

Antoine Van Dyck  
**ANTOINE VAN DYCK**

(1599-1641)

---

(*Extrait de la NOUVELLE REVUE*)

---



PARIS

AUX BUREAUX DE LA *Nouvelle Revue*, 28, RUE DE RICHELIEU

---

1899

Bibliothèque Maison de l'Orient



130097

A Mademoiselle Henriette Gaillard de Witt,  
Affectueux souvenir  
Victor de Swarte

A MONSIEUR ALBRECHT DE VRIENDT,

*Directeur de l'Académie royale d'Anvers,*

A MESSIEURS LES MEMBRES DE L'ACADÉMIE ROYALE,

Sentiments affectueux et reconnaissants

Victor de SWARTE

Nous reproduisons ci-dessous les noms des délégués des institutions artistiques représentées aux fêtes du 3<sup>e</sup> centenaire de Van Dyck.

- AMSTERDAM. — M. BART VAN HOVE, président de la Société *Arti et Amicitiae*.
- BERLIN. — MM. les Professeurs Arthur KAMPF et Ludwig MANZEL, de l'Académie royale ; le professeur ANTON VON WERNER, président de la Société générale des Artistes allemands et les professeurs Max KÖNER, Eugen BRACHT et Otto BRAUSEWETTER.
- BRUGES. — M. L. de la CENSERIE, Directeur de l'Académie royale des Beaux-Arts.
- BRUXELLES. — MM. LAGASSE de LOCHT, président et HELLEPUTTE, vice-président de la Commission des Monuments ; M. J. ROBIE, directeur de l'Académie royale de Belgique (classe des Beaux-Arts), M. M.-Alf. CLUYSENAER, vice-directeur et M. le Chevalier MARCHAL, secrétaire perpétuel ; M. Ch. Van der STAPPEN, directeur de l'Académie royale des Beaux-Arts.
- BUDA PEST. — M. Jules BENGZUR, de l'Académie royale des Beaux-Arts.
- CASSEL. — M. L. KÖLITZ, Directeur de l'Académie royale des Beaux-Arts.
- DRESDE. — M. le professeur HOFRATH PAUWELS, de l'Académie royale des Beaux-Arts.
- DUSSELDORF. — M. le professeur Von GEBHARDT, de l'Académie royale des Arts.
- FLORENCE. — M. Albrecht de VRIENDT, Directeur de l'Académie royale des Beaux-Arts d'Anvers au nom de l'Académie royale des Arts du dessin.
- GAND. — M. le Directeur Louis TYDGAT, de l'Académie royale des Beaux-Arts.
- LA HAYE. — M. H.-W. MESDAG, président de la Société Pulchri Studio et M. Taco MESDAG.
- LA HAYE. — M. BREDIUS, Conservateur du Rijks Museum.
- LIÈGE. — M. F. DRION, de l'Académie royale des Beaux-Arts.
- LONDRES. — Sir Laurens Alma TADEMA, de l'Académie royale des Arts.
- LILLE. — M. Victor de SWARTE, Correspondant du ministère de l'instruction publique et des Beaux-Arts, Trésorier général des Finances du Nord, Membre de la Commission de l'Ecole des Beaux-Arts de Lille.
- MADRID. — S. E. M. de VILLA-URRUTIA, ministre plénipotentiaire et envoyé extraordinaire de S. M. le Roi d'Espagne et S. E. M. Fernandez XIMENES directeur de l'Académie de San Fernando et des Musées royaux.
- MUNICH. — MM. les professeurs Gabriel HACKL et Franz STUCK de l'Académie royale des Beaux-Arts.
- PARIS. — MM. Jules LEFEBVRE, président, Jules BRETON, P.-J.-H. DAUMET, Stan.-Louis BERNIER, Jules CHAPLAIN, Léop. FLAMENG, Aimé MOROT, Georges LAFENESTRE, Conservateur du Musée du Louvre, Membres de l'Institut de France (Académie des Beaux-Arts).
- ROME. — Le Professeur-commandeur Adolfo VENTURI, directeur de la galerie du royaume, et M. P. DAUMET, de l'Institut de France pour l'Académie de St-Luc.
- ROTTERDAM. — M. P. HAVERKORN VAN RYSEWYCK, conservateur du musée de peinture.
- STOCKHOLM. — M. le Comte VON ROSEN, chambellan de S. M. le Roi de Suède, directeur du musée des Beaux-Arts.
- VENISE. — M. Mariono FORTUNY, de l'Académie royale des Beaux-Arts.
-

# ANTOINE VAN DYCK

(1599-1641)

---

(*Extrait de la NOUVELLE REVUE*)

---



PARIS

AUX BUREAUX DE LA *Nouvelle Revue*, 28, RUE DE RICHELIEU

---

1899

# ANTOINE VAN DYCK

(1599-1641)

---

Il me souvient d'un après-midi d'il y a quelque trente ans, où, pour la première fois, au Musée du Louvre, j'entrai en connaissance avec Van Dyck. En cette galerie, après avoir vu le défilé des œuvres de l'Ecole flamande, l'œil, en quelque sorte grisé par les fulgurantes colorations de la collection Médicis de Rubens, trois tableaux attirèrent surtout mes regards. C'était d'abord une Vierge exquise, en manteau violet relevé sur une robe rouge, elle tenait, en ses bras, l'Enfant Jésus qui caressait la barbe grise d'un vieillard à la collerette blanche, agenouillé, les mains jointes. A côté de ce donateur aux traits d'une douceur inexprimable, la donatrice en prière, la figure émergeant d'une fraise tuyautée. Ce tableau demeura longtemps dans mes yeux avec les miroitements des costumes de soie noire, et je revoyais dans mes souvenirs, les petits anges qui, du ciel, jetaient des fleurs, sur ce groupe attendri. La *Vierge au donateur* de Van Dyck était pour moi une révélation.

Je m'arrêtai ensuite longtemps devant les *Enfants de Charles I<sup>er</sup>* où, sur un fond d'étoffe broché d'or, le prince de Galles en costume jaune, tenait la main d'un baby rose et potelé, Jacques d'Yorek, en robe blanche, en petit bonnet blanc, et, à côté d'eux, Marie, costumée aussi de blanc, la poitrine décolletée, le cou orné d'un collier de perles. J'étais envahi par je ne sais quelle sensation nouvelle, j'aurais crié comme La Fontaine: « Avez-vous lu Baruch? » Avant de sortir je pus détailler, tout à l'aise, le *portrait en pied de Charles I<sup>er</sup>*, à la tête fine, le chapeau à larges bords

retroussé sur la blonde chevelure. Il était costumé d'une veste de chasse de couleur blanche, avec haut de chausses rouge et bottes de buffle éperonnées d'or. Il appuyait la main droite sur le pommeau d'une canne et avait le bras gauche fièrement campé à la hanche ; un écuyer retenait derrière lui son cheval blanc, un page portait son manteau.... Je suis sorti rempli de visions nouvelles, j'aurais pu marquer cette journée du plus fin caillou blanc. Depuis lors, je contemple souvent, en mes fréquentes promenades au Louvre, les trois œuvres qui m'ont frappé dès le début, et qui sont si bien entourées des meilleurs tableaux du maître anversois, et, sorti de la riche galerie nationale, bien des fois, il m'arrive, loin de la vue des originaux, de retrouver dans un moment de songerie, dans l'irisation d'une pensée poétique, l'arbre si pittoresque qui donne l'ombre au malheureux Charles I<sup>er</sup>, je revois la mer où se balance un esquif aux voiles gonflées, je retrouve les yeux tristes du roi, son allure froide et quelque peu cassante, et plus loin, les enfants royaux et le fin profil du donateur.

\*  
\*  
\*

Depuis ce jour, les années ont roulé sur ma tête, j'ai couru les musées d'Europe, j'ai vu, à maintes reprises, les maîtres italiens chez eux, et j'ai regardé dans les yeux les doges si fiers de Venise, et en Espagne les grandes et puissantes figures de Vélasquez. J'ai vu Van Dyck à Turin et au Prado, je l'ai admiré à l'Ermitage, à Dresde et à Berlin, à la National Gallery, à Amsterdam, à la Haye et à Lille.

Les aventures de la vie du Maître Anversois m'attirent comme une sorte de roman et c'est presque avec peine que je vois l'histoire vraie détruire les amoureuses légendes. En des livres bien faits et de lecture agréable, documentés de preuves solides, comme celui de mon très honoré ami, M. Guiffrey, j'ai appris à connaître le *pittore cavalieresco*, comme l'appelaient les Italiens. J'ai taquiné aussi avec plaisir de nombreuses plaquettes et me suis fait montrer foule de documents manuscrits sur Van Dyck, correspondances, comptes, etc. Mon enthousiasme n'a fait que grandir, comme on le pense bien ; aussi, lorsque j'ai su que la ville d'Anvers voulait fêter son troisième centenaire, ai-je demandé à pouvoir décrire en cette Revue, l'œuvre exposée de Van Dyck, comme j'y décrivais au mois de décembre dernier, l'Exposition de Rembrandt à Amsterdam.

\*  
\* \*

Je reviens donc d'Anvers et j'écris, les yeux éblouis, par la vue des tableaux merveilleux que le savant et aimable M. Pierre Koch a installés en quatre salles du Musée, et que le Roi des Belges est venu inaugurer.

Je revois la statue de Van Dyck, couronnée de fleurs et entourée de palmes, j'entends les chœurs et les orchestres; les trompettes thébaines, installées dans le lointain, au faite de l'Académie, sonnante, en de larges phrases, des appels qui passaient au-dessus de nos têtes, cependant que se balançaient les étendards et les bannières héraldisés des vieilles corporations. Rappellerai-je les vers flamands, dits, sur un ton de lyrique enthousiasme, par le poète Pol du Mont et cette prose délicieusement rythmée d'un autre poète mélodieux, le Bourgmestre Van Ryswyck, dont la figure ressemble à celle d'Antoine Van Dyck et qui égrène ses paroles, en d'exquises modulations, telles les *pizzicati* perlés d'une harpe.

Oublierai-je jamais le cortège historique « l'Art à travers les siècles » traversant les rues pavées et fleuries, et déroulant, au son des carillons déchainés, la plus savoureuse polychromie de costumes et d'armures.

L'histoire immortelle de l'art revivait sous nos yeux, cet art « dont nous subissons l'empire, comme a dit le très sympathique « Directeur de la vieille Académie d'Anvers, M. Albrecht de « Vriendt, parcequ'il est un éternel hymne à l'amour ». Je venais de voir se retracer devant moi des pages d'histoire pareilles à celles qui sont peintes en des tableaux commémoratifs, processions, entrées royales, défilés, ou bien encore celles qui sont tissées dans ces vieilles tapisseries flamandes du xv<sup>e</sup> siècle, et je sentais toute la force de cette race toujours vaillante et artiste.

\*  
\* \*

Mais, l'Exposition des tableaux reste, aujourd'hui que « les chandelles sont éteintes », l'événement principal de ces fêtes d'apothéose et de fraternité artistique. Nous l'analyserons en adoptant une division qui s'impose : les œuvres de début en Flandre, jusqu'en 1621 ; le séjour de Van Dyck en Italie ; le retour

en Flandre et les neuf années d'Angleterre, nous réservant d'apprécier, en une dernière partie, les tableaux dont nous n'avons pu retrouver les dates et qui font bonne figure à l'Exposition du troisième centenaire, ces œuvres d'autant plus difficiles à dater qu'e c'était tout à fait exceptionnellement que Van Dyck signait et datait ses tableaux.

## I

Sans recourir aux théories, vraies scientifiquement, comme un principe général, mais parfois bien abstruses en leurs applications, des phénomènes d'atavisme, qu'il nous soit permis de faire remonter l'origine du goût, en quelque sorte inné, d'Antoine Van Dyck, pour l'art, à l'héritage moral de sa mère, la seconde femme de François Van Dyck, (1) Marie Cupers ou Cuypers qui brodait en fils d'or et de soie, avec une grande dextérité, des sujets décoratifs et aussi des personnages. Si l'on en croit même une gracieuse légende, elle peignait à l'aiguille pendant les mois qui précéderent la naissance d'Antoine, sur un manteau de cheminée, l'aventure de la chaste Suzanne.

Dès l'âge de onze ans, en 1610, Antoine entre dans l'atelier d'Henri Van Baelen, élève d'Adam Van Noort ; deux ans après, il est accueilli en cette académie qu'était l'atelier de Rubens, (2) où il ne tarda pas à occuper le premier rang, au milieu des nombreux disciples du maître qui revenait d'Italie et cherchait à donner une direction nouvelle à l'art flamand, cet art tombé dans le maniérisme après la belle efflorescence de naturalisme et de sincérité

(1) Le père de Van Dyck, dont Houbraken faisait un peintre verrier de Bois-le-Duc, était négociant à Anvers — son grand-père, Antoine Van Dyck était mort à Anvers, le 3 mars 1580 et sa grand-mère, Cornélie Pruystinck en 1591, comme l'établissait une pierre tombale qui existait jadis dans la cathédrale d'Anvers. (*Antoine Van Dyck, par Guiffrey, chez Quantin, 1882*). Nous nous les représentons comme des bourgeois qui vivaient, sinon dans le luxe, du moins dans une belle aisance.

Notre peintre était le septième de douze enfants. L'aînée de ses sœurs, Catherine, avait épousé Adrien Dierx, notaire à Anvers ; Cornélie, Suzanne et Elisabeth étaient entrées au béguinage d'Anvers et Anne (nommée aussi parfois Gertrude) était chanoinesse de Saint-Augustin à Westmunster, en Flandre. Un autre de ses frères devint curé de Minderhout, en Campine.

(2). Cet atelier était très recherché Rubens avait dû « refuser plus de cent élèves, dont quelques-uns étaient ses parents ou ceux de sa femme » — *Lettre au graveur Jean de Bie du 11 mai 1611.*

des primitifs. On raconte au sujet du rôle que Van Dyck jouait en cette réunion de jeunes apprentis, une anecdote que je ne saurais taire. Un jour, paraît-il, un des élèves de Rubens, Diepembeke, poussé par un de ses camarades, contre une toile du maître fraîchement peinte, avait effacé un bras et une joue. Jean Van Hoeck, un des disciples, dit à ses camarades: « Il nous reste encore trois heures de jour, que le plus habile d'entre nous tâche de réparer le dommage ; pour moi je donne ma voix à Van Dyck ». Tous applaudirent. Van Dyck s'exécuta, et le lendemain, Rubens affecta devant ses élèves, de ne pas s'apercevoir du désastre : « Voilà, dit-il, un bras et une tête qui ne sont pas ce que j'ai fait hier de moins bien ». Descamps a poétisé cette petite légende en disant qu'il s'agissait de la tête de la Madeleine dans la *Descente de Croix* de la cathédrale d'Anvers, et, pour ne pas rester en arrière, Mariette semble tenir pour tout à fait certain, que c'est bien le corps de Saint-Sébastien dans la *Vierge adorée par les Saints* du maître autel de Saint-Augustin, qui a été l'objet de cette retouche au pied levé.

Six ans plus tard, le 11 février 1618, Van Dyck était reçu franc-maître de la Ghilde de Saint-Luc. Dès lors, il a le droit d'enseigner et de vendre ses tableaux.

\*  
\*  
\*

Un des premiers tableaux qu'il peignit *Jésus succombant sous la croix*, figure à l'Exposition d'Anvers, c'est une œuvre de la dix-huitième année, elle fut exécutée en 1617 pour le couvent des prédications. — Il faut la voir comme un document, et n'y point chercher les indications qui présagent le chef-d'œuvre de demain, système à *posteriori* qui a fait découvrir, pour certains maîtres de la Renaissance, des traces indiscutables de leur génie, en des gribouillis et de petites figurines à la plume, des graphites informes, souvent dessinés à la diable, sur des cahiers d'écoliers. Ce mode de raisonnement est en vérité par trop facile, le prophète acclamant contre la foule hurlante, le héros de demain, s'expose à être maltraité, j'admire son courage, et son pressentiment me touche, mais je me méfie, dois-je le dire, des savants qui découvrent après coup, dans le silence du cabinet, les prédispositions que montrait à l'âge de quatre ans, tel artiste dont le talent est pour tout de bon consacré.

Disons donc pour cette première œuvre de Van Dyck, *Jésus succombant sous la croix*, tout notre sentiment. La composition manque d'air et apparaît confuse et singulièrement tourmentée; le torse est traité avec une entente juste de l'anatomie, mais peint avec une certaine rudesse. Dans tout ce tableau, très monté en couleurs, notre œil n'est retenu que par l'expression douloureuse de la tête du Christ terrassé, qui apparaît au bas du tableau, tout à fait au centre, en sorte que, de loin, alors que nous ne pouvons débrouiller, dans une perspective imparfaite, la construction de l'ensemble, ni reconstituer le corps du Christ, cette tête isolée rappelle « le décapité parlant ». C'est à cette époque de début que remonte aussi le *Christ trahi par Judas* (de lord Methuen Corsham), et l'esquisse de ce même sujet qui appartient à sir François Cook Bart Richmond. L'œuvre est d'une belle composition, encore bien qu'un peu turbulente sous l'illumination des torches. Le personnage du Christ est interprété avec un beau sentiment; il respire une douce majesté. Le coloris en est très brillant.

Nous ne nous attarderons pas longtemps devant le *Serpent d'airain*. Il est utile, nous en convenons, au point de vue de l'histoire du peintre, de montrer de tels documents, ils nous enseignent les tâtonnements, les recherches, les incertitudes, ils nous montrent les étapes franchies par l'artiste, ce sont des facteurs de l'évolution de sa vie, mais ils ne nous rendent pas compte du mérite du maître à l'heure où son génie s'est épanoui et où sa personnalité sortant de la chrysalide s'est affirmée avec éclat. Le collectionneur qui, à côté de tableaux d'un haut prix, conserve cette œuvre, doit la tenir comme un souvenir précieux : on peut la mettre sous une vitrine entre la première... collerette du défunt et sa dernière tabatière; c'est de l'histoire.

Le comte Spencer Althorp peut afficher, lui, en un bon rang de sa galerie le *Dedale et Icare*, ce tableau qui est une belle représentation de la première manière de Van Dyck. La tête d'Icare émerge de façon puissante, sur une draperie rouge et un fond gris; la lumière tombe resplendissante sur la poitrine un peu efféminée du jeune fou, ce patron des aéronautes malheureux, que la gloire d'Apollon empêchait de dormir. Les colorations de son corps d'éphèbe forment un puissant contraste avec les chairs viriles et la musculature de Dedale. Disons pourtant sans irrévérence, puisque c'est notre pensée que nous devons exprimer, et non point un panégyrique que nous nous proposons d'écrire, que le raccourci de

l'avant-bras qui est très habile, nous semble d'une facture un peu lourde. Ce n'est pas à son retour d'Italie que Van Dyck aurait construit une main si peu élégante. Nous aurons en chemin tant d'éloges à donner et nous en avons l'âme si pleine que nous croyons pouvoir nous permettre cette légère critique.

A cette époque se rapportent aussi deux *Têtes d'Apôtres*; toutes deux plus grandes que nature, qui sont emprisonnées en de petits cadres. L'une appartient au maître Léon Bonnat qui a dû s'éprendre de ces coups de brosse larges, et de l'effet puissant de cette peinture; l'autre a été envoyée par M. Muller (de Berlin). La bouche du prophète est ouverte, elle chante les destinées du peuple d'Israël et ses espérances messianiques; sur les lèvres, de petites touches blanches accrochent la lumière (comme en de nombreuses œuvres de Rembrandt, le *Syndicat des Drapiers*, par exemple), et leur donnent un aspect juste et réel d'humidité, le miroitement d'une mouillure.

\*  
\* \*

Il est intéressant de pouvoir juger, par quels traits puissants, le disciple de Rubens accusait, dès cette époque, sa personnalité en peignant les images de ses compatriotes. *Le portrait en pied de Vinck* (de M. François Schollaert, de Louvain), qui a été malheureusement assez mal reverné, nous fait bien sentir et pénétrer à quel degré son observation était attirée pour nous rendre le côté physiologique du personnage, sans préoccupation de maniérisme et de colifichets, sachant faire le sacrifice de ces accessoires inutiles qui éparpillent l'attention et l'éloignent des traits du personnage que l'on veut faire revivre. Vinck est un bourgeois de large encolure, la figure est solidement peinte, le costume est bien traité. Une lumière qui au pied du personnage tombe sur un ballot de marchandises, empêche les pieds de disparaître dans le fond noir, comme il advient parfois avec le bas du maillot sombre, en de certains tableaux d'autres peintres de cette époque. *Madame Vinck*, dont la figure est bien sculptée, nous apparaît très vivante dans l'encadrement d'une chevelure ornée de perles et d'une fraise légère agrémentée de dentelles. Le corselet est broché de soie jaune, et, sur le tout, se relève une chaîne d'or d'une belle exécution. La lumière miroite à souhait dans les ondulations de la jupe noire et sur le brodequin gris qui apparaît sur le tapis.

Le duc de Grafton nous montre un *portrait de Van Dyck* qui date aussi de cette époque ; c'est un bon document iconographique : nous voyons le personnage, la bouche entr'ouverte, la figure expressive, les yeux doux et caressants, très distingué de pose et d'allure.

Un *Portrait d'homme* et un *Portrait de femme* qui lui fait pendant, ont été envoyés par le comte della Faille de Leverghem, d'Anvers. La figure de l'homme est de solide peinture pétrie avec de vigoureux empâtements et des effets de lumière à la manière des maîtres hollandais. Les traits de la femme sont d'une intensité remarquable et d'un naturel savoureux ; la pose des mains est d'une grande simplicité. C'est la première fois que nous avons l'occasion de nous extasier devant la facture des mains de Van Dyck, nous reverrons, à chaque pas, cette interprétation poussée à un degré infini d'élégance dans toutes les œuvres du maître, où il prend un rang si distingué à côté d'Holbein et de notre François Clouet ; il a compris, comme ces patrons illustres, que les mains font en quelque sorte partie de la physionomie du modèle et en disent long souvent sur son caractère, sur son tempérament. La draperie du portrait de femme est sobre et disposée avec une grande habileté. Sous le capulet noir, des mèches de cheveux gris s'échappent en un mouvement très heureux.

\*  
\*\*

De cette époque date aussi, le *Saint-Martin partageant son manteau avec un pauvre*. Le cavalier monté sur un cheval blanc fringant, est ceint, sur sa cote de maille, d'une brillante armure, la tête couverte d'une toque à l'ondoyante plume qui flotte au vent. Il achève de découper, de son épée, le manteau qu'il retient de la main gauche ; à ses pieds, deux mendiants, dont l'un, accroupi sur la paille, nous présente de dos une musculature puissante ; l'autre, à genoux, appuyé sur des béquilles, la tête commune et grossière, casquée d'un bandeau de malade, lance à Martin un regard envieux et méchant.

Le saint est accompagné d'un autre cavalier, son écuyer, à la tête douce et expressive. Certains morceaux de ce tableau, où les personnages sont bien groupés, rappellent la manière du Caravage.

L'œuvre qui a été prêtée par l'église de Saventhem courut en 1673, les plus grands dangers, lorsque le jour de la Fête-Dieu, le

marquis de Rochefort, conduisait au siège de Maestricht, un régiment de l'armée victorieuse de Louis XIV. Le Saint-Martin fut sauvé, mais une *Sainte-Famille* ne reparut point.

L'odyssée de ce tableau ne se termine pas là, il lui advint encore au moins trois aventures et il demeura longtemps le pivot d'une légende empreinte d'une grâce toute juvénile.

En 1758, nous le voyons vendu au prix de 4000 florins par le curé de la paroisse à un certain Hoet de La Haye. Le marguillier avait consenti à la vente, mais, forts de l'appui du seigneur et de celui du Conseil de la commune, les paysans se révoltèrent et empêchèrent le départ de la caisse déjà prête : une sentence en bonne forme vint rompre le marché.

Nous voici au 2 fructidor, an II, un lieutenant au 5<sup>e</sup> hussards, artiste et guerrier comme l'était l'architecte Kléber, le peintre de portraits, Barbier-Valbon, l'enleva, après un siège en règle dans l'église, et l'envoya à Paris où il figura au musée national jusqu'aux traités de Vienne. — Il excita enfin, quelques années plus tard, la convoitise d'un riche étranger qui soudoya un chenapan nommé Jansens, lequel périt sur l'échafaud, après s'être rendu coupable d'un assassinat... Mais, les chiens du village faisaient bonne garde, et — comme jadis à Rome, les oies du Capitole à l'arrivée de nos ancêtres — ils donnèrent l'éveil, et le tableau fut, cette fois encore, sauvé. On prétend que, depuis lors, un gardien couche toutes les nuits à l'église de Saventhem ; peut-être a-t-il suivi le tableau à Anvers, peut-être M. Pierre Koch doit-il faire dresser, chaque soir, le lit de camp de ce cerbère, devant le Saint-Martin.

A propos des peintures de Saventhem, Descamps avait raconté et Mansaert après lui, avait répété une très poétique légende que, Alfred Michiels s'était empressé — et j'en aurais fait autant — de narrer en son *Histoire de la peinture flamande*, sauf à déclarer ensuite — douloureux aveu — dans sa monographie de *Van Dyck*, qu'elle était une simple invention de poète.

Or sachez, qu'Antoine, monté sur le cheval que lui avait donné Rubens, se rendait à petites journées, en Italie, le nez au vent, la moustache blonde en crocs, quand, à trois lieues d'Anvers, dans une fraîche vallée, il fut séduit par les beaux yeux d'une gracieuse jouvencelle, Anna Van Ophem, gardienne des levriers de l'archiduchesse Isabelle. Là, il s'était arrêté, et comme nous sommes en pleine légende, Mansaert fait chanter la mésange et le

rossignol, dans des prés fleuris, arrosés par un léger ruisseau et où l'on entendait le tic-tac de l'inévitable moulin qui tourne près des saules pleureurs, à la mélancolique chevelure, et nos amoureux chantaient et aimaient..... et ils avaient aimé si longtemps que Van Dyck en avait profité pour peindre sa dulcinée en une Marie pleine de grâce dans une *Sainte-Famille* qu'elle lui avait demandée pour orner l'église de Saventhem..... C'est cette peinture admirée par tous les paroissiens qui avait donné l'idée de la commande du Saint-Martin que nous venons de décrire....

Pourquoi ce petit conte amoureux n'est-il pas vrai ? Pourquoi la haine des historiens pour les poètes nous oblige-t-elle à laisser s'évaporer cette aventure d'une juvénilité poétique dans les contours nuageux et flous de la légende ? — Soupirons un peu, mais laissez-moi vous apprendre que le très haut et très puissant seigneur de Saventhem, *Ferdinand de Boisschot* (dont le portrait figure à l'exposition), avait, au prix de 300 florins, commandé pour l'église, le Saint-Martin, et que la *Sainte-Famille* ne fut peinte qu'après le voyage d'Italie alors que des Génoises aux yeux de velours, des Vénitiennes, aux belles épaules à la Véronèse, sans oublier les Romaines, au profil de médailles, et les Florentines à l'air majestueux et doux tout à la fois, avaient pu faire oublier au volage Antoine, les traits de la demoiselle Van Ophem. — C'est le prince de Rubenpré — excusez du peu — qui ordonna en plein xviii<sup>e</sup> siècle — ce siècle si puritain comme chacun sait — une enquête pour tirer au clair ce roman de chevalerie. Il en résulta que Anna Van Ophem, fille de Martin, d'abord mayeur de Saventhem, puis drossard de la baronnie, et de bonne dame Anne Van der Helst, était mariée et mère de trois enfants quand Van Dyck vint en cette paroisse, mais qu'elle avait une sœur Isabelle, âgée de 17 ans, dont le jeune peintre avait demandé la main que le père Martin lui avait, bien entendu, refusée. Elle n'en déperit pas de chagrin, rassurez-vous, mais atteignit presque la centième année et mourut en 1701, sans héritiers, après s'être mariée deux fois d'ailleurs. — Elle légua, par son testament, à ses parents et à ses amis de nombreux tableaux qu'elle avait recueillis.

## II

Van Dyck reçut à Gênes l'accueil le plus sympathique de la part de ses deux compatriotes, les peintres Lucas et Corneille de

Wael. Grâce à cette bonne confraternité, grâce aussi à de puissantes recommandations de Rubens, toutes les demeures patriciennes lui furent ouvertes (1) et tout d'abord, celle du marquis Antoine Jules de Brignole-Sala. Nous voyons à l'exposition d'Anvers, tiré de la collection du duc d'Abercorn, le portrait en pied de la *Marquise Pauline Adorno de Brignole-Sala* qu'il peignit plusieurs fois. Sur une draperie rouge se dessine la tête de la marquise couronnée de perles. La bouche fine, les yeux bienveillants, tous les accents et le sourire de cette physionomie contrastent avec la majesté de la robe blanche rehaussée de passementeries d'or. La blancheur ivoirine des mains est accentuée par les dentelles noires des manchettes. Nous avons admiré déjà au Palais Brignole, lors de notre dernier et récent voyage à Gênes, le portrait de Pauline Adorno, drapée en une superbe robe trainante de velours bleu galonnée d'or. La collerette blanche, le collier passé sur l'épaule, l'arrangement des bras, la fleur rouge en la main droite sont encore devant nos yeux. La légende nous a représenté le peintre très épris de cette jolie marquise de vingt ans, qui ne dissimulait pas, paraît-il, le tendre qu'elle éprouvait pour l'élégant cavalier. Il ne s'est pas trouvé un prince de Rubenpré pour faire l'instruction judiciaire de cette aventure amoureuse.... nous nous en consolons et ne ferons pas d'enquête pour notre compte particulier. Que les génies gracieux du portrait de Venetia Digby déroulent donc de l'Empyrée de blanches gazes et jettent aux amoureux une pluie de roses sous la brise marine où traînent les senteurs embaumées des violettes et des orangers; que les parfums flottent dans l'azur de ce Paradou et que les jolies Génoises qui ont quitté leurs palais de marbre pour s'étendre au Campo Santo ressentent un frisson de jeunesse, l'élan vers la Beauté, cette Muse de l'Art et de l'Amour.

\*  
\* \*

La nature aux tons chauds de l'Italie, la vue des œuvres des grands maîtres vénitiens, introduisirent, dès cette époque, un changement marqué dans la peinture et dans les colorations de

(1) Un ancien guide de Gênes énumère quarante-cinq toiles de Van Dyck qui existent dans les collections particulières; mais il en est de fort endommagées. Il est bon aussi de remarquer qu'on attribuait à Van Dyck des portraits peints par Castiglione, Michele Fiamingo, et Cornelis de Wael.

Van Dyck. On vit les jeux de lumière s'accroître dans les fonds de ses tableaux et les teintes ambrées de ses chairs à la manière du Titien se relever sur des ombres chaudes d'un grand effet pictural.

Et à propos de l'impression ressentie à Venise par Van Dyck, et de l'influence que la coloration vénitienne exerça sur son talent, nous serait-il permis de constater qu'il existe des affinités mystérieuses entre la peinture Vénitienne et celle des maîtres des Pays-Bas, et que ces deux écoles ont d'intimes parentés. Déjà n'avons-nous pas eu l'occasion de constater, en nos études sur Rembrandt, que le maître d'Amsterdam s'était entouré en sa galerie si riche, dispersée lors de son désastre, d'œuvres des peintres de la ville de Saint-Marc, qui comme lui étaient épris de colorations chaudes et de clair obscur. Ajouterons-nous, qu'Antonello de Messine, ce napolitain qui vécut surtout à Venise, avait senti dans sa jeunesse à Bruges, la saveur poétique des gothiques flamands, ce naturalisme primesautier, expression naïve, que les flamands perdirent plus tard au contact de certains classiques de Rome et de Florence, dont les rythmes n'étaient pas en harmonie avec leur tempérament. Antonello apporta à Jacopo Bellini et à ses fils Gentile et Jean ses amis, les procédés de la peinture à l'huile : s'il ne fut pas, à proprement parler, leur maître, il vécut avec eux, et leur montra les secrets de ses colorations. La grande famille artistique de Venise procède de cette origine. Rappelons-nous que Titien, avant de suivre les leçons de son condisciple Giorgione et de nous éblouir par les vibrations éclatantes de ses tableaux, avait été le disciple de Jean Bellini. Van Dyck devant les œuvres de Vecellio entendait, en quelque sorte, dans le lointain, l'écho de l'hymne maternel, mélodie chantante que Tintoret et Veronèse avec ses fulgurantes colorations avaient orchestrée chaleureusement.

Il était, à coup sûr, en cette enivrante incantation quand il peignit le *portrait en pied d'un Brignole*, qu'a envoyé à Anvers le baron Georges Franchetti de Venise. Le personnage debout, est appuyé avec beaucoup de crânerie contre une colonne. Son pourpoint noir est éclairé à la ceinture. La figure fière et quelque peu hautaine, sur la collerette blanche, la main ouverte sur la poitrine sont peintes en des tons chauds. La droite du tableau nous montre, au-delà d'une draperie rouge, des paysages baignés de teintes mauves et illuminés de rayons rougeâtres.

Nous ne suivrons pas Van Dyck de Gênes à Rome, où il se lia avec le sculpteur flamand Duquesnoy et le paysagiste Paul Bril, dédaignant de partager les libations de ses compatriotes qui faisaient bombance à « l'Osteria de la Sirène » sur la place d'Espagne, en la compagnie de filles joyeuses — sujets à la Teniers.

A Florence, il séjourna quelques semaines et fut très apprécié par Laurent de Médicis, l'oncle du tout jeune prince régnant, Ferdinand II. Enfin il arriva à Venise et s'y livra à l'étude approfondie des maîtres du palais des doges et de l'Académie.

Ferdinand de Gonzague lui fit ensuite grand accueil à Mantoue, et il en fut de même à Palerme, à la cour d'Emmanuel Philibert de Savoie, vice-roi de Sicile, qui l'avait appelé, mais mourut de la peste alors que Van Dyck exécutait son portrait.

Puis, il revint à Rome et y fit plus long séjour ; c'est alors qu'il peignit le futur Urbain VIII, le cardinal Barberini, et le pape manqué qui mourut quelques jours avant le conclave qui allait sans doute le nommer, le cardinal Bentivoglio, que l'on admire au Palais Pitti. C'est à son retour de Gênes qu'il exécuta, en 1626, le grandiose portrait en pied que le musée royal de Bruxelles a prêté, de *Ambroise Doria, doge de Gênes*.

Sur un siège élevé, le doge est assis d'un air fier et dominateur, l'œil fixe, la moustache retroussée, la main gauche est appuyée au bras du fauteuil ; de la main droite, Doria fait un geste d'autorité, la robe de soie noire drapée majestueusement est éclairée de reflets moirés et de cassures ; elle se relève sur le tapis d'Orient placé sous les pieds du doge. Au bas du tableau, une cuirasse disposée sur deux volumes à couvertures de parchemin est peinte en touches très lumineuses. Au loin, sur la mer agitée, se balance un vaisseau où brille le pavillon bleu à la croix rouge ; les bancs de rameurs et la courtine sont décorés de riches arabesques.

### III

A son retour d'Italie, Van Dyck revint à Anvers, il aurait bien voulu y être chargé d'une grande décoration dans le genre de celle que Rubens venait d'exécuter à Paris, pour la galerie du Luxembourg, mais nous croyons qu'il ne faut pas regretter le hasard qui le priva d'une telle commande, car il ne semble pas

avoir eu pour ce genre de travaux les dons d'imagination, de composition et d'étourdissante facilité d'exécution qu'avait Rubens (1).

Dans la période où nous entrons, Van Dyck, après avoir suivi de près, la manière de Rubens et celle du Titien, va développer en liberté ses dons naturels d'originalité. Son individualité se précisera de plus en plus.

\*  
\*\*

Il peignit dès son retour, — à contre-cœur dit-on, — pour les religieuses dominicaines, et suivant le vœu testamentaire de son père, mort en 1622, le *Christ en croix avec Saint Dominique et Sainte Catherine de Sienne*, que nous connaissions dès longtemps, pour l'avoir vu au musée d'Anvers et que nous avons retrouvé sans grand plaisir à cette Exposition du Centenaire. L'œuvre en elle-même est d'une composition froide, sainte Catherine de Sienne qui embrasse la croix manque d'émotion, et ce ne sont pas les petits anges flottant dans le ciel et celui qui, au pied de la croix, tient une torche renversée et une lampe, qui peuvent donner le frisson de la grande tragédie du Calvaire. Tout ceci est d'un sentiment précieux et affecté et d'une froide ordonnance. Si vous ajoutez, pour faire une comparaison désavantageuse avec une œuvre aussi terne, le voisinage des plus beaux portraits exécutés par Van Dyck en son séjour en Angleterre, vous demeurerez persuadés que le *Christ en Croix*, n'ajoute rien à la gloire du peintre anversois.

Le *Crucifiement* que l'on a décroché de l'abside de l'église de Termonde est une des premières grandes compositions exécutées par Van Dyck, à son retour de Gênes. Nous ne jugerons pas

(1) La décoration qu'il projetait pour la grande salle de White Hall, la *Marche des Chevaliers de la Jarretière*, dont le croquis nous est conservé, ne donne pas une haute idée, il faut bien l'avouer, de ses qualités de conception. Les personnages défilent sans causer entre eux, sans donner, comme dans les œuvres de Rubens la sensation de scènes vécues. Le prix de 80,000 livres que Charles I<sup>er</sup> semblait disposé à lui donner, prix très exagéré, si on le compare à celui de 3.000 livres, qui fut payé à Rubens, pour les plafonds de cette salle, ont fait supposer à M. Guiffrey qu'il s'agissait d'une décoration en tapisserie, dont les cartons auraient été reproduits à la Manufacture de Mortlake. L'argumentation de notre savant maître nous paraît des plus péremptoires.

cette œuvre au point de vue du sentiment qui est purement mélodramatique. Le saint François d'Assise, sous une robe brune d'un coloris désagréable d'ailleurs, nous montre, il est vrai, une figure expressive, mais la tête de la Vierge et celle de la Madeleine ne donnent point l'émotion de la scène poignante du Golgotha; l'œil vitreux de Jean ne nous fait pas pénétrer dans l'âme du disciple préféré, en un mot, le sentiment religieux est absent de cette œuvre qui ne frappe plus nos yeux que par l'aspect brillant des draperies rouges et jaune d'or de la Madeleine, puissant contraste de coloris sur le ciel noirci d'épais nuages derrière lesquels s'est couché le soleil.

*Saint Augustin en extase*, qui a été envoyé par l'église Saint-Augustin d'Anvers, a été l'objet d'une grande querelle. On a prétendu que les religieux avaient contraint Van Dyck à rompre toute l'harmonie du tableau en colorant de noir la robe du saint, en vue de figurer le costume de l'ordre, alors que dans le projet primitif, cette robe était blanche, comme le laisserait croire la gravure de Pierre de Jode. Nous n'insisterons pas sur cette querelle, nous préférons admirer l'ordonnance générale de cette composition, l'attitude extatique de Saint Augustin, la gracieuse interprétation, — peut-être un peu trop italienne, — de l'ange placé à sa gauche, dont le torse émergeant d'une draperie bleue flottante, est traité avec une grande élégance; l'ange à la draperie blanche est aussi d'une belle facture. — Le comte Northbrook, de Londres, a envoyé de cette œuvre une délicieuse grisaille, la plus poussée, la plus finie de celles que nous avons vues ici.

La fabrique de l'église Saint-Michel, de Gand, nous a envoyé le *Crucifiement* (dit le Christ à l'éponge), où de déplorables restaurations ont enlevé tout l'épiderme de la peinture, il en reste toutefois une impression suffisante pour juger la composition dont nous ne voulons retenir que l'attitude émouvante de Madeleine qui embrasse les pieds du Christ. Le Musée royal de Bruxelles possède de cette œuvre une exquise en grisaille que nous avons admirée à l'Exposition d'Anvers.

C'est pour le maître-autel de l'église du béguinage d'Anvers, qu'avait été peint le *Christ déposé de la Croix*, qui orne aujourd'hui le musée de cette ville. Ce tableau est un des plus riches de l'Exposition, si l'on se place au point de vue des effets brillants de la peinture; les couleurs complémentaires vibrent

et s'exaltent sur la jupe jaune et le corsage violet de Madelaine où flottent ses beaux cheveux blonds, la robe rouge de Jean sonne une fanfare dans cette partie droite du tableau qui fait contraste avec la teinte cadavérique et avec les vêtements de la Vierge. Mais Van Dyck ne semble pas à l'aise en l'exécution de ces sujets, sa couleur s'en ressent, on n'y voit pas, comme en ses autres œuvres, l'or et l'argent chanter dans les jaunes et dans les blancs, il s'entendait mieux à peindre les scènes de l'enfance du Christ, qu'à rendre les émotions poignantes du drame de la Passion. Quelle saveur délicate nous trouvons dans l'esquisse de cet autre tableau de Termonde *l'Adoration des Bergers* qui appartient à M. Edmond Huybrechts, d'Anvers, où rien n'est fait, au sens propre du mot, mais où tout est bien indiqué, de façon rudimentaire ; l'allure des personnages est donnée en deux ou trois traits sommaires. En s'écartant un peu, toute la composition apparaît et notre imagination jette des draperies et des couleurs sur tous ces petits personnages. — Dès son retour à Anvers, Van Dyck avait peint pour l'Hôtel de Ville de Bruxelles, une grande composition décorative dans le genre de celle des corporations des maîtres hollandais, il y représentait le Conseil échevinal, soit vingt-trois figures ; mais cette œuvre fut détruite au bombardement de Bruxelles en 1695. Certaines appréciations de contemporains en ont vanté la belle ordonnance, où l'allégorie faisait, paraît-il, très bon ménage avec la réalité.

C'est en 1627, que se place son premier voyage à Londres ; ce serait alors qu'il aurait peint les portraits que l'on admire, à La Haye, de Sir... Scheffield et d'Anna Wake. Toutefois, le plus grand doute plane, non seulement sur l'époque de l'exécution de ces portraits, mais encore sur l'identité de Sir... Scheffield et sur celle d'Anna Wake que le savant M. Bredius, dit être la femme de Scheffield, alors qu'un autre savant, le très aimable conservateur des estampes de Bruxelles, M. Henri Hymans, y voit l'épouse de Lionel Wake, négociant anglais établi à Anvers, ami personnel de Rubens.

Le voyage que Van Dyck fit en Angleterre si peu de temps après son retour d'Italie, où il avait peint près de cent tableaux, a semblé inspiré par des motifs de découragement et aussi par de graves dissentiments qui auraient éclaté entre lui et Rubens.

N'était-ce pas d'ailleurs un thème favori ? N'avait-on pas tenu les mêmes propos déjà, lorsqu'il partit pour Gènes, alors que

Rubens lui avait fait présent d'un cheval, lui avait donné pour compagnon de route son ami le chevalier Vanni, et qu'il l'avait de plus, muni de puissantes lettres de recommandations pour les plus hauts personnages de l'Italie? N'a-t-on pas dit, à propos de ce départ en Angleterre, que Rubens voulait l'isoler de sa femme Isabelle Brandt, où encore que Van Dyck avait été l'aspirant malheureux à la main de la fille de son maître, sans contrôler, d'ailleurs, l'état civil de la famille de Rubens qui aurait fait constater qu'il n'avait pas eu de fille de sa première femme, et que la première qu'il eût d'Hélène Fourment était née en 1632, on aurait pu voir aussi en lisant ses correspondances et en jugeant tous ses actes que Rubens n'avait jamais cessé d'être le protecteur, l'ami et même l'admirateur de son jeune émule, qui fit plusieurs fois de lui, de magnifiques portraits? Enfin, Rubens ne possédait-il pas, à sa mort, dix œuvres importantes qu'il avait commandées à Van Dyck?



C'est à cette époque qu'il faut placer l'exécution d'un certain nombre de portraits qui décorent l'exposition du troisième centenaire. Il avait été classé, en ce genre, dès l'âge de 27 ans, par le beau portrait du président Richardot et de son fils qui figure au musée du Louvre et que l'on attribua longtemps à Rubens. Parmi eux, nous plaçons, au premier rang, le portrait prêté par le musée d'Anvers, de *Maldérus*, cinquième évêque d'Anvers; large figure ouverte, le front haut, les yeux fins et observateurs, la bouche expressive; la pose distinguée des mains est une merveille de simplicité.—Dans le portrait d'*Anne Marie de Camudio*, femme de Ferdinand de Boisschot, mayeur de Saventhem (de la galerie d'Arenberg), le sourire intérieur des beaux yeux noirs, étincelle sous la chevelure ondulée, le nez et la bouche d'une grande distinction donnent du caractère à cette figure; la gorge est ruisselante de perles qui jettent les feux azurés de leur bel orient sur la mousseline de la chemisette; une éclaboussure de lumière illumine la fraise tuyautée, les mains élégantes cerclées de bracelets d'agate, ressortent gracieusement sur la robe de moire noire, de petits nœuds dorés forment d'heureux accents sur le corsage et sont en harmonie avec la tenture tissée d'or qui tombe à gauche.

Cette même galerie a envoyé aussi à Anvers, le buste du *Comte*



*Albert d'Aremberg*, dont la tête est peinte en touches solides et énergiques par petits plans qui vibrent chaudement et accrochent bien la lumière en accentuant la construction et les méplats des joues et du menton. La collerette est très largement exécutée. Nous admirons aussi la belle tenue générale et les chaleureux effets de lumière qui brillent sur la cuirasse du *Comte Albert d'Aremberg* dans le portrait équestre envoyé par M. J.-P. Heseltine de Londres.

Voici, tiré de la galerie du duc de Norfolk, Arundel Castle, le portrait de l'illustre mécène et collectionneur, grand protecteur de Van Dyck, *Thomas, comte d'Arundel et son petit-fils* : sur un fond de cuir de Cordoue se dresse en vigueur le portrait du comte ; son petit-fils est un délicieux enfant aux grands yeux, à la figure méditative. Le pourpoint offre de beaux effets de soie rouge ; l'enfant déploie en sa main droite un papier qui forme dans l'ensemble un très bel accent.

Sur la collerette droite qui entoure le cou, se dresse la tête fine de *Marie Anne de Schodt* (Lawrie, Londres). La chair savoureuse des mains aux fines jointures qui donne la réplique à la couleur ambrée de la figure est d'une heureuse harmonie. Mille artifices de coloris font chanter le blanc d'argent du mouchoir, le blanc mat des manchettes et la broderie d'or du corsage ; tous ces accents bien ménagés sont un régal et n'éparpillent pas notre attention qui tombe, de prime saut, dans la figure du modèle. Le côté gauche du tableau représente un paysage bien aérien sur lequel les contours de la robe sont peints avec justesse, en des formes enveloppées.

Le marquis de Lothian a décroché de sa galerie le *Portrait de Geneviève d'Urfé, marquise d'Havré et duchesse de Croy*. La draperie de teinte carminée du fond éclaire avec douceur la figure d'une blancheur liliale, les traits apparaissent dans l'auréole de blanches mousselines. Les mains sont d'un arrangement élégant, les valeurs de tons sont bien rendues, du noir foncé et des effets soyeux jusqu'aux teintes du satin blanc qui brille aux crevés des manches.

Ce n'est point pour l'élégance de son aspect et la grâce de son sourire, mais bien plutôt pour la vigueur du caractère et la saisissante intensité physionomique que nous admirons le portrait de l'*Infante Isabelle Claire Eugénie*, en la grisaille de M. Léon Bonnat. L'original de ce portrait est au Louvre et l'archiduchesse

y est peinte comme en cette puissante miniature, sous le costume des clarisses, la robe de laine noire, ceinturée par une corde, le voile sombre, la large guimpe sur la poitrine. On prétend que le prototype de ce portrait est à Parme et que ceux de Paris, de Vienne et de Turin ne seraient que des reproductions.

La grande artiste qu'est Madame Edouard André (Nelly Jacquemart) a envoyé à Anvers le *Portrait d'un Syndic*. Cette œuvre nous transporte en pleine Hollande : il ne s'agissait plus pour Van Dyck de peindre, en une couleur transparente, un gentilhomme élégant et fluet, ou une marquise aux blanches mains, majestueuse en sa robe de soie bleue ou blanche, il a voulu représenter un grand bourgeois des Pays-Bas, dans une attitude familière, en une représentation vraie, sincère, parlante. La figure à la barbiche grise est solidement exécutée, les bras sont placés en une pose très naturelle sur les brassiers d'un fauteuil, les mains énergiques sont traitées par petits plans ; le blanc mat de la collerette et le chaud réveil de blanc du papier que le Syndic tient en la main constituent de vigoureux effets obtenus par de savants empâtements, la robe aux tons noirs et gris avec, à la manche, de petits entrelacs noirs est d'une savante exécution.

Le portrait en pied, sur un trône, de *Marie de Médicis*, fut exécuté pendant les six semaines qu'elle passa à Anvers, un peu contre son gré, par la volonté du grand patriote, le tout puissant cardinal de Richelieu. Ce portrait est d'une grande allure. La mère de Louis XIII, tient en sa main un bouquet de roses rouges ; tout le fond de droite représente un ciel mouvementé sous lequel se déroule le panorama d'Anvers avec la cathédrale. Cette toile appartient à M. le Chevalier Decker de Lüben.

Nous admirons encore une récente acquisition du musée d'Anvers, le portrait du peintre *Martin Pepyn* qui est d'un beau caractère et se présente, tout battant neuf aujourd'hui, sous un miroitant vernis qui fond un peu trop les accents de la collerette.

La belle tête à cheveux blancs, très vigoureusement peinte du *Marquis Ambroise Spinola*, brille sur la cuirasse ornée de la toison d'or (Rodolphe Kann) — le reflet métallique du ceinturon réveille aussi le ton sombre du pourpoint noir d'*Alexandre della Faille*, magistrat d'Anvers (musée royal de Bruxelles).

Nous nous sommes arrêté, avec un plaisir infini, devant un envoi de M. Charles Warnant de Bruxelles, *portrait d'un gentilhomme*,

sur lequel les effets blancs qui apparaissent aux crevés du manteau sont exécutés très largement en quelques coups de pinceau tout vibrants sur le costume noir. — Un joli coup de soleil qui illumine la salle d'exposition fait valoir la poussière d'or de la peinture d'un *portrait d'homme* et les rehauts blancs du col et des manchettes qui se relèvent sur une robe moirée (M. H. Heugel, Paris) — Le beau portrait aussi, que celui de l'*Organiste Henri Liberti*, tout rutilant des beaux effets de la triple chaîne d'or, lequel appartient au duc de Grafton. La collection Benjamin Filon en contenait un dessin et les musées de Madrid et de Munich en possèdent aussi des répétitions.

∴

Le duc de Westminster a consenti à se dépouiller, pour quelque temps, du *Mariage mystique de Sainte-Catherine* ; sur un fond de rochers et de pommiers, la Vierge dont les traits rappellent les figures les plus idéales de l'école italienne a les yeux fixés dans les yeux de l'Enfant Jésus qui la regarde avec amour. La lumière se joue caline dans la blonde chevelure agrémentée de perles de Sainte-Catherine, au profil extatique. — Cette tête nous rappelle un amoureux souvenir de la Pinacothèque du Vatican ; l'ange de l'annonciation de Baroccio — Le bras gauche de Sainte-Catherine, ramené sur la poitrine, est peint d'une touche enveloppée à souhait. En ce tableau, toutes les draperies sont d'une coloration très harmonieuse, depuis la tunique violet pâle et le manteau bleu de la Vierge jusqu'aux tons rouges du manteau de Sainte-Catherine.

∴

Citons encore, pour finir, la description des tableaux exposés, qui ont été peints à cette époque : le *Temps coupant les ailes de l'Amour*, de MM. Colnaghi, à Londres. La coloration de l'ensemble est un peu rouge, mais il faut rendre hommage à la facture gracieuse de Cupidon — *Le Silène ivre soutenu par un faune et une bacchante* (musée de Bruxelles) semble un Jordaens, tant la peinture est vigoureuse et vibrante avec de larges ombres transparentes. Le modelé de Silène est d'une haute facture, la tête s'enlève sur un bout de draperie vermillon.

## IV

Après l'accueil qui lui avait été fait, en Angleterre, en 1627, par Gueldorp, le garde des tableaux du roi, qui l'avait hébergé en sa demeure, et après la commande qu'il avait reçue, pour le roi lui-même, d'Endymion Porter, gentilhomme de la cour de Charles I<sup>er</sup>, d'un tableau représentant *les amours de Renaud et d'Armide*, des négociations eurent lieu pour amener Van Dyck à la cour de Charles I<sup>er</sup>. Marie de Médicis elle-même intervint et aussi un courtisan favori de Buckingham, Balthazard Gerbié, peintre et architecte d'Anvers, quelque peu diplomate à ses heures perdues, qui avait su négocier, avec l'Espagne, un traité de paix, au nez et à la barbe blonde de Rubens, cet autre artiste diplomate.

Plus empressé qu'heureux dans ses prévenances, il avait offert en 1631, au lord Trésorier, en vue d'un cadeau que Buckingham pourrait offrir « au Roy ou à la Reyne, pour le nouvel an, une fort belle Notre-Dame et Sainte-Catherine faite de la main de Van Dyck ». Mais il paraît que le tableau n'avait point été peint par le maître anversoïse, d'où méchante humeur de Buckingham, réplique obstinée de Gerbié qui faisait affirmer, par bon acte notarié délivré par le vendeur, contre la propre affirmation de Van Dyck, l'authenticité de sa Notre-Dame. Gerbié vexé dans son amour-propre en garda d'abord quelque rancune à Van Dyck, mais il ne tarda pas, en parfait courtisan, à se ranger du côté du succès, lorsqu'il vit que le roi qui avait pour l'art, un goût très vif, avait fait remettre à partir du 1<sup>er</sup> avril 1632, à Edouard Norgate, une somme de quinze shellings, par jour, pour la nourriture du peintre, l'installant, peu de temps après, en un splendide atelier à Blackfriars, et lui ménageant une résidence d'été au château royal d'Ethom, dans le comté de Kew. Charles I<sup>er</sup> ne voulait pas, paraît-il, s'en tenir là; n'a-t-on pas trouvé, en effet, dans les archives de la reine, ces mots tracés sur un agenda, de la main du roi: « parler à Inigo Jones d'une maison pour Van Dyck ».

Ce ne sont point les mécènes qui manquèrent à Van Dyck, il trouva à Londres, avec le comte d'Arondel et sa femme Alatheia Talbo, qui avait rencontré le peintre en Italie, Endymion Porter, Kenelm Digby, le mari de la belle Lady Venetia, et aussi Pembroke, Warwick et Montrose. Aussi, peu de temps après son

arrivée, devint-il le principal peintre ordinaire du roi, non sans mécontenter — et on se l'explique aisément — le hollandais Daniel Mytens qui remplissait déjà cet emploi. Peu de temps après, il était fait chevalier, et recevait de Charles I<sup>er</sup> une chaîne d'or, avec un médaillon enrichi de diamants.

Outre sa pension qui était de 200 livres sterling, il touchait, sur le trésor royal, des ordonnances pour chacun des tableaux qu'il exécutait. On peut même déduire de ces comptes intéressants, une sorte de tarif : les portraits en pied lui étaient payés, d'abord 25 livres, puis 40, puis enfin, en 1633, 50 livres ; ceux à mi-corps 20 livres, les tableaux à plusieurs personnages 100 livres.

Dans les 350 tableaux de Van Dyck, qui existent aujourd'hui en Angleterre, où il est plus de 100 demeures qui possèdent des œuvres de ce peintre, on trouve de nombreux portraits du roi, de la reine, de la famille royale, dont la chronologie est aussi difficile à établir (surtout pour ceux du roi et d'Henriette-Marie, dont les figures présentent peu de changements en ces neuf années), qu'il est téméraire de discerner les œuvres exécutées complètement de la main de l'artiste, d'entre les répétitions faites souvent, par les élèves, et les nombreuses copies d'une exécution médiocre, destinées à être données aux favoris, ou, en présents royaux, dans les Cours étrangères

Il existe sept ou huit portraits équestres du roi, qui sont tous des esquisses, des répétitions ou des copies du tableau de Windsor et de celui du duc de Malborough à Bleinheim Palace.

Le roi ne dédaignait pas de quitter White Hall, de descendre la Tamise, dans son yacht, et d'aller passer quelques heures, dans l'atelier de Blackfriars, qui était devenu le rendez-vous habituel des dames de la Cour, des favoris du Roi, des Ministres, des Chambellans et des Pages. Après la conversation, la musique et la comédie, et à quatre heures table ouverte, soirée et divertissements. On y rencontrait lady Vénétia Digby, celle qu'il avait assez maladroitement compromise, et qu'il représenta ensuite, sous l'allégorie de la Prudence, tenant de la main gauche des colombes et, en la droite, un serpent ; elle terrassait le mensonge, la colère et l'envie ; on sait ce que nous pensons de cette peinture emblématique, qui n'est généralement qu'un rébus solennel que Joseph Prudhomme est tout surpris et fier de comprendre, sans devoir attendre le numéro du dimanche suivant. Cette œuvre n'est pas pour nous réconcilier avec le genre ; combien plus belle et plus sentimentale devait être

la peinture de Venetia morte, tenant en sa main une simple rose fanée.

Van Dyck s'éprit aussi de lady Stanhope, gouvernante de la petite princesse Marie, qui ne semble pas avoir partagé ce tendre amour, car elle fit cadeau à son bel ami Carey Raleigh, des portraits que Van Dyck avait faits d'elle. — Autrement vive, fut la passion qu'il inspira à une femme galante, Marguerite Lemon, qui, au moment de son mariage avec une descendante des Stuart, Marie Ruthven, fille de lord Patrick Ruthven, et petite-fille du comte de Gowrié, voulut couper le poignet de l'infidèle, pour l'empêcher de peindre. Ce noir complot n'ayant pas réussi, elle passa en Flandre, avec un nouvel amoureux; mais celui-ci mourut à l'armée, et elle se tua de désespoir.

De Piles, dans son cours de peinture, raconte tenir du financier Jabach (l'homme à la belle galerie, dont j'ai parlé dans mes *Financiers amateurs d'art*) que Van Dyck ne travaillait jamais plus d'une heure de suite à chaque portrait « après quoi, son valet de chambre lui venait nettoyer ses pinceaux et lui préparait une autre palette, pendant qu'il recevait une autre personne à qui il avait donné heure ». Ce n'est sans doute que dans les cinq dernières années de sa vie, alors qu'il ne pouvait plus suffire aux commandes, et après que, depuis longtemps, il connaissait à merveille « la cuisine » de son art, qu'il se contentait, comme dit le banquier de Cologne, Jabach, de dessiner sur du papier gris, avec des crayons noirs et blancs, (1) en un quart d'heure, la taille et les habits du personnage « qu'il disposait d'une manière grande et avec un goût exquis. Il donnait ensuite ce dessin à d'habiles gens qu'il avait chez lui, pour le peindre d'après les habits mêmes, que les personnes avaient envoyés exprès, à la prière de Van Dyck. Les élèves ayant fait, d'après nature, ce qu'ils pouvaient aux draperies, il passait légèrement dessus, et y mettait, en peu de temps, par son intelligence, l'art et la vérité que nous y admirons. Pour ce qui est des mains, il avait des personnes à ses gages, de l'un et de l'autre sexe qui lui servaient de modèles ».

..

Les lecteurs ne nous accuseront point, nous l'espérons bien, de leur avoir servi un hors-d'œuvre en leur racontant, en quelques

(1) On trouve des collections de ces dessins au musée Britannique et dans le cabinet du duc de Devonshire.

lignes sommaires, les préliminaires du séjour à Londres de Van Dyck, l'hospitalité royale qui lui est offerte, son luxe d'artiste de cour, et le milieu d'hommes et de femmes distingués dans lequel il évoluait, milieu qu'il a reconstitué, de son pinceau magique, en des peintures qui sont les plus belles de celles que nous avons admirées à Anvers.

Le Reine d'Angleterre n'a pas hésité à prêter aux Anversoises les *Trois enfants aînés de Charles I<sup>er</sup>* que nous qualifions de chef-d'œuvre. Sur une tapisserie de cuir de Cordoue, se relèvent les figures des enfants royaux, Charles, prince de Galles, qui n'avait alors que cinq ans, est revêtu d'un pourpoint et d'un haut-de-chausses feuille morte, à reflets nacarats ; la collerette et les manchettes blanches forment, sur ce costume, des rehauts de lumière. Agé de deux ans, James, duc d'York, appuie la main droite sur le bras de son « grand » frère, et lui donne la main gauche ; il est vêtu de soie rose et de mousseline blanche, la tête coiffée d'un petit bonnet blanc. L'expression naïve et tout à la fois fière de ces physionomies d'enfants, est d'une pénétrante suavité. La figure de la princesse Marie qui à cette époque était âgée de quatre ans est encadrée de cheveux blonds où se relève un menu bouquet de roses : elle est empreinte d'une douce gravité. Le costume de soie bleue qui se moire de lumière sur la matité de la collerette et du tablier blancs, les fines dentelles blanches qui bouillonnent aux crevés des bras, et l'arrangement mignard des petites mains potelées, gracieusement posées l'une sur l'autre, font de cette savoureuse figurine un des plus beaux portraits d'enfant que nous connaissons. A ses pieds, un minuscule King's Charles, la tête basse, l'air mélancolique, fait pendant à un autre petit chien qui est aux pieds du prince de Galles.

Dans le portrait de *Charles I<sup>er</sup> et la Reine Henriette Marie* (duc de Grafton) l'ajustement de mousseline, de soie et de dentelle blanche, ressort vigoureusement sur la tenture vert sombre. La carnation blanche de la figure et des bras, le mouvement de la main droite qui présente à Charles I<sup>er</sup> des branches de laurier, font de ce portrait un très élégant tableau de genre, où nous nous sommes permis de trouver l'ombre du bras droit un peu violente. — Dans un ravissant panneau, qui appartient à M. Léon Bonnat, la *Reine*

*Henriette Marie*, est représentée en grisaille; on y peut suivre le coup de pinceau libre et hardi qui chemine sur la robe de soie et l'éclaire d'une blanche lumière.

C'est pour servir de modèle à un buste commandé au cavalier Bernin que Van Dyck a peint sous trois angles différents, le *Portrait de Charles I<sup>er</sup>* (collection de la Reine d'Angleterre à Windsor).

Sur les 35 tableaux de Van Dyck qui figurent au musée de l'Ermitage et que nous avons mentionnés en notre *Voyage en Russie*, l'Empereur Nicolas a envoyé à Anvers, celui-là même que nous avons indiqué, en tête, comme le plus remarquable; le *portrait de Philippe lord Wharton*. C'est avec un plaisir infini que nous avons retrouvé le portrait de ce gentilhomme de 19 ans. La figure au teint ambré est fortement éclairée, les ailes du nez sont élégamment relevées sous des yeux qui brillent dans leurs orbites profondes, la lèvre est à peine duvetée. La tête de l'éphèbe, encadrée de cheveux bruns emmêlés, se détache sur un fond de rochers où dégringolent, au-dessus du ravin, des arbres contournés. Une tenture verte, aux larges cassures cartonneuses, occupe la droite du tableau. Le vêtement de Wharton, de couleur prune et olive, se détaille, en des plis menus et souples, d'une grande justesse. Ce pourpoint est en partie dissimulé par un large manteau en épais brocart bouton d'or, qui couvre l'épaule gauche et que le jeune lord relève de la main droite. La main gauche, aux doigts fuselés s'appuie sur la hampe d'une houlette, ce qui donne à ce tableau une fantaisie comme nos peintres du XVIII<sup>e</sup> siècle surent en mettre dans l'interprétation des bergères de Trianon. L'arrangement et les effets brillants et harmonieux de bleu, de vert et de jaune font de cette œuvre une toile d'un très riche coloris.

Que dire des portraits en pied (appartenant au comte Darnley), des *lords John et Bernard Stuart*? Comment essayer de décrire la crânerie, l'air franc de bravoure sans forfanterie, de ces deux gentilshommes aux yeux bleus, perruque blonde, larges collerettes blanches, drapés en des costumes de couleurs différentes qui forment d'heureux contrastes? John Stuart est vêtu d'un pourpoint doré avec crevés sur la poitrine et aux bras, son manteau tissé d'argent est relevé au-dessus de la main droite avec une grande

distinction, cette main fine dont l'attache délicate sort d'une manchette blanche. Tout cela donne à ce gentilhomme une élégante allure cavalière. Le costume se complète par un haut de chausses marron, avec, aux genoux, une passementerie de cablé d'or frangée d'un large canon de dentelle blanche qui tombe sur la botte jaune aux plis harmonieux. Bernard Stuart, placé deux marches au-dessus de lui, est appuyé sur une colonne. Son costume de velours bleu chatoyant et lumineux est passementé de broderies blanches; le bras gauche est appuyé à la hanche, la main gantée de blanc chiffonne l'autre gant, ce petit morceau de détail est traité avec une grande souplesse.

Le tableau envoyé par lord Spencer Althorps, *portraits de lord George Digby, 2<sup>e</sup> comte de Bristol, et de William, 5<sup>e</sup> comte et 1<sup>er</sup> duc de Bedford*, fait bien le pendant du précédent tant par l'allure générale des personnages et par leur distinction, que par la peinture fine, lumineuse et transparente. Van Dyck se montre bien dans ces œuvres, l'interprète élégant de l'aristocratie anglaise, il a su mettre, en ces portraits, je ne sais quel naturel élégant qui est resté, j'oserai dire, la formule des peintres anglais qui sont venus après lui, les Reynolds, les Lawrence et les Gainsborough. Quelle entente il montre pour le coloris des draperies et des tentures d'or qui coupent le ciel bleu; comme il sait faire vibrer le velours vermillon des pourpoints et des haut-de-chausses et disposer, avec d'habiles artifices d'arrangement, comme en ce tableau, aux pieds des personnages et tout à l'entour des bottes en cuir jaune ou noir, bouclées par de doubles ailes, des accessoires qui jettent la lumière dans le bas de cette toile, sans disséminer pourtant l'attention, tels ce casque, cette cuirasse, ces livres, ce papier, qui n'éblouissent pas l'œil et n'empêchent pas nos regards de tomber, tout de suite, dans les yeux de George et de William.

\*  
\*\*

Le *Portrait en pied de lady Ritchie* brille par de beaux effets de mousseline et de soie noire éclairées de jets de lumière et striées de miroitements moirés. Les bras tout fuselés paraissent trop longs dans leur développement absolu, c'est évidemment pour nous une erreur d'optique, car le compte y est et rien de plus, n'en doutons pas. Ce tableau envoyé par Ferd. Bischoffsheim est intéressant comme ce portrait de famille qui appartient au comte Spencer, *Portrait en*

*pied de Pénélope Wriothesley*, dont la carnation semble pétrie dans du lait; nous admirons la tête douce, les yeux veloutés, tout le corps élégant sous la robe de soie bleue aux plis harmonieux, aux belles cassures d'un effet très décoratif. Signalons encore l'heureuse disposition de la main droite; le fond mordoré comme le sont les paysages d'automne, met bien en valeur ce personnage.

Le duc de Devonshire a envoyé le *Portrait de Dorothee Sidney, comtesse de Sunderland*, à la bouche spirituelle, à la pose gracieuse, et même un tantinet précieuse, avec cette main droite qui sort des larges manches de la robe couleur orange, pour effleurer des roses dans une corbeille. Titien n'aurait pas désavoué les superbes épaules de la comtesse Dorothee.

Nous nous approchons de la cimaise pour voir, à son vrai point optique, la charmante miniature traitée à la bonne manière flamande, qui provient de la collection du prince Czartorisky et représente le *portrait en pied de la comtesse de Pembroke*. L'exécution des mousselines blanches liserées de noir et rehaussées de petits nœuds rouges, et celle des manchettes de dentelles qui se relèvent sur des manches soyeuses, font une belle harmonie sur le ton orangé du fond. Nous remarquons aussi les belles draperies blanches et l'interprétation mythologique du portrait en pied de *Rachel de Rouvignies, comtesse de Southampton* (comte Spencer).

Le portrait en pied de *l'abbé Alexandre César Scaglia* du comte Holford, nous montre une robe traitée avec une grande majesté décorative qui donne un puissant caractère à la figure très expressive, encadrée de cheveux noirs, en coup de vent. Une copie de ce tableau figure aussi à l'exposition, elle provient du musée d'Anvers et avait été donnée par l'abbé César Scaglia, à l'église des Récollets, en même temps que le *Christ au tombeau*, toile plus gracieuse que religieuse, où Saint-Jean montre d'un air un peu puéril aux anges, des anges maniérés, mais d'une grande beauté, les plaies de la main gauche du Christ. Le ciel de ce tableau était primitivement gris, il a été maladroitement restauré et remplacé par un fond d'un bleu criard.

Le duc de Devonshire a décroché, de sa galerie, les trois tableaux que nous décrivons ci-dessous : le premier, *portrait en pied d'Arthur Goodwin* est une des plus belles toiles de l'exposition. La tête est tout à fait caractéristique, et l'expression du regard de Goodwin est franche et familière. On sent que l'artiste a pénétré, en quelque sorte, l'âme du modèle, pour rendre le regard habituel, la physionomie de son sujet. Il n'y a là, ni apprêt, ni une interprétation voulue d'un type ; ce je ne sais quoi de vrai, de senti, ne saurait être imaginé, c'est la nature elle-même, c'est la vie. Nous sommes loin de certains portraits décoratifs de maîtres illustres pourtant, où des airs de bravade et des exagérations déclamatoires de gestes peuvent servir à orner une galerie entre de riches panoplies et des tentures orientales. Ici, nous sentons le caractère du modèle, l'intensité de ses sentiments intimes. A côté de la draperie amaranthe du fond, la teinte jaune du pourpoint et de la pélerine, le haut-de-chausses vert-jaune dont les franges tombent sur les bottes grises, forment une brillante harmonie de couleurs qui vibrent dans les yeux, longtemps après que le regard a quitté ce portrait de grande allure picturale.

La distinction des traits du *Colonel Charles Cavendish*, les yeux qui sont, je le confesse presque aussi grands que la bouche, donnent à cette figure, où la lèvre humide parle, je ne sais quel sentiment d'une grande intensité de vie, en la décoration somptueuse d'un costume élégant.

Elle est d'une belle expression aussi, la figure aux yeux si vifs du *Portrait de Lucius Cary, lord Falkland*.

*Edouard Sackville, comte de Dorset*, que son descendant a envoyé aux fêtes du troisième centenaire semble marcher vers nous. Nous retrouvons, sous sa perruque blonde, les traits de notre bon camarade et compatriote, le grand peintre Alfred Agache. Le teint coloré est tout en action, la main gauche est appuyée sur la hanche et la main droite, élégamment détachée à la manchette, empaume bien la canne. Le pourpoint rouge, strié de passementeries d'or forme un brillant ajustement avec la cuirasse d'acier, sur laquelle

broche une écharpe aux colorations orientales, dont les plis retombent sur la garde de l'épée.

Le portrait de *James Hay, comte de Carlisle* (Vicomte Cobham-Agley) qui est le mari de lady Carlisle à qui Van Dyck donna des leçons de peinture, étale toute une riche gamme de blancs sur le col, le crevé du bras, la manchette et le gant. Des bas verts avec des rosaces noires et vertes éclairent cette partie du portrait.

Dans le portrait de *Sir John Lambert* (Heugel Paris) à la figure énergique, aux lèvres caractéristiques, l'œil reçoit de la cuirasse de beaux effets de lumière, il est caressé par le velouté de la ceinture aux tons de carmin et il galope presque dans le fond du tableau, derrière un cavalier très largement exécuté.

Vêtu d'un pourpoint d'or, aux manches d'un blanc vert, *William Villiers, vicomte Grandisson*, porte fièrement en sautoir, un élégant baudrier, où s'attache son épée de Cour; le haut-de-chausses rouge, aux canons de dentelles, les bottes de cuir blanc, habillent bien ce gracieux Seigneur aux boucles blondes, qui tient dans la main un chapeau à larges bords, tout empanaché de plumes de paon (Jacob Herzog).

\*  
\*\*

Et maintenant, nous voici par le bon vouloir de sa gracieuse Majesté, la Reine Victoria, en admiration devant les portraits, dans un même cadre, de Thomas Killigrew, le comédien, et de Thomas Carew, le poète. Il est impossible de donner à des portraits, une impression plus physionomique. On éprouve, en jetant les yeux sur ces deux hommes peints en buste, l'impression vive que l'on ressent, à Harlem, lorsque s'ouvre brusquement sur le hall, la porte du cabinet du Conservateur, et que l'on entre en conversation avec l'une des corporations de Frans Hals. Les têtes qui vous apparaissent vous regardent jusqu'au fond de l'âme, et les attitudes des personnages très décoratifs pourtant, mais très vivants, sans recherche du côté déclamatoire de l'allure, vous saisissent par je ne sais quel accent de vérité; l'attitude mouvante des gestes vous donne le frisson de la vie elle-même.

Les deux personnages d'Anvers sont assis: Carew, le poète, le bras gauche appuyé sur un socle de colonne, réfléchit en chiffonnant de sa main droite un papier; l'expression de son regard est douce et méditative, la facture des mains est des plus remarquables;

très beau aussi, le pourpoint noir avec des manches à crevés de Killigrew le comédien : il se présente, la face tout à fait de profil, le nez fin, la bouche animée par la causerie, il est vêtu d'un ajustement de soie et retient, de ses deux mains, un papier qu'il vient de lire.

\*  
\* \*

Dans le *portrait de Van Dyck, dit au tournesol*, l'artiste s'est représenté en buste, le regard fixé sur le spectateur. Le pourpoint carmin violet forme une belle harmonie avec la teinte jaune du tournesol (duc de Westminster). On suppose que c'est sa femme *Marie Ruthven* qui figure dans le portrait envoyé par M. J. C. Harford. Autour d'un visage gracieux, la chevelure s'enroule en bandeaux sur lesquels serpentent des perles d'un bel orient ; des cheveux ondulés retombent sur le front ; de la robe rouge, qui fait contraste avec une tenture verte, émerge le bras gauche d'un modelé savoureux ; un petit génie, placé derrière elle est, d'une exécution un peu sèche et d'un dessin trop cerné.

## V

Nous avons réservé pour cette dernière partie quelques tableaux auxquels les scrupuleux organisateurs n'ont pas voulu assigner une date précise, en dépit des hypothèses les plus vraisemblables qui auraient pu permettre de les placer, pour la plupart, dans les deux périodes où Van Dyck résida en Flandre.

Une aquarelle traitée avec chaleur et qui appartient à M. J. P. Heseltine, de Londres, représente un *Samson* aux traits quelque peu vulgaires. La lumière est jetée habilement sur la figure, sur la poitrine et sur la robe de Dalila, les draperies des deux Philistins qui garottent le héros hébreux sont lourdes.

La *Sainte Famille* (Rodolphe Kann, Paris) rappelle beaucoup la peinture de Murillo, en nous montrant toutefois des contours moins enveloppés. La Vierge est d'une élégance exquise, sous sa robe rouge recouverte d'un manteau vert ; la tête de l'enfant endormi est d'une expression suave ; Saint Joseph est traité à larges coups de pinceau. Le coloris de cette œuvre est d'une grande chaleur.

*Les Apprêts de la Flagellation du Christ* (Edmond Huybrecht

d'Anvers) rappellent beaucoup les débuts de l'artiste et l'atelier de Rubens. Deux exemplaires d'un *Christ en croix*, l'un de la galerie de M. Hens, d'Anvers, l'autre de M. Léon Bonnat, nous montrent devant de sinistres nuages, dans un site abrupte de rochers, le Rédempteur expirant, seul, dans la tristesse d'un crépuscule tragique, la tête appuyée sur l'épaule gauche ensanglantée, les mains et les pieds ruisselants de sang.

Une dernière *Descente de Croix*, (celle de M. Louis Cardon, de Bruxelles) est une belle composition, où le groupement du Christ avec Madeleine à ses pieds et Saint Jean, présente une ligne très pittoresque; la Vierge toutefois, est un peu raide d'attitude et de geste, mais l'ange placé devant l'échelle est d'une interprétation très poétique. Dans un *Saint Sébastien*, très riche de coloris, où le rouge chante comme dans les toiles de Rubens et de Jordaens, des anges gracieux enlèvent du corps du jeune martyr, toujours traité comme un Apollon par tous les peintres de l'Italie, les flèches du supplice.

\*  
\* \*

Deux œuvres du musée d'Anvers, d'abord une belle esquisse, où les effets de lumière sont indiqués de façon sommaire, représente le *Portrait d'une jeune fille accompagnée d'un chien* et l'autre le *Portrait d'un prêtre* à la figure énergique d'un grand caractère.

\*  
\* \*

Le *Portrait du jeune Richardot*, joli enfant, largement exécuté, a été envoyé par M. Bronislas Rylski, de Paris. Le *Buste de jeune homme*, qui appartient à M. Léon Bonnat, semble une étude disposée pour le graveur, dans le format des portraits de la collection des *Icones Centum*.

M. Francis Klenberger, de Paris, a prêté une grisaille, exécutée avec une désinvolture et un brio extraordinaires; la tête est construite en cinq traits, elle est encadrée d'une chevelure ondulée qui semble peinte à la sépia avec la hampe d'un pinceau. Rien n'est savoureux comme d'étudier une esquisse aussi juste; on sent la composition se colorer sous le regard, tant les indications du maître sont données en bonne valeur.

Nous admirons encore la facture énergique de la figure de *M. de*

*Witte* et le modelé très poussé du visage de *M<sup>me</sup> de Witte*, avec des effets de lumière et d'ombre que l'on aperçoit sur la soie, un peu contrariés par les éclats du vernis; ces deux beaux portraits ont été envoyés par M. Arnold de Pret Roose de Calesberg, d'Anvers.

C'est au comte Brownlow que nous devons le *Portrait de dame*, au fin sourire, dont la coiffure ornée de bijoux, le bracelet d'or et d'émeraudes, la ceinture et le corselet tissés d'or sont traités avec une grande maëstria, mais ce qui rend cette œuvre tout à fait supérieure, c'est la figure de l'enfant qu'elle tient sur ses genoux; il va parler, sa petite bouche s'entr'ouvre, ses yeux brillent, son attention est attirée, il s'échapperait, si elle ne le retenait sur son sein; il est costumé d'une gentille robe de teinte violette bien drapée, la tête coiffée d'un chapeau gris à plume de paon.

\*  
\* \*

Nous avons contemplé aussi à l'Exposition d'Anvers un certain nombre des eaux-fortes que Van Dyck exécuta pour son Panthéon de grands hommes (1); cette iconographie nous intéresse depuis longtemps, au plus haut point. Elle renferme des images que nous aimons voir et revoir, entrant en conversation avec le modèle représenté qui nous en apprend beaucoup sur l'histoire et sur les mœurs de cette époque. Souvent, en notre collection particulière, ou au département des estampes, à la bibliothèque nationale, nous avons plaisir à étudier ces belles figurations du xvii<sup>e</sup>. Nous devons même dire que les 21 eaux-fortes en premier état que nous admirons aux estampes représentent des œuvres d'art tout à fait recherchées et infiniment plus précieuses que les états que nous avons vus à Anvers; M. Georges Duplessis, dans une monographie, publiée chez Goupil, de ces 21 gravures en premier état, considère que ce sont les seules eaux-fortes originales de Van Dyck (2). « Les person-

(1) *Icones principum virorum, doctorum, pictorum, chalcographorum, statuariorum nec non amatorum pictoriæ artis numero centum.*

Il est impossible de savoir si Van Dyck travaillait pour son compte ou pour celui de l'éditeur Van der Heyden, dont le nom figure, à côté du sien sur les premiers états de ces gravures.

(2) Chacune de ces gravures est conservée aux Estampes dans un élégant et ingénieux emboitage, qui la préserve du moindre contact, du plus léger froissement d'une autre gravure. On y voit les portraits tout à fait hors pair, d'une inoubliable interprétation mélancolique de François Snyders et ceux

nages, dit Charles Blanc en la *Gazette des Beaux-Arts* (1), y sont vivants, ils se meuvent, ils vous parlent, vous appellent, vous tendent la main. En quelques traits de pointe, Van Dyck a indiqué l'ostéologie du front, la saillie des pommettes, les cartilages du nez, les méplats de la joue et du menton. Deux traits encore, quelques points jetés çà et là, un peu de grignotis et vous touchez ces belles mains, etc... Que sont devenues ces merveilleuses eaux-fortes lorsque les graveurs d'Anvers les ont terminées au burin, quelle froideur, quel effacement de tous les accents de la vie. Elles sont recherchées et payées des prix fous. C'est justice, elles valent un dessin original. »

\*  
\* \*

On aperçoit aussi dans les salles réservées aux gravures, des photographies de tout premier ordre, représentant les plus belles œuvres de Van Dyck. Rien n'est intéressant comme de voir à côté de l'exposition d'une partie des œuvres d'un peintre, la représentation en photographies ou en gravures du plus grand nombre possible des autres œuvres de ce maître. Il en résulte pour l'esprit qui trouve sa satisfaction dans une vue d'ensemble, des classements, des groupements, en un ordre chronologique, des comparaisons et des rapprochements.

Du reste, n'est-ce point Anvers qui inaugura ce système en accrochant aux murs dans des salles spéciales de son beau musée une reproduction de toute l'œuvre si touffue et si variée de Rubens, pour permettre au visiteur qui a contemplé les peintures exposées dans divers musées, de voir quelle petite place occupent ces centaines de toiles, dans l'ensemble de l'œuvre du maître.

L'œil est ébloui et l'imagination chavire devant l'étourdissante production de Rubens.

On ne nous en a rien dit, — mais nous sommes tout à fait sûr, — que le jour où l'exposition de Van Dyck fermera ses portes, l'idée

de Jean et Pierre Breughel, de Guillaume et Paul de Vos, Ant Cornelisen, Didier Erasme, Franç. Francken le jeune, Philippe Le Roy, Jos de Momper, Adam Van Noort, Paul Pontius, Jean Snellinx, Just Suttermans, Antoine Triest, Luc Vosterman, Jean de Wael, Jean Waverius et le portrait personnel d'Antoine Van Dyck ; on voit aussi, dans cette collection le *Christ au roseau* et le *Tiïen et sa maîtresse*.

(1) Tome 21, page 429.

de conserver en une salle, une reproduction des images les mieux choisies de toute l'œuvre de Van Dyck, sera la première pensée des savants conservateurs du musée et des membres si justement amoureux du passé, si actifs dans le présent et si artistes de cette belle Académie d'Anvers dont les rameaux ne cessent de fleurir sur les bords de l'Escaut.

## VI

Le 9 décembre 1641, Van Dyck mourut à Blackfriars, neuf jours après la naissance de sa fille Justiniana (1). Quelles visions durent lui apparaître à l'instant de son dernier soupir!... Les jeunes et frais souvenirs de l'atelier de la place de Meir, la silhouette de la flèche de la cathédrale sous le ciel gris, au son des carillons d'antan... plus loin, devant la mer teinte de malachite, et les falaises rougeâtres du golfe de Gênes, les oliviers argentés et les orangers aux fruits d'or, les palais de marbre des doges et des corsaires aventureux, les figures hautaines des patriciens et les fières Génoises aux yeux brillants... et là, autour de lui, tous ces élégants gentils-hommes aux blondes chevelures, de la cour de Charles I<sup>er</sup>, et ces princesses vêtues de soie, la poitrine ornée de colliers de perles, le sourire mourant sur leurs lèvres roses, en voyant s'évanouir le regard de leur peintre favori, et dans le froissement de ces robes, dans le déchirement des fines dentelles et des mousselines, les spectres noirs de la Révolution de Londres..... l'échafaud du roi,

(1) Cinq jours avant, le 4 décembre, il avait, par testament confié à sa sœur Suzanne le soin d'administrer ses biens conservés dans la ville d'Anvers, en faveur de sa fille naturelle, Marie Thérèse. La fortune qu'il laissait en Angleterre revenait à sa femme et à Justiniana.

Sa femme mourut peu de temps après s'être remariée avec Sir Richard Praese de Goggerdam, gentilhomme de la province de Montgomery, veuf lui-même d'une première femme.

Justiniana épousa à l'âge de 12 ans, Sir John Stepney de Prendergast, du comté de Pembroke, qui servit dans la garde royale à cheval sous Charles II. Elle en eut quatre enfants, dont un fils, Sir Thomas Stepney, qui embrassa la carrière militaire, et trois filles, Anne Justine, Priscille et Marie qui moururent abbeses dans une maison religieuse de Bruxelles. Elle vivait encore en 1772, et la famille de Sir John Stepney ne s'éteignit qu'en 1825.

Marie Thérèse épousa, dit-on, en 1641, Gabriel Essers, drossard de Bouchot. Elle mourut en 1697, après avoir mis au monde six enfants dont, paraît-il des descendants existent encore à Anvers.

l'exil de la Cour... les violes et les clavecins de Blackfriars sont brisés, le carillon d'Anvers se tait et le glas funèbre sonne dans la brume de décembre..... Van Dyck est mort.

Jamais, si grande soit notre admiration, nous ne pourrions mettre en la place qu'ils occupaient, ces peintres du passé, qui marchaient à l'égal des héros, des fils de race royale et des citoyens les plus grands des vieilles Républiques.

« Avec sept paysans, disait Henri VIII, je fais sept lords, avec sept lords je ne fais pas un Holbein ».

Maximilien I<sup>er</sup> n'avait-il pas, malgré le sourire moqueur des courtisans, tenu l'échelle d'Albert Durer ? N'est-ce point Michel Ange et Raphaël qui firent les Médicis plus grands que leur politique d'intrigues, leurs finances puissantes et leurs conquêtes ? Léonard de Vinci, meurt dans les bras de François I<sup>er</sup>, et Rubens couvre l'Europe de toutes ses toiles, embellit son atelier de la place de Meir, des plus riches collections de tableaux et de statues, tient correspondance avec tous les savants de son époque, aiguise son esprit dans ses conversations avec Calderon, rivalise avec Velasquez, et bon flamand toujours, se montre diplomate heureux à la cour de Philippe IV.

Les centenaires glorieux se célèbrent à Anvers et à Madrid, et l'Angleterre y donne la réplique. Nous n'oublierons pas, nous non plus, de célébrer bientôt, en France, nos maîtres élégants du xviii<sup>e</sup> et Chardin et Watteau ; n'est-ce point le moyen de donner à notre démocratie si soucieuse, à bon droit, de distribuer à tous dans l'ordre matériel, la plus large part de bonheur, cette envolée sublime, ce plaisir de l'esprit et des yeux, cette coloration vivifiante de l'imagination, le culte athénien de la beauté, préparant ainsi les esprits à apprécier par l'histoire de l'art, les étapes de la civilisation.

Victor de SWARTE.



---

AUXERRE. — IMPRIMERIE ALBERT LANIER, RUE DE PARIS, 43.

---