

*double*

EXPOSITION D'ŒUVRES

DE

MAITRES ANCIENS

TIRÉES DES

COLLECTIONS PRIVÉES DE BERLIN EN 1883

PAR

CHARLES EPHRUSSI



EXTRAIT DE LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

(2<sup>e</sup> période, t. XXIX, mars, avril et juillet 1884.)

PARIS

IMPRIMERIE DE A. QUANTIN

7, RUE SAINT-BENOIT

1884



2

EXPOSITION D'ŒUVRES  
DE  
MAITRES ANCIENS

TIRÉES DES  
COLLECTIONS PRIVÉES DE BERLIN EN 1883

PAR  
CHARLES EPHRUSSI

---

EXTRAIT DE LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

(2<sup>e</sup> période, t. XXIX, mars, avril et juillet 1884.)

---

PARIS  
IMPRIMERIE DE A. QUANTIN

7, RUE SAINT-BENOIT

—  
1884



# EXPOSITION

  

## D'ŒUVRES DE MAITRES ANCIENS

TIRÉES DES

COLLECTIONS PRIVÉES DE BERLIN EN 1883<sup>1</sup>

---

Cette exposition, organisée à l'occasion des noces d'argent du prince impérial d'Allemagne, se distinguait heureusement des exhibitions ordinaires de tableaux et d'objets d'art. Un choix des plus sévères et des plus délicats avait présidé à l'admission des deux cents tableaux et des quelques morceaux de sculpture réunis dans l'Académie des beaux-arts de Berlin. L'exiguïté même du local mis à la disposition des organisateurs commandait ce petit nombre d'admissions, exigüité bienfaisante et propice qui, de prime abord, a écarté l'encombrement traditionnel, la promiscuité nuisible, diminué la fatigue du visiteur et assuré la liberté aisée de son jugement. On a compris à Berlin (et quelques-unes de nos dernières expositions ont pu servir de modèle) que le mérite de ces ensembles d'œuvres d'art consiste dans la qualité; que rien n'est déplaisant comme de voir en un voisinage indécent une toile de maître et un morceau vulgaire; que la quantité nuit, et qu'une exposition est avant tout une affaire de choix.

Les deux cents tableaux offerts au public berlinois ont été triés dans toutes les écoles, sans aucun emprunt aux musées royaux, grâce seulement au contingent fourni par des collections privées. La tâche était d'autant plus difficile que ces collections ne sont pas en Prusse comme chez nous, en Angleterre ou en Italie, de bien vieille date; les plus anciennes ne remontent qu'à 1750. Avant cette époque, on ne trouverait guère de galerie de peintures que dans le château électoral ou royal; les peintres mêmes qui se fixaient à Berlin s'engageaient par contrat à ne travailler que pour la cour. D'ailleurs, jusqu'à Frédéric II, la décoration murale se composait presque exclusivement de tapisseries de haute lice que le luxe de ces temps préférait aux plus renommés tableaux; la riche et massive argenterie, les porcelaines de l'extrême Orient, entassées avec profusion, avaient aussi le pas sur les productions de la peinture ou de la sculpture. Un réfugié français, J. Mercier, fut autorisé à créer une sorte de suc-

1. MM. Bode et Dohme ont publié sous ce titre : *Die Ausstellung von Gemälden alterer Meister im Berliner Privathesitz*, un examen critique très savant et très consciencieux des œuvres qui ont figuré à cette exposition rétrospective. Berlin, Weidmann, 1883, 1 vol. in-folio illustré de nombreuses gravures hors texte.

cursale des Gobelins dans l'aile droite des écuries royales; il eut des successeurs qui s'essayèrent surtout dans les tapisseries du genre Watteau, dont ils ornèrent les résidences de Charlottenbourg et de Potsdam.

Le premier particulier qui ait formé une collection en Prusse est le célèbre amateur Gotzkowski, dont la galerie comprenait trois cent soixante numéros; en 1763, ruiné, il offrit de la vendre à Frédéric II, qui ne put l'acheter, appauvri par la guerre de Sept ans. La galerie Gotzkowski fut acquise par la Russie et aujourd'hui encore elle orne l'Ermitage. Vers la fin du règne de Frédéric II, le nombre des amateurs augmenta, le roi donnant l'exemple; mais les particuliers, au lieu de partager la préférence du maître pour les artistes français, se tournèrent plutôt vers l'école hollandaise, plus appropriée au goût allemand. Alors et sous les successeurs de Frédéric II se formèrent les cabinets César et Kamecke, — ce dernier riche de deux Rembrandt, qui sont aujourd'hui chez le comte Lanckoronski à Vienne et dont l'un, la *Fiancée juive*, a été si fidèlement copié par M. Paul Dubois, — les collections Glumo, Chodowiecky, celles du banquier Daum, qui possédait des œuvres complètes de peintres-graveurs, du médecin Mohsen, abondante en tableaux allemands ou flamands — (on y vantait des Dürer et des Holbein ?) — enfin celle du chambellan Keith, ami des maîtres italiens.

Le goût prononcé de Frédéric-Guillaume III pour les arts, l'acquisition des galeries Giustiniani et Solly, la construction du musée de Berlin ont depuis imprimé un assez vif élan à l'activité des collectionneurs. La petite bourgeoisie se mit de la partie; des ventes retentissantes entretenirent le feu sacré; et toujours on rechercha les petits maîtres flamands et hollandais. Aujourd'hui, les deux principales collections privées sont celles du comte Raczyński, qui vient de passer sous la gérance de l'État et par suite n'a pas été mise à contribution pour l'exposition de 1883, et celle du comte Redern, qui a fourni à cette exposition un très précieux appoint.

Entre ces galeries toutes privées et les musées officiels se placent les collections personnelles de la famille royale, entièrement distinctes des propriétés nationales. La première de ces collections nous reporte jusqu'au temps du grand-électeur dont la femme, Louise-Henriette d'Orange, peignait avec succès. Mais le grand-électeur, poussé à certains achats par des conseillers peu scrupuleux ou peu éclairés, acquit trop de morceaux d'une authenticité douteuse, attribués aux plus grands maîtres et sortis le plus souvent d'ateliers de faussaires contemporains. C'est ainsi qu'une tête de Christ longtemps donnée à Raphaël et considérée comme le joyau de la galerie de Berlin, n'est qu'un mauvais pastiche d'un Néerlandais inconnu. En 1671, un peintre marchand d'Amsterdam, Gerrit Uijlenborch, propose au grand-électeur l'achat de treize tableaux des plus grands maîtres italiens. Le prince envoie à Amsterdam, pour juger de la valeur des œuvres proposées, les généraux (!) v. Spaen et v. Chiese. Ceux-ci concluent le marché avec cette sage réserve que les chefs-d'œuvre seront rendus à Uijlenborch s'ils ne sont pas agréés par le grand-électeur. Les treize toiles arrivent à Berlin par la voie de Hambourg. Fromantou, peintre ordinaire de la cour et conseiller de Frédéric-Guillaume en matière d'art, les juge mauvaises et de nulle valeur. Uijlenborch se récrie et demande qu'une expertise contradictoire ait lieu à Amsterdam; Fromantou part pour cette ville. Là, un premier groupe d'artistes lui donne raison; mais une commission d'un caractère plus officiel, nommée à la requête du marchand et dans laquelle figurent des noms comme ceux d'Eeckhout, Lingelbach, van den Tempel, Philips de Koning, déclare « que quelques-uns des tableaux sont de bonne valeur, la plupart passables et tous, en général, dignes d'être accrochés dans un

bon cabinet italien. » Mais Fromantou s'était déjà muni d'une déclaration en bonne forme refusant tout mérite aux tableaux contestés, signée d'artistes renommés tels que Liévens, Pijnacker, Van Aelst, Kalf, Wynants, Hondcoeter, Doomer, Gérard de Laresse. Nouvelles expertises pour et contre le vendeur. Philips de Momper motive ainsi son jugement : « Je, Philips de Momper, déclare que j'ai été pendant quelques années en Italie dans des cabinets de différents cardinaux et que j'y ai vu plusieurs œuvres d'art italiennes, qui étaient très bonnes, et que je suis d'avis en toute conscience que les tableaux que j'ai vus à la Couronne impériale (auberge où étaient consignés les treize tableaux) ne le cèdent point en qualité et en condition aux tableaux que j'ai vus, comme je viens de le dire, dans les cabinets des cardinaux à Rome. » En fin de compte, Uijlenborch est forcé de reprendre ses Raphaël, ses Titien et ses Michel-Ange, le grand-électeur ne gardant qu'une tête de saint Jean-Baptiste par Spagnoletto.

Dans ces années, un assez grand nombre de peintres hollandais séjournent à la cour de Brandebourg; quelques-uns s'y fixent; Willem Honthorst, de 1650 à 1664, est le portraitiste ordinaire de la maison électorale; le prix usité de ses portraits en buste est de 44 à 46 thalers; les portraits équestres ou les portraits en pied avec accessoires se payent de 150 à 200 thalers. Il en fit beaucoup sans doute, puisqu'à son départ la caisse de la cour restait lui devoir cinq mille thalers dont deux mille seulement furent payés à ses héritiers. Deux successions vinrent augmenter les richesses d'art de la cour de Brandebourg. Après la mort d'Amalie, princesse d'Orange (1675), les deux fils nés du mariage de sa fille Louise-Henriette avec le grand-électeur recueillirent dans son héritage un certain nombre de tableaux dont un, la *Grande chasse de Diane*, par Rubens et Snijders, se voit encore au musée de Berlin. De même à la mort de Guillaume III d'Angleterre (1702), plusieurs de ses domaines privés, les châteaux du Bois près la Haye, de Ryswick, de Honslaerdyck et l'ancien château de la Haye, échurent avec tout leur mobilier à Frédéric I<sup>er</sup> de Prusse, un de ses parents les plus rapprochés. Sous ce prince, rien ne fut enlevé de ces châteaux; mais sous ses successeurs, une partie des tableaux qu'ils contenaient fut expédiée à Berlin, le reste vendu en Hollande. Les deux premiers rois de Prusse s'occupèrent fort peu d'art. Le dernier surtout songeait beaucoup plus à former ses régiments de grenadiers géants qu'à embellir ses résidences de tableaux ou de sculptures, et l'on sait avec quelle férocité il châtia les aspirations élégantes et les goûts artistiques de son fils. Celui-ci, avant même d'arriver au trône, se montre curieux de toutes les choses de l'art<sup>1</sup>. Retire à Rheinsberg, où il fuyait les terribles éclats de la colère paternelle, il emploie la meilleure partie de son temps à la décoration de cette demeure, en s'aidant des conseils du peintre Antoine Peene : « Vous me faites trop de grâce, écrit-il à sa sœur la margravine d'Anspach, de penser à Rheinsberg. Tout y est meublé, et il y a deux chambres pleines de tableaux. Les autres sont en trumeaux de glaces et en boiseries dorées ou argentées. La plupart de mes tableaux sont de Watteau ou de Lancret, tous deux peintres français de l'école de Brabant. » Devenu roi, il accorde à Paris le comte de Rothenburg à la fois comme agent diplomatique et comme délégué spécial pour les beaux-arts. Ce n'est point tout : Knobelsdorf, dont Frédéric écrivit plus tard l'éloge funèbre, est envoyé à Paris avec la mission de visiter les ateliers. Nous savons par Frédéric même que Knobelsdorf admirait fort Lebrun et

1. Voir le très intéressant article de M. Émile Michel : *Frédéric II et les arts à la cour de Prusse*, dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 avril 1883.

le Poussin, faisait beaucoup de cas de Carle Vanloo et de De Troy, appréciait « la naïveté et la vérité de Chardin », mais qu'il préférait nos sculpteurs à nos peintres, « leur art étant poussé à la perfection par les Bouchardon, les Adam et les Pigalle ». Les acquisitions de Knobelsdorf étaient surtout destinées à parer une habitation qui, appelée d'abord *la Vigne*, allait devenir si fameuse sous le nom de *Sans-Souci*. Commencée en 1743, la construction de la nouvelle résidence fut achevée en 1747. Il s'agissait maintenant de remplir la galerie réservée dans la retraite de *Sans-Souci* aux objets d'art; les lettres à Rothenburg se multiplient; Frédéric demande qu'on lui achète des Lancret, des Pater, et surtout des Watteau; « Les tableaux de Lemoyne et de Poussin peuvent être beaux pour des connaisseurs, mais à dire le vrai je les trouve fort vilains; le coloris en est froid et disgracieux et la façon ne me plaît pas du tout ». Il se plaint assez souvent de ce qu'on lui adresse : « J'ai reçu les derniers tableaux de Petit (un des agents de Paris), il y en a trois de fort beaux, deux médiocres et cinq infâmes. Je ne sais à quoi Petit a pensé, mais c'est, de tous les envois qu'il m'a faits, le plus mauvais ». En 1749, en échange de chevaux qu'il avait offerts à Louis XV, il recevait du roi de France deux groupes de Sigisbert Adam, *la Pêche et la Chasse*, et deux statues de Pigalle, une *Vénus* et le *Mercure attachant ses talonnières*. Frédéric consent à payer des prix raisonnables, mais il règle ses dépenses artistiques avec une sévère économie : « Libre au roi de Pologne, le gros voisin, de payer trente mille ducats pour un tableau de Raphaël et d'établir en Saxe une contribution de cent mille thalers. Telle n'est pas ma méthode. Ce que je puis avoir à un prix raisonnable, je l'achète; mais ce qui est trop cher, je le laisse. Je ne puis faire de l'argent, et quant à accabler mes sujets d'impôts, ce n'est pas mon affaire ». En vieillissant, Frédéric reste collectionneur; mais il serre de plus en plus les cordons de sa bourse : « Un louis de plus, dit le chevalier Chazot dans ses mémoires, et tout irait à merveille ». Malgré ses précautions, le défiant monarque est souvent dupé, surtout quand il passe des Français, les préférés de sa jeunesse, aux Flamands et aux Italiens; on lui vend des Rubens et des Van Dyck suspects; on lui fait payer comme un original une copie de l'*Io* du Corrège. Aussi rencontre-t-on à *Sans-Souci* et ailleurs, à côté d'œuvres authentiques et de réelle valeur, d'étonnantes médiocrités, trop complaisamment affublées d'étiquettes glorieuses. Les tableaux, une fois entrés à *Sans-Souci*, y sont l'objet de soins insuffisants; beaucoup d'entre eux, exposés à un soleil meurtrier, perdent totalement leurs couleurs ou sont presque *rissolés*; tel est le cas de la *Mariée de village*, de Watteau, si maltraitée, qu'il a été impossible de l'admettre à l'Exposition.

## II.

## SCULPTURE.

Les morceaux de sculpture étaient peu nombreux à l'Exposition de l'Académie royale, mais d'un fort bon choix. D'abord, deux marbres d'Antonio Rosselino, provenant du comte Alessandri, de Florence (ainsi que le bas-relief de Luca della Robbia, une *Madone entre deux anges*, en terre non émaillée, acquis récemment par le musée

L. Gardée par Cl.-S. Coebin.

de Berlin). L'un, un buste de saint Jean-Baptiste enfant, portrait, selon l'usage du temps, de quelque jeune patricien de Florence, un de ces bustes ordinairement attribués à Donatello, qui en effet eut le premier l'idée de représenter le patron de Florence sous les traits de quelque enfant d'une des grandes familles de la ville, comme le prouvent le marbre de la casa Martelli, le Saint Jean riant de Vanutelli (aujourd'hui chez M. de Miller à Vienne) et, s'il est de Donatello, ce qui paraît fort probable, le délicieux buste de M. Dreyfus. Quant au Saint Jean de l'Exposition appartenant à M. Hainauer, il est bien de Rossellino, qui se reconnaît, malgré l'individualité des traits, dans le charme général de la figure, dans la naïveté de l'attitude, dans le pittoresque de l'arrangement et dans la facture légère des cheveux. L'auréole en bronze doré qui entoure la tête est d'un effet particulièrement heureux. Ce joli Saint Jean, bien posé sur un socle ancien du meilleur goût, au centre d'une des salles disposées avec l'art d'un collectionneur parisien, a eu le plus vif succès pendant toute la durée de l'Exposition.

Du même Rossellino, une Madone avec l'Enfant entourée de chérubins, d'une exécution encore un peu rude et, comme le petit Saint Jean, évidemment de la première manière de l'artiste, sous l'influence directe de Donatello, avant qu'il eût donné à l'expression de ses têtes ce charme langoureux qui séduit dans ses œuvres postérieures, dans le bas-relief de la collection d'Ambras à Vienne ou dans celui que possède un amateur russe et que nous connaissons par le moulage.

Moins attrayant et moins bien conservé est un buste de Mino de Fiesole (Cabinet Hainauer), intéressant d'ailleurs à plus d'un titre. Mino est, en effet, le grand sculpteur portraitiste de la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle, et cependant ses bustes sont rares. On cite le magistral Diotalvi Neroni de la collection de M. Gustave Dreyfus ; le jeune Florentin en saint Jean-Baptiste de M. Goupil, un autre buste exquis de saint Jean-Baptiste au musée du Louvre provenant de la collection His de la Salle, et le Niccolo Strozzi du Musée de Berlin, portant la date de 1454. Le buste prêté par M. Hainauer est de deux ans postérieur à ce dernier, et partant sensiblement antérieur à un autre buste de Mino, daté 1461 et longtemps considéré comme le plus ancien du maître, mais venant peut-être après les bustes non datés des fils de Cosme de Médicis, du Bargello. On lit sur la mince bande formant le socle les mots *Alexo di Luca Mini 1456*, ces chiffres étant en lettres gothiques fort peu usités à cette époque. Le mot Mini indique-t-il la filiation du personnage représenté ou désigne-t-il l'artiste ? Ces premières œuvres de Mino sont de beaucoup les plus remarquables, soit pour l'énergie de la conception, soit pour l'exécution soignée *con amore*, tout en restant large et ample ; plus tard, débordé par d'incessantes commandes de dessus d'autel et de marbres unéraires, Mino perd peu à peu sa forte individualité et tombe dans la manière. Matteo Civitate de Lucques est représenté par un attrayant buste de femme en bas-relief (provenant de la collection du comte de Nieuwerkerke), qui montre en lui un artiste préoccupé des côtés séduisants de la nature, moins puissant et moins librement hardi que ses grands contemporains.

On peut comparer avec le beau stuc peint du Louvre la *Madone avec l'Enfant*<sup>1</sup>, un bas-relief colorié et doré, d'un très grand effet décoratif, traitant le même sujet, improvisé sans doute pour quelque fête religieuse, et par suite pressé avec un entrain rapide qui n'a pas nui à l'éclat de l'exécution. Il ne reste qu'un petit nombre de ces

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 2<sup>e</sup> période, t. XXIII, p. 201.

compositions sculpturales commandées en vue d'une circonstance déterminée et ne devant avoir qu'un à propos éphémère; celle-ci, prêtée par M. de Beckerath, a le rare mérite d'une irréprochable conservation; appartenant à la Renaissance déjà avancée, elle garde cependant quelque parfum du xv<sup>e</sup> siècle et veut rester fidèle au style de Donatello et de son école.

De l'école florentine quelques bronzes encore, qui nous transportent en plein xvi<sup>e</sup> siècle et dans lesquels se reconnaît la dominante influence de Michel-Ange, bronzes dont on ne peut désigner les auteurs, mais d'une valeur telle qu'on pourrait les donner aux meilleurs artistes de l'époque : une *Sapienza*, deux statuettes de *Vulcain* et *Vénus*, d'une facture pittoresque et d'une charmante patine; un petit buste du pape Grégoire XIV (1590-91), qui se recommande par une attitude pleine de charme, par un arrangement élégant du socle et par la perfection de la ciselure; une *Mise au tombeau*, bas-relief aux figures allongées, à petites têtes, dont le sentiment rappelle très vivement la petite porte en bronze du Bargello longtemps attribuée à Michel-Ange et, de nos jours, à Giacomo della Porta.

Ce qui semble indiscutable, c'est que cette petite porte et la *Mise au tombeau* sont de la même main, et qu'il faut chercher l'auteur unique des deux œuvres dans l'entourage immédiat du grand Buonarroti.

A côté de ces morceaux florentins, les sculptures vénitiennes de la galerie du comte Pourtalès se présentent avec un caractère plus spécialement décoratif : marteaux de porte, clefs, encriers, coffrets, chandeliers et autres menus objets donnent une idée de cet art anonyme qui, sans atteindre aux conceptions élevées de la grande sculpture, offre un des aspects des plus séduisants du luxe minutieux et délicat de la Renaissance, et qui constate, d'autre part, l'influence exercée par Donatello sur l'art vénitien, lorsqu'il vint à Padoue pour la fonte de la statue équestre de Gattamelata. On sait que bon nombre des aides qui accompagnèrent alors le maître demeurèrent à Padoue, en sorte que cette ville devint un grand atelier de bronzes artistiques dans l'Italie du nord.

Cet art padouan éclate dans une madone en bas-relief dont la conception et la facture évoquent le souvenir direct des plaques du maître autel du Suanto, composées par Donatello, exécutées par lui et ses aides, et dont une est signée ainsi « *Ser Antonio di Giovanni de Senis et sui, et Ser di Piero e Bartolomeo et sui*; » témoignage irrécusable d'une association de nombreux collaborateurs.

Plus vénitiens sont les apôtres saint Pierre et saint Paul, d'un art primitif, dans le sentiment de l'école de Murano, tout semblables aux figures de saints isolées peintes par Bartolommeo Vivarini. La fonte massive, la rudesse de la ciselure, les restes d'une argenture destinée à recouvrir un métal dont on ne connaissait pas encore les ressources infinies, tout accuse l'enfance de l'art du bronze en Vénétie.

Dans la même galerie, de nombreuses copies, la plupart en petit format, d'après l'antique, si recherchées au xvi<sup>e</sup> siècle, très vénitiennes par leur belle couleur de métal et leur chaude patine : ainsi un buste de Lucius Verus, un autre buste d'homme, quelque empereur romain, peut-être d'Alessandro Vittoria; une petite *Vénus* et un *Tireur d'épines*. Est-ce encore une copie d'après l'antique, ou plutôt un antique du temps d'Auguste, qu'une fort belle tête en bronze de jeune garçon à l'allure romaine? Selon M. Mommsen, l'inscription qu'on déchiffre sur les restes d'un collier qui pare ce curieux buste n'a aucun caractère authentique d'ancienneté; d'autres bons juges se refusent aussi, pour des raisons plutôt archéologiques qu'artistiques, à reconnaître la

marque de l'époque impériale. Et pourtant, considérant la finesse de la fonte, la légèreté du métal, le caractère particulier du travail, M. Bode ne peut se résoudre à donner ce bronze à un artiste du xvi<sup>e</sup> siècle. Comment un homme de la Renaissance aurait-il pu atteindre, dans une copie, une perfection si absolument irréprochable et conserver jusque dans les moindres détails l'entière vérité du caractère antique? Ne doit-on pas conclure que ce buste appartient vraiment aux premiers temps de l'empire romain, l'inscription suspecte ayant été ajoutée, et la patine refaite après coup? La Renaissance se révèle, sans doute possible, dans les belles proportions, dans la libre et facile attitude, dans les mouvements aisés d'un *Neptune* et d'un *Méléagre*, grandes figures qui pourraient bien être de Jacopo Sansovino.

Les lecteurs de la *Gazette*<sup>1</sup> ont déjà fait connaissance avec un buste en marbre de Catarina Cornaro, daté 1505, dont les traits offrent une étroite ressemblance avec ceux d'un beau portrait de Gentile Bellini précieusement conservé au musée de Budapest, et une figure de Jacopo de Barbarj dans un tableau de la Galerie de Berlin. Ce marbre vénitien, le seul connu de cette époque, où les terres cuites sont fréquentes à Venise, n'est qu'agréable et fort inférieur au célèbre buste en bronze du musée Correr; M. Bode dit judicieusement qu'il y a entre les deux œuvres le même écart qu'entre es portraits de Catena ou de Basaiti et ceux d'Antonello de Messine, et que le bronze du musée Correr donné à Bellini doit être du plus grand sculpteur de l'époque dans ces contrées, du Véronais Andréa Bregno.

L'énergique personnalité du pape Sixte-Quint revit dans un grand et imposant buste en bronze, chef-d'œuvre du style baroque qui, sans ciselure ni patine, d'une mauvaise coloration, produit néanmoins un effet des plus saisissants. M. Bode ne sait à qui assigner cette œuvre grandiose. Mais il la croit de la même main que deux bustes de pape, l'un, celui de Grégoire XIII récemment acquis par le musée de Berlin, l'autre celui de Grégoire XIV de petite dimension, que nous avons déjà signalé; enfin, malgré les quarante ans qui séparent le pontificat de Paul III de celui du dernier de ces papes, il semble qu'on pourrait reconnaître un seul et même artiste dans l'auteur de ces trois bustes et dans celui du colossal bronze de Paul III qui figure au Musée de Naples.

La sculpture allemande aurait dû être largement représentée dans une exposition berlinoise. Aussi est-on surpris de n'y rencontrer qu'une statuette d'Ève en bronze de Peter Vischer le fils, venue tout dernièrement à Berlin de la collection de M. Odier. Jolie figurine, si la construction de la tête ne laissait trop à désirer, inférieure en somme à l'*Apollon* du Musée germanique (Nuremberg), aux deux encriers de la collection Fortnum (Stanmore-Hill) et à l'*Orphée et Eurydice* du cabinet de M. Gustave Dreyfus, mais comme ces dernières œuvres respirant à la fois l'influence de Dürer et de Jacopo de Barbarj, et, pour la souple élégance des formes féminines dépassant de beaucoup l'art contemporain de Nuremberg.

### III.

#### ÉCOLES ITALIENNES.

La peinture italienne était à peine représentée par quelques noms secondaires à l'Exposition de Berlin. De tout temps le goût des amateurs prussiens était plutôt tourné

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 2<sup>e</sup> période, t. XVII, p. 126-127.

vers les Flamands, les Hollandais et les Français; il y avait peu d'affinité entre le génie allemand et l'art transalpin; le luthérianisme sévère de l'Allemagne du Nord ne pouvait guère s'accommoder des traditions exclusivement catholiques de la peinture italienne, et on conçoit qu'une vierge de Bellini ou du Pérugin eût été assez déplacée dans la maison d'un rigide réformé, où elle n'eût trouvé, d'ailleurs, ni son cadre sympathique ni son tribut de respect accoutumé. Aussi ne rencontrait-on à l'Académie que quelques Italiens clairsemés : un petit *Christ bénissant*, d'un pinceau de miniaturiste, œuvre délicate et lumineuse de Cima, fort bien conservée et plus attrayante que le grand Christ, du même peintre, de la Galerie de Dresde; un *Christ portant la croix*, attribué à Giovanni Bellini, dont la composition est la même que celle d'un tableau du comte Loschi, à Vicence, tableau qui est incontestablement de Giorgione, encore jeune. La conception et la facture du Christ de l'exposition sont plus archaïques que celles du panneau de Vicence, en sorte qu'on ne peut assigner l'un et l'autre au même maître. D'autre part, le Christ de Berlin est d'une exécution trop lisse et d'une expression trop douce pour être de Bellini; M. Bode pense qu'un élève de Bellini (Marco Basaiti peut-être, à en juger par la puissante coloration et par les chairs d'un brun chaud) a peint ce Christ sous les yeux du maître, et que le jeune Giorgione, élève du même atelier, s'est directement inspiré de ce travail; — un *Sacrifice d'Isaac* dans lequel on démêle l'influence vénitienne de Bellini à travers des formes allongées et anguleuses, certains tons jaunes et rouges et une facture de paysage qui accusent un artiste ferrarais de l'école de Lorenzo Costa.

Une œuvre incontestablement ferraraise, car elle est longuement signée, est un tableau d'autel appartenant au comte Redern, une madone trônant entre des figures de saints; au bas : DOMINICUS PANETUS CEPIT ANNO NATIVITATIS. DNI. M. D. III. KLIS APRILIS. Les peintures de cet artiste, contemporain de Francesco Cossa, sont fort rares; cependant, outre celle-ci, Berlin en possède encore une autre, la *Mise au tombeau*, au Musée Royal. La *Madone trônant* est évidemment celle dont parle Baruffaldi, qui relate l'inscription tout entière avec son curieux *cepit* en guise de *fecit*. Du Tintoret, un seigneur vénitien, bel échantillon de la conception pittoresque et distinguée du maître et de sa large et spirituelle facture. De Tiepolo, une superbe esquisse de *Dieu le Père dans sa Gloire* (au comte de Pourtalès), et de petits personnages dans un paysage de Zuccarelli (prêté par la Galerie de Sans-Souci).

## IV.

## ÉCOLES PRIMITIVES DU NORD.

Le plus ancien tableau de la vieille école néerlandaise à l'Exposition était une *Circoncision* d'un peintre resté inconnu, formé évidemment à l'école des Van Eyck. Le Musée royal de Berlin a deux œuvres de ce même inconnu, qu'on ne rencontre guère dans aucune autre collection. Les caractères distinctifs sont l'aspect lourd de ses figures trapues, l'expression presque stupide des têtes, le vide et l'insipidité de la composition, qui rappelle celle de Petrus Cristus; mais une coloration puissante et harmonieuse, le ton chaud des carnations, une exécution soignée et un sens très fin du paysage, remarquable surtout dans les lointains, relèvent cette vulgarité.

Parmi ces artistes à cheval, pour ainsi dire, sur les xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles, nourris encore

des traditions des Van Eyck, mais qui s'apprentent déjà à ménager des voies nouvelles et diverses à l'école néerlandaise, figurent Henri de Bles avec une œuvre d'atelier, le triptyque de l'*Adoration des Rois*, et surtout avec la piquante et originale *Décollation de saint Jean-Baptiste*, achetée à la vente du marquis de Ganay par M. Hainauer, si étrangement attribuée, dans le catalogue de la galerie Pourtalès, à Albert Dürer<sup>1</sup>, séduisante, malgré l'horreur du sujet, par la riante féerie des costumes et de l'architecture, et qu'on dirait une illustration de quelque conte des *Mille et une nuits*, accommodé à la flamande; et Mostaert, avec sa Sibylle persique dans laquelle les rédacteurs du catalogue Beurnonville ont voulu voir un portrait de Marguerite d'Autriche, quoiqu'elle ne ressemble en rien aux traits bien connus de cette princesse et qu'elle ait toute l'allure d'une œuvre purement idéale.

Comment la peinture néerlandaise subit-elle, vers les premières années du xvi<sup>e</sup> siècle, cette influence italienne qui se trahit dans un si grand nombre d'œuvres des maîtres du Nord? Le problème est intéressant, mais non moins difficile à résoudre : les documents biographiques font trop souvent défaut; à quelle époque les artistes néerlandais ont-ils fait le voyage d'Italie? Plusieurs d'entre eux sont-ils réellement allés dans la Péninsule? C'est ce qu'on ignore. Leurs tableaux presque seuls peuvent nous renseigner sur cette évolution de l'art flamand, modifié plus ou moins profondément par le contact de l'art latin.

Quoi qu'il en soit, Raphaël et Michel-Ange paraissent avoir moins sollicité l'attention des maîtres du Nord que Léonard de Vinci et les autres Milanais, plus accessibles par la simplicité de la composition et de l'action. La situation géographique du duché de Milan, relativement rapproché de l'Allemagne, la domination commune de la maison d'Autriche sur les Flandres et l'Italie septentrionale expliqueraient cette préférence des Néerlandais pour l'école milanaise; l'influence de Venise est sensiblement postérieure. C'est avant tout dans Mabuse que cette inspiration lombarde est facilement saisissable. Les lumières froides et blanchâtres, les ombres noires, le clair-obscur, le modelé montrent dans Mabuse le disciple direct de Léonard et l'imitateur, en Flandre, de l'imitation milanaise. Ce caractère italien éclate si visiblement dans la *Madone avec l'enfant Jésus* (du cabinet Hainauer), dont on connaît plusieurs belles répliques, qu'on a voulu attribuer cette composition à Andréa Solario. En effet, la coloration, le choix des tons, leur chaleur, les lointains du paysage laisseraient supposer une étude très serrée de Solario, tant est grande l'analogie avec la *Vierge au coussin vert*, du Louvre. Peut-être Mabuse a-t-il peint cette madone aussitôt après son voyage en Italie, sous l'impression de souvenirs récents. Peut-être aussi est-elle non de Mabuse, mais de quelqu'un de ses compatriotes demeuré inconnu.

Une autre *Madone avec l'Enfant nu*, en petites demi-figures, devant un paysage boisé, d'une coloration profonde et lumineuse, avec des carnations chaudes, semble à M. Bode, tant à cause du type particulier de la Vierge que du modelé et du dessin, une œuvre très écrite des jeunes années de Dirck Bouts.

Un *Christ bénissant*, répétition d'une œuvre supérieure de Quinten Matsys au musée d'Anvers, est trop gratuitement mise sous le nom de ce maître, bien qu'il offre un réel intérêt par l'exécution très poussée des riches détails, entre autres d'un crucifix gothique ornementé sur un globe de cristal, et d'une agrafe de chape où est représentée la naissance d'Ève. Il ne faut pas davantage attribuer à ce maître un

1. Nous avons parlé de ce charmant petit tableau dans la *Chronique* du 14 mars 1881.

tableau d'autel de l'*Enfant prodigue* (à M. Reimer), qui est bien d'origine adversoise et du temps de Matsys, comme le prouve l'inscription 1526 *factū. sum. Hamt.* qu'on lit sur un détail d'architecture du panneau central. Sans doute la coloration claire et riche, la légèreté et la fluidité des couches de couleurs, la facture du paysage, les types des figures, les costumes ont une étroite parenté avec les œuvres postérieures de Quinten Matsys. Mais la conception, d'un ordre fort inférieur, présente les scènes comme de simples sujets de tableaux d'autel, sans être assez relevées par l'ordonnance, les raccourcis et la caractéristique. Un autre triptyque, de Joachim Patinir, dont Dürer, dans son journal de voyage, vante la cordiale hospitalité, le *Repos pendant la fuite en Égypte* (à M. Ch. Bernstein). Les figures sont d'une dimension inusitée chez Patinir et, contrairement aux habitudes de celui pour lequel Dürer semble avoir inventé le nom de *paysagiste*, ici le paysage est relégué à un rang secondaire pour ne servir que de fond aux personnages.

On connaît la description faite par Karel van Mander du chef-d'œuvre de Lucas de Leyde, le *Christ guérissant les aveugles de Jéricho*, acquis par H. Goltzius pour un prix très élevé, en 1602. L'Exposition possède de ce triptyque un exemplaire (à M. le Dr Weber) qu'on a voulu regarder comme le *vrai* original. Mais il est hors de doute que ce titre doit être revendiqué exclusivement par l'œuvre magistrale passée de la collection Crozat à l'Ermitage de Saint-Petersbourg, transformée ensuite de façon à ne plus répondre à la description minutieuse de Van Mander<sup>1</sup>. Le triptyque exposé à l'Académie pourrait être de la main de Scorel, un des habiles successeurs de Lucas de Leyde.

Parmi les vieux maîtres allemands, nous rencontrons d'abord l'anonyme de l'école colonaise désigné sous le nom de *Maître du tableau de Saint-Bartolomé*, dont le Louvre possède une grande *Descente de croix* anciennement attribuée à Quinten Matsys et donnée par le catalogue actuel au commode et expéditif *inconnu*. Ce maître colonais se montre à l'Exposition avec une *Adoration de l'Enfant* (acquise par M. Hainauer à la vente Beurnonville) qui est évidemment de sa jeunesse, environ vers 1500, c'est-à-dire assez sensiblement après Schongauer, avec lequel on a trop facilement identifié notre anonyme qui, du reste, semble avoir connu de près et mis à profit les gravures du beau Martin.

Un autre artiste colonais, le *maître de la Mort de Marie*, s'est si fortement imprégné des Flamands que pendant longtemps on l'a confondu avec le Néerlandais Jan Jost. L'Exposition a de lui un portrait des plus caractéristiques, l'*Homme à l'œillet* (au comte Redern). La simple et digne attitude des portraits de ce maître a fait penser à Hans Holbein, tandis que sa facture souple et estompée, sa coloration claire et brillante accusent le voisinage immédiat de Quinten Matsys. A côté de l'*Homme à l'œillet*, une exquise petite peinture fine comme une miniature, de Bartholomeus de Bruyn, atteste suffisamment que ce délicat artiste a été l'élève de cet anonyme. Disons, à propos de ces anonymes, combien il est difficile d'arriver à quelque attribution sérieuse quand il s'agit de ces vieux maîtres allemands : leurs œuvres sont éparées dans les églises, les musées et dans les collections privées ; les documents écrits sont peu abondants, les recherches insuffisantes. C'est de nos jours seulement que l'atten-

1. Van Mander décrit, en effet, des sujets peints sur les faces extérieures des volets qu'on ne retrouve plus à l'Ermitage. Cet appendice du triptyque a été détaché de l'ensemble, et, d'après une récente communication de M. P. de Semanow à M. Bode, appartient à un amateur russe. Le triptyque même de l'Ermitage a été parqué de manière à perdre l'aspect primitif et à ne former qu'un panneau unique.

tion de la critique s'est portée vers ces primitifs. Aussi que d'incertitudes encore dans les attributions! Que de tableaux, baptisés et débaptisés presque en même temps, passent sans scrupule d'une école à l'autre, du Nord au Midi, du *Maître au scarabée* au *Maître aux bourdons croisés*! C'est ainsi qu'un polyptyque de l'Exposition, naguère donné à Grunewald, est maintenant mis, jusqu'à nouvel ordre, sous le nom de Martin Schaffner, avec plus de discernement, si l'on en juge par la puissance du ton, l'uniformité de la lumière, les attitudes calmes et dignes des quatre saints en demi-figures. D'un anonyme, encore des premières années du xvi<sup>e</sup> siècle, une œuvre charmante, un jeune homme coiffé d'une barrette noire qui couvre ses longs cheveux blonds, tenant une pensée à la main.

Lucas Cranach l'aîné est un des *lions* de l'Exposition. Son portrait de femme assise, si remarquable par la belle et limpide couleur, par la vie de la conception, par l'intelligent dessin, est de la première période du maître, alors qu'il ne s'était pas encore habitué à un faire de pratique en peignant sans répit les réformateurs, ses amis, et les princes saxons, ses protecteurs. Dans ces premières années, avant 1510, Cranach, quoique absorbé surtout par la gravure et le dessin pour bois, n'en donne pas moins dans ses rares peintures le meilleur de son art, entre autres son véritable joyau, la *Sainte famille* de 1504 (au docteur C. Fiedler); des années 1510-1523, le portrait d'un homme d'environ quarante ans, à barbe rare, coiffé d'une barrette plate, qui offre une ressemblance frappante avec les traits de Luther jeune, malheureusement gâté par un cruel nettoyage qui a enlevé à la physionomie beaucoup de son individualité énergique en même temps que fine; une grande Madone (au baron de Mecklenburg) derrière laquelle deux anges voltigeant tiennent un rideau, beaucoup moins agréable qu'un petit *Saint Christophe* (au même propriétaire) au bon et fidèle regard, portant sur son épaule le joyeux Enfant; en avant, une sirène fantastique émergeant de l'eau; les trois personnages étant délicieusement encadrés dans les pâles clartés du soir qui éclairent une petite forêt très allemande, le tout exhalant la naïve impression d'un vieux conte populaire. Enfin une *Lucrèce* (au peintre Knaus) signée et datée 1532, d'un charme extrême, malgré une tête vulgaire et des formes disproportionnées, rachetées par le fin modelé des claires et ivoirines carnations qui se détachent en pleine lumière sur un fond uniformément noir.

Albrecht Altdorfer n'est point sans quelque parenté avec Lucas Cranach, notamment dans les *Trois croix* (à M. Weber), où les personnages et les fonds ont à peu près une égale importance. Un sentiment très fin du paysage, surtout des solitudes boisées, beaucoup de naïveté mêlée au goût du fantastique, une coloration riche et claire font des *Trois croix* un des bons échantillons du talent d'Altdorfer dans sa maturité.

Enfin de Georg Pencz une copie datée 1545 (à M. Redern), d'après un tableau de Giorgione, dont l'original est perdu mais dont on possède plusieurs reproductions en petit format, entre autres une fort connue du Belvédère de Vienne: un chevalier armé de pied en cap se retournant vers son page qui rattache un nœud à son haut-de-chausse. Cette copie étonne par la belle expression des têtes relativement grandes, par une chaude et lumineuse carnation, par l'éclatante richesse des couleurs, qualités qu'on ne rencontre guère dans les œuvres originales de Pencz, et qui témoignent d'une vive intelligence du maître vénitien, supérieure sans contredit à celle des copistes italiens.

## V

## ÉCOLE FLAMANDE

Les anciens catalogues des collections de Frédéric II n'enregistrent pas moins de trente-neuf Rubens. Il en faut rabattre, et Rubens n'a pu fournir à l'Exposition que trois spécimens de son art, tirés des châteaux royaux : une *Madeleine repentante*, de grande dimension, mais si tristement restaurée qu'il est difficile d'en apprécier la valeur primitive; cependant certaines parties de la figure de Madeleine, les anges qui l'entourent et surtout un paysage très coloré, avec échappée sur la mer, laissent deviner la propre main du maître, sans aucun concours des auxiliaires de l'atelier; une ébauche de *Jeunes Filles au bain*, ou plutôt la *Découverte de la grossesse de Calisto*; malheureusement, la main qui a ajouté la partie supérieure contenant des *Amours* a retouché l'ensemble et altéré irrémédiablement l'œuvre originale. Dans une ou plusieurs des figures nues de cette ébauche, comme dans les *Nymphes et satyres* du musée del Prado, dans la *Fête de Vénus*, du Belvédère de Vienne, dans *Berger et bergère* de la Pinacothèque de Munich et ailleurs, on reconnaît la seconde femme de Rubens, la belle Hélène Fourment. Serait-ce la raison qui détermina Rubens à garder les tableaux de ce genre? Sa veuve même n'accepta qu'assez tard les hauts prix qu'on lui en offrit. *Diane et ses nymphes surprises par des satyres* (peut-être le 83 de la vente de Rubens), figures nues, peintes sans aucun souci de pudicité, dérogeant parfois aux canons académiques, mais saisissantes tantôt par le premier jet d'une improvisation rapide, tantôt par l'exécution voulue et la reprise du travail, non moins que par la puissance lumineuse des chairs et le contraste du corps laiteux des nymphes avec la peau hâlée et velue des satyres, se détachant sur un ciel bleu foncé du soir. Une récente restauration, en effaçant des repeints maladroits, a rendu à ce tableau tout son éclat de la première heure. Cette *Diane* est un exemple, entre beaucoup, de l'autorité puissante exercée par le Titien sur Rubens.

Pendant son séjour en Italie, au milieu même de ses négociations diplomatiques à Londres et à Madrid, Rubens trouvait le temps d'étudier de très près le grand Vénitien et de copier avec enthousiasme bon nombre de ses tableaux; ainsi le *Sacrifice à l'Abondance*, la *Bacchanale* aujourd'hui au musée de Stockholm, l'*Enlèvement d'Europe*, *Adam et Ève* qu'on voit au Prado à côté de l'original, d'autres copies en Angleterre, sans parler de celles dont on a perdu les traces, bien qu'elles soient mentionnées dans la vente de Rubens. Cette influence titienesque est surtout sensible dans l'ardente coloration, dans les empâtements grenus, dans la riche disposition des tons que fournit le crépuscule du soir, toutes choses si bien expliquées et analysées ici même par notre éminent confrère M. Paul Mantz.

M. Knaus a prêté une petite étude d'homme de la jeunesse de Rubens, vers 1616. Le modèle n'est point, comme on l'a prétendu, le frère de l'auteur; il rappellerait plutôt, selon M. Bode, les traits du bourgmestre Rockox, tels qu'on les voit dans le beau tableau d'autel du musée d'Anvers, peint par Rubens pour ce magistrat. Quant à une tête d'apôtre levée, attribuée à Rubens, elle est de Van Dyck, auquel, du reste, on a coutume de reprendre trop de morceaux de sa première jeunesse pour en grossir le bagage de son glorieux maître. Encore du jeune peintre anversois, mais de sa seconde

manière après le séjour à Gènes, probablement vers 1626, un portrait d'une jeune femme noble, d'un fin dessin, d'un arrangement pittoresque et élégant; puis, au retour de Londres, une légère ébauche en camaïeu d'un portrait d'homme qui a servi de modèle pour une des feuilles de l'iconographie de Van Dyck.

Une *Danse au cabaret*, sans signature, pourrait passer pour un Brouwer, si la comparaison avec tel ou tel panneau de la galerie de Madrid, de la Pinacothèque de Munich et du musée d'Édimbourg ne montrait qu'elle est bien de Teniers jeune, encore très dominé à cette époque par l'enseignement de Brouwer, moins sensible déjà dans une autre œuvre du même Teniers, le *Château au bord du fleuve*.

Il nous faut citer seulement les autres Flamands : Craesbeeck, le boulanger-peintre de la citadelle d'Anvers; David Ryckaert, avec son *Chirurgien*, Biset, Snyders, Paulus Brill, Michau et tant d'autres (sur lesquels M. Bode donne des renseignements nouveaux et instructifs), pour arriver aux Hollandais qui, à eux seuls, ont fourni à l'Exposition autant que toutes les autres écoles réunies.

## VI.

## ÉCOLE HOLLANDAISE.

Les Hollandais, grands et petits, n'étaient pas seulement en nombre à l'Académie; ils s'y recommandaient, en outre, par un choix éclairé de leurs meilleurs morceaux. Frans Hals, le doyen des maîtres de la Hollande affranchie, s'y montre avec un *Jeune garçon tenant une flûte*, peint à grands traits, d'après nature, ainsi qu'un enfant placé derrière lui, un nègre peut-être, exprimant sa joie par un large rire; et avec un portrait de premier ordre, quoique exécuté trente ans plus tard d'une main tremblante, sans doute entre 1635 et 1660. Quant à l'*Homme à l'écuelle*, venu de la collection Roxard de Lasalle de Nancy, malgré la tête et une main des plus vivantes, la mollesse du costume ne permet pas de l'assigner à Frans Hals, mais seulement à quelqu'un de ses meilleurs élèves.

Signalons rapidement le *Jeune homme sous le péristyle de sa maison* (à M. Knaus) de Thomas de Keyser qui, à l'encontre de Hals, donne aux marchands d'Amsterdam un si grand air de distinction qu'on les prendrait presque pour des grands d'Espagne, et un portrait d'homme d'Abraham de Vries, avec la mention *Fecit extempore A. de Vries*. A° 1632, c'est-à-dire la même année que le portrait d'homme du musée de Lille et que l'œuvre capitale de De Vries, conservée au *Burger-Weeshuis* d'Amsterdam.

Le tableau de genre hollandais comporte une liberté souvent excessive de mœurs et d'allures; il aime les cabarets, les lieux mal famés, les scènes grossières d'ivresse ou d'amour. Les luttes de la guerre d'indépendance fournissent un nouvel élément à ces tendances: la vie des camps, le sans-gêne de la soldatesque s'accroissent de cette préférence pour une moralité un peu lâche; et même jusque dans les scènes d'intérieur on retrouverait, en y regardant d'un peu près, des intentions quelque peu équivoques. Dans cette voie se rencontrent Dirk Hals, Jacob Duck, Pierre Codde, Anthony Palamedes et tant d'autres d'ordre inférieur, traitant les mêmes sujets avec une opiniâtre uniformité. Plusieurs de ces petits maîtres se sont donné rendez-vous à l'Exposition: Jacob Duck avec un *Départ pour la marche*, chef-d'œuvre du genre; Pierre

Codde avec un *Corps de garde* où la couleur locale est sacrifiée à une tonalité générale d'un brun chaud et transparent, moins fin qu'un autre *Corps de garde*, d'un maître très rare, Jan Kick, qui se rapproche de Terburg; Jan Miense Molenaer avec une *Scène de cabaret* d'un ton profond, d'une exécution large et énergique.

Avant d'arriver au paysage hollandais proprement dit, il faut citer Elsheimer qui, bien qu'Allemand et ayant étudié à Rome, eut sur les paysagistes hollandais une influence marquée. L'Académie avait de lui une œuvre importante, de grande dimension, traitant, en de petites figures, comme le tableau du Louvre, la parabole du *Bon Samaritain*. Puis, après lui, s'avancant en bon ordre, le bataillon serré de paysagistes nationaux : Pieter de Neyn, l'élève bien direct de cet Esajas van de Velde qui, au commencement du XVII<sup>e</sup> siècle, eut une si grande action sur les interprètes de la nature hollandaise; Jan van Goyen offrant six œuvres, dont une de 1620, très intéressante en ce qu'elle est antérieure à l'influence d'Esajas van de Velde, la *Plage de Scheveningen*, semée de petites figures de tons gris fins, dans la manière de Porcellis et de Willaerts, ces Flamands émigrés en Hollande, d'une facture plus légère que les morceaux des années suivantes, tels que ces simples études de terrains, presque monochromes, d'un jaune paille (vers 1630), ou que le *Signal sur les dunes*, dont le gris lumineux correspond aux dernières années du maître. Salomon van Ruysdael se rattache à Van Goyen par la coloration jaune et la simplicité de motif de son *Sentier le long des buissons*; mais plus tard (vers 1660) il atteint une harmonie de noirs gris profonds qui, grâce à l'abandon du ton local, produit l'impression d'une vigoureuse eau-forte interprétée par la peinture; le *Paysage accidenté*, de Pieter Molyn, est un pendant du tableau du musée de Berlin; de Simon de Vlieger, plusieurs scènes maritimes; la plus importante est une *Mer agitée avec bateaux*, d'une étonnante maîtrise dans le mouvement de l'eau, d'une lumineuse coloration dans les gris sombres, à la façon de S. van Ruysdael.

Aucun chef-d'œuvre des trois grands maîtres paysagistes, mais seulement de Jacob van Ruysdael une grande rue de village, de sa première manière, sèche d'exécution et sans charme poétique; d'Everdingen, des montagnes norvégiennes, de sa façon ordinaire; de Hobbema, une *Lisière de bois* authentique, quoique discutée, mais médiocre en somme, sans effet plastique, sans cette perspective aérienne et cette fine lumière que l'énergique et grande facture du maître rend le plus souvent avec un bonheur qui lui est particulier.

Une *Mer mouvementée*, très réussie, de Willem van de Velde; une *Mer calme*, de Jan van de Capelle; les motifs italiens de Jan Both et de son disciple Adam Pynacker; enfin les longues perspectives des rues de Harlem de Jan van der Meer.

Rembrandt est représenté par une œuvre de son meilleur temps (1645) : un portrait du prédicateur Jan Cornelisz Sylvius, fait sept années après la mort du modèle, et cependant d'une rare intensité de vie, chef-d'œuvre de facture large et picturale et de science du clair-obscur; par une *Capture de Samson* et un *Saint Pierre au milieu des valets du grand prêtre*, signés du monogramme et daté 1628, tous deux d'une conception sans charme, même rude, et offrant pour principal intérêt l'habile solution de difficiles problèmes d'ombres et de lumières.

Le prince de Sagan a prêté un portrait de vieille femme qui, dans sa collection, est mise sous le nom de B. van der Helst. Est-il bien de ce maître? Le ton blond et un peu froid des carnations, les ombres vert gris, le faire des étoffes, l'individualité magistrale de la conception, l'étonnant dessin de la main droite qui semble parlante,

avec des doigts courts très caractéristiques, évoquent nécessairement, comme le remarque M. Bode, le grand nom de Rembrandt, alors que le jeune maître vint s'établir à Amsterdam (1631-1632), suivant encore dans le portrait les traditions de la vieille école et surtout de Thomas de Keyser. Cependant l'exécution des détails diffère de celle des portraits de Rembrandt à cette époque, surtout dans les cheveux frisés qui, posés un à un, à la pointe du pinceau, sur le front, rappellent le procédé d'Abraham de Vries. Quoi qu'il en soit, cet admirable portrait était une des gloires de l'Exposition.

Deux élèves de Rembrandt ont suivi leur maître à l'Académie; l'un, Bol, avec une *Mère et Enfant* et avec son propre portrait et celui de sa femme (1633), tous deux d'un puissant effet; l'autre, G. Flinck, avec deux répétitions de *Vénus et l'Amour*, tableau de genre sans prétention mythologique, d'une belle lumière.

Une *Tuerie de cochons*, d'Adriaan van Ostade (1636), une *Dentelière*, de Gerard Dow, des *Joueurs de cartes*, de Brekelenkamp, signé et daté, un bon Jan Steen, trois jolis petits portraits de Terburg, trois autres de Caspar Netscher, une *Dame et Cuisinière*, de Frans van Mieris, une bonne *Leçon de dessin* de son monotone fils Willem, des *Chevaux sous une remise*, de P. Potter, une curieuse *Tête de jeune buveur*, attribuée à Karel du Jardin; enfin, une très belle série de natures mortes très goûtées par les amateurs berlinois: entre autres, des coqs et poules de Hondecoeter, des Jan Weenix, un Guillam van Aelst, un Fromantiou, David de Heem et ses fils, de A. van Beyeren, avec deux œuvres capitales et un *Déjeuner d'huîtres*, de Willem Kalf, complètent cette très honorable exhibition de l'art hollandais à son apogée.

## VII.

## ÉCOLE FRANÇAISE.

La section française à l'Académie de Berlin eût fait honneur à n'importe quelle exposition parisienne; et même, il faut l'avouer, non sans regrets, on ne pourrait rassembler aujourd'hui chez nous autant de beaux échantillons de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle, autant de Watteau, de Lancret et de Pater que l'ont fait les organisateurs de l'exposition berlinoise. Nous avons déjà parlé du goût dominant de Frédéric pour *ces peintres de Brabant*, de ses agents à Paris pour l'acquisition des toiles préférées, de l'attention soutenue qu'il donnait à ces achats, même au milieu des préoccupations de la guerre.

C'est grâce à cette prédilection de Frédéric II que l'Académie a pu réunir neuf Watteau, douze Lancret, vingt-cinq Pater, trois Chardin, trois De Troy, un Boucher, un Latour; en sorte que l'art français du dernier siècle s'étalait glorieusement, en 1883, dans la capitale de la Prusse.

Le grand triomphateur est Antoine Watteau. Aussi M. Dohme lui donne-t-il, avec raison, la place d'honneur dans sa très intéressante et substantielle étude sur la section française. Il a même élargi son cadre et profité de l'occasion pour consacrer au grand peintre de Valenciennes d'excellentes pages qui sont un précieux supplément aux travaux des Goncourt. Nous ne pouvons suivre pas à pas M. Dohme dans ses fines et ingénieuses recherches; nous devons nous borner à parler rapidement des tableaux exposés à l'Académie ou conservés dans les châteaux royaux de Prusse.

D'abord un curieux paysage (nouveau palais de Potsdam) où l'on trouve déjà en germe le système des fonds employé plus tard par le maître, un centre très clair encadré de bordures sombres et foncées, les terrains des premiers plans étant, en général, d'un modelé insuffisant : une cabane dans un groupe d'arbres vers la droite; au milieu, une échappée lumineuse sur des lointains montagneux reflétés dans des eaux paisibles; à gauche, une ruine habitée; sur le devant, une charrette et des paysans. L'influence des Flamands est très marquée, l'exécution est encore celle d'un habile décorateur, cherchant l'effet par les voies rapides et s'appuyant sur certains procédés de la facture de Teniers. On y reconnaît peut-être les dernières traces de ces habitudes de travail trop pressé, contractées par le jeune peintre lorsqu'il était employé chez un marchand de tableaux à la grosse du pont Neuf. « On débitait dans ce tems-là, dit Gersaint, beaucoup de petits portraits et de sujets de dévotion aux marchands de province, qui les achetoient à la douzaine ou à la grosse. Le peintre chez lequel il venoit d'entrer étoit le plus achalandé... Il avoit quelquefois une douzaine de misérables élèves qu'il occupoit comme des manœuvres; le seul mérite qu'il exigeoit de ses compagnons étoit la prompte exécution... Watteau avoit surtout le talent de rendre si bien son *Saint Nicolas*, qui étoit un saint qu'on demandoit souvent, qu'on le réservoir particulièrement pour lui : *Je sçavois*, me dit-il un jour, *mon saint Nicolas par cœur et je me passois d'original.* »

Watteau arrive à son véritable style, au genre qui l'a immortalisé, aux peintures de fêtes galantes, de divertissements champêtres, d'amoureux passe-temps avec un tableau du Nouveau Palais à Potsdam, *les Bergers*<sup>1</sup>, dont la facture rappelle encore Teniers, notamment dans la figure du vieux musicien, mais où le maître, quoique loin de son apogée, se révèle cependant tout entier avec ses qualités principales : liberté du dessin, puissance de la coloration, grâce exquise d'arrangement et aussi avec quelques défauts, maladresse de certains mouvements, type d'une convention trop accusée (la tête de femme au *museau de souris*), et incurie de la palette. Ce dernier défaut, qui a pu nuire à la conservation de plus d'une œuvre de Watteau, est relevé avec un excès de sévérité par le comte de Caylus dans la *Notice* si heureusement retrouvée par M. Ed. de Goncourt : « Il étoit dans l'habitude, dit Caylus, quand il reprenoit un tableau, de le frotter indifféremment d'huile grasse et de repeindre par-dessus. Cet avantage momentanément a, par la suite, fait un tort considérable à ses tableaux; à quoi a encore beaucoup contribué une certaine malpropreté de pratique qui a dû faire tourner ses couleurs. Rarement il nettoioit sa palette et étoit souvent plusieurs jours sans la charger. Son pot d'huile grasse, dont il faisoit un si grand usage, étoit rempli d'ordure et de poussière et mêlé de toutes sortes de couleurs qui sortoient de ses pinceaux à mesure qu'il les y trempoit. » Sans prendre au pied de la lettre ce rude réquisitoire de Caylus contre la palette de Watteau, on peut attribuer à cette négligence, et plus encore à l'usage de mauvais ingrédients, le lamentable état de quelques-uns des beaux morceaux du maître.

*L'Amour paisible* (à l'Exposition) marque une étape décisive; il y a progrès partout : dans la conception même du sujet, les personnages n'étant plus des bergers de convention ou des comédiens jouant une scène amoureuse, mais hommes et femmes de bonne compagnie, en aimables costumes de fantaisie, sans perruque ni poudre, s'abandonnant nonchalamment aux charmes de la vie voluptueuse; progrès dans la

1. Une édition plus mâlie de ce tableau se trouve dans la collection de M<sup>re</sup> le duc d'Aumale, Chantilly; elle a été gravée par Tardieu sous ce titre : *Les Plaisirs pastoraux*.

gracieuse et juste expression des gestes, dans la fine individualité des têtes, de celle, entre autres, du beau joueur de luth, habillé de rose, qui pourrait être un portrait idéalisé de Watteau lui-même encore jeune; progrès dans l'aisance fluide d'un pinceau habile à rendre toutes les délicatesses des plis menus d'un léger taffetas de soie; progrès enfin dans un fond de parc fait du premier coup à larges traits, non sans un souvenir des croquis pris au jardin du Luxembourg, mêlés à l'étude des Rubens de la galerie de Médicis, et où l'on voit poindre ces effets lumineux qui bientôt seront un des triomphes de Watteau.

A côté de l'*Amour paisible* se place la *Leçon d'Amour*, gravée par Dupuis en 1734, probablement acquise pour Frédéric II à la vente de M<sup>me</sup> de Pompadour (28 avril 1766), qui comptait dix-sept Watteau; peinture aujourd'hui craquelée et dont la pâte rétrécie forme d'innombrables petites rides, mais d'un ton clair très séduisant par son charme lumineux. L'heure du soir approche, les premiers plans et les groupes d'arbres, qui occupent la moitié droite, se noient déjà dans des ombres obscures; des lointains de la partie gauche baignés d'une chaude clarté se détache vigoureusement l'élégante silhouette d'un joueur de luth debout, auquel fait face un groupe de quatre personnages étendus sur le gazon et éclairés, en avant d'un fond de parc sombre, par les rayons d'une lumière oblique. La svelte et mignonne figure du joueur de luth aux contours délicatement estompés attire par son caractère sentimental. Watteau sait donner à ses personnages même de pure fantaisie une individualité intéressante, et l'on sent que ces gracieux héros, élancés et nerveux, rompus à l'art de la galanterie raffinée, et ses femmes dont la coquetterie nonchalante exclut tout sentiment passionné, sont copiés d'après des originaux déterminés, qui n'ont rien de commun avec les modèles payés des classes inférieures. La poésie du motif se joint aux qualités picturales, heureuse alliance qu'on ne retrouve point chez les Lancret, les Pater et autres imitateurs de Watteau; ils restent dans le domaine de l'anecdote piquante; lui, s'élève à la conception idéale; ils ne lui prennent que l'extérieur, l'apparence, l'enveloppe, il garde le sentiment intime et le charme pénétrant.

Le *Concert* est dû à la même inspiration, quoique le groupe principal ne soit qu'une répétition libre du tableau *Pour nous prouver que cette belle*, gravé en 1719 par Surugue (chez sir Richard Wallace). Inégalement achevé dans ses diverses parties, il n'est qu'une improvisation géniale et rapide; le ton général est produit par la couleur même qui a servi de préparation; un pinceau savoureux et empâté y a jeté avec une rare précision des lumières d'un blanc rompu; mais cette virtuosité n'est point exempte de maniérisme, surtout dans les petits plis de soie faits d'un trait uniforme et de mémoire. Ce tableau, très noirci et repeint, appartient à cette série d'œuvres qu'une exécution trop hâtée et trop négligée a vouées à une prompt détérioration.

La *Mariée de Village*, gravée par Cochin (à Sans-Souci), est si mal conservée qu'elle n'a pu être, nous l'avons dit, admise à l'Exposition. Cependant M. Dohme constate avec raison « que cette ruine est un vrai trésor ». Dans un espace de 92 centimètres sur 75 se pressent plus d'une centaine de petits personnages, les têtes des figures principales étant, malgré leur exigüité, d'une grâce exquise et peintes avec un soin minutieux dans cette pâte émaillée qui distingue Watteau de ses imitateurs, pâte si solide que seule elle a résisté aux lamentables atteintes de la craquelure et de la noircissure.

L'*Assemblée dans un parc* est une répétition libre de l'*Assemblée galante*, gravée par Le Bas. Dans l'une et l'autre, Watteau nous montre, on un fond de parc près d'une

fontaine, des figures et des groupes empruntés à ses feuilles d'études ou à ses souvenirs, sans les condenser en une composition homogène dont les diverses parties convergeraient vers un centre déterminé. Tel personnage est pris à la *Gamme d'Amour*, gravée par Le Bas; tel autre à des feuilles d'études du Louvre<sup>1</sup>; d'autres à l'œuvre gravé du maître. Comme tout virtuose, Watteau a ses ressources usuelles, ses expédients qui allègent la besogne, ses *trucs*, plus faciles à découvrir dans ce tableau qui, n'étant point achevé, fournit d'autant mieux de sûres indications sur sa manière de préparer et d'ébaucher sa toile. Avant tout, il couvre d'un ton local défini un morceau de la surface, sans se préoccuper des couleurs; puis vivement et hardiment, d'un plein pinceau trempé dans une couleur liquide, il dessine les lumières; ensuite viennent les ombres, traitées par le même procédé en un ton plus foncé; enfin, quelques traits verts et quelques empâtements dans les plis principaux pour caractériser les chatoiements de l'étoffe changeante, et le vêtement est achevé sauf quelques glacis. Ceux-ci, qui manquent dans notre tableau, sont en général rendus à l'aide d'une matière liquéfiée et transparente, grâce à laquelle il obtient cette puissance de lumière et cette légèreté de demi-teintes qu'on admire dans ses bonnes productions. Pour les carnations, il préfère une préparation de tons épais et consistants; il y appose de petites touches hardies et « galantes » qui forment autant de points lumineux sur les saillies du visage, comme le nez, les pommettes, les bouts d'oreille, reliés entre eux par de légères demi-pâtes. Pour les contours des chairs, il emprunte à Rubens son trait de puissant rose ou rouge brun, luisant sous la couche de pâte mince qui le couvre sans le cacher. Quoiqu'il y manque la dernière main, l'*Assemblée dans un parc* appartient à la période médiane de la vie de Watteau et non à ses dernières années, où les figures deviennent plus élancées.

Watteau était admis à l'Académie royale de peinture et de sculpture depuis 1712, mais il ne pouvait se résoudre à présenter le tableau réglementaire qui rendait l'admission définitive. Ce ne fut qu'en 1717 qu'il consentit à s'exécuter, intimidé par une menace d'exclusion, et cette menace nous a valu l'*Embarquement pour Cythère*, l'œuvre capitale du maître, celle où il a mis au service de sa magie poétique tous les enchantements de sa palette.

« ... Le paradis de Watteau s'ouvre, dit M. Edmond de Goncourt<sup>2</sup>; c'est Cythère. Sous un ciel peint des couleurs de l'été, la galère de Cléopâtre se balance à la rive. L'onde est morte. Le bois se tait. De l'herbe au firmament, battant l'air sans haleine de leurs ailes de papillon, un essaim de Cupidons vole, vole, qui se joue et danse, nouant ici avec des roses les couples nonchalants, nouant là-haut la ronde des baisers de la terre montés au ciel. Ici est le temple, ici est la fin de ce monde : « l'Amour paisible » du peintre, l'amour désarmé, assis à l'ombre, que le poète de Théos voulait graver sur une douce coupe du printemps; une Arcadie sourieuse; un Décameron de sentiment; un recueillement tendre; des attentions au regard vague; des paroles qui bercent l'âme; une galanterie platonique, un loisir occupé du cœur; une oisiveté de jeune compagnie; une cour d'amoureuses pensées; la courtoisie émue et badine de jeunes mariés penchés sur le bras qu'ils se donnent; des yeux sans fièvre, des enlacements sans impatience, des désirs sans appétits, des voluptés sans désirs, des audaces de gestes réglées pour le spectacle comme un ballet, et des défenses tranquilles et dédaigneuses de hâte en leur sécurité; le roman du corps et de la tête apaisé, pacifié,

1. Voir le catalogue Braun, nos 912 et 914.

2. *L'Art au XVIII<sup>e</sup> siècle*, 1<sup>er</sup> fascicule, Watteau, Paris, Quantin, 1880.

ressuscité, bienheureux; une paresse de passion dont rien d'un rire de bouc les satyres de pierre ombusqués dans les coulisses vertes... Adieu les bacchantes que menait Gillot, ce dernier païen de la Renaissance, né des libations de la pléiade aux dieux agrestes d'Arcueil! Adieu l'Olympe du *Io Pawan*, les chalumeaux enroués et les dieux chèvre-pieds, le rire du *Cyclope* d'Euripide et de *l'Érohe* de Ronsard; les licencieux triomphes, les joies couronnées de lierre,

Et la libre cadence  
De leur danso.

« Ces dieux s'en sont allés, et Rubens, qui revit dans cette palette de chair rose et blonde, erre dépaycé dans ces fêtes où se tait l'émente des sens, caprices animés qui semblent attendre un coup de baguette pour perdre leur corps et disparaître dans la patrie des caprices comme un songe d'une nuit d'été! C'est Cythère; mais c'est la Cythère de Watteau. C'est l'amour, mais c'est l'amour poétique, l'amour qui songe et qui pense, l'amour moderne, avec ses aspirations et sa couronne de mélancolie.

« Oui, au fond de cet œuvre de Watteau, je ne sais quelle lente et vague harmonie murmure derrière les paroles rieuses; je ne sais quelle tristesse musicale et doucement contagieuse est répandue dans ces fêtes galantes. Pareille à la séduction de Venise, je ne sais quelle poésie voilée et soupirante y entretient à voix basse l'esprit charmé. L'homme passe au travers de son œuvre; et cet œuvre, vous venez à le regarder comme le jeu et la distraction d'une pensée souffrante, comme les jouets d'un enfant malade et qui est mort. »

Et revenant avec une prédilection enthousiaste à cet incomparable morceau, M. de Goncourt dit encore : « Parlons de ce chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre français, de cette toile qui a sa place marquée, avant cinquante ans, sur l'un des murs du Salon carré : *l'Embarquement de Cythère*.

« Voyez tout ce terrain à peine recouvert d'une huile transparente et mordorée, tout ce terrain gâché d'un barbotage rapide, effleuré d'un frottis léger. Voyez ce vert des arbres transpercés de tons roux, pénétré de l'air ventilant, de la lumière aqueuse de l'automne. Voyez, sur le délicat aquerillage d'huile grasse, sur le lisse général de la toile, le relief de cette pannetière, de ce capuchon; voyez la pleine pâte des petites figures avec leur regard dans le contour noyé d'un œil, avec leur sourire dans leur contour noyé d'une bouche. La belle et coulante fluidité de pinceau sur ces décolletages et ces morceaux de nu semant leur rose voluptueux dans l'ombre du bois! Les jolis entre-croisements de pinceau pour faire rebondir une nuque! Les beaux plis ondulants aux cassures molles, pareilles à ceux que l'ébauchoir fait dans la glaise! Et l'esprit et la galanterie de touche que met aux fanfoles, aux chignons, aux bouts de doigts, à tout ce qu'attaque le pinceau de Watteau! Et l'harmonie de ces lointains ensoleillés, de ces montagnes à la neige rose, de ces eaux reflétées de verdure; et encore ces rayons de soleil courant sur les robes roses, les robes jaunes, les jupes zinzolin, les camaïls bleus, les vestes gorge-de-pigeon, les petits chiens blancs aux taches de feu! Car nul peintre n'a rendu, comme Watteau, la transfiguration des choses joliment colorées sous un rayon de soleil, leur doux pâlissement, l'espèce d'épanouissement diffus de leur éclat dans la pleine lumière. Arrêtez un moment vos regards sur cette bande de pèlerins et de pèlerines se pressant, sous le soleil couchant, près de la galère d'amour prête à appareiller : c'est la gaieté des plus adorables couleurs de la terre, surprises dans un rayon de soleil, et toute cette soie nuée et tendre dans le fluide

rayonnant, vous fait involontairement vous ressouvenir de ces brillants insectes qu'on retrouve morts, avec leurs couleurs encore vivantes, dans la lumière d'or d'un morceau d'ambre. »

Il y a deux éditions de ce chef-d'œuvre; l'une, un des trésors du Louvre; l'autre, gravée par Tardieu, conservée dans la collection privée du roi de Prusse et exposée à l'Académie. Les deux tableaux présentent d'assez notables différences : celui de Berlin, postérieur, est plus mûri, plus poussé que celui du Louvre. Certains changements surtout dans les fonds et d'assez importantes additions accusent une composition plus réfléchie et plus achevée. Mais pour l'exécution générale, pour le charme incomparable des lointains lumineux, pour la finesse et la clarté des tons noyés dans une vapeur d'or, pour la séduction de l'ensemble, le tableau de Paris l'emporte triomphalement.

*L'Amour au Théâtre-Italien* et *L'Amour au Théâtre-Français* (gravés par Cochin dans les dimensions des originaux), passés de la collection royale privée au Musée, dès sa fondation, appartiennent à l'apogée de Watteau, ainsi que le tableau *Iris, c'est de bonheur avoir l'air à la danse*, où les figures d'un demi-mètre de hauteur ont, malgré la beauté de ces regards d'enfants et l'attrait général, quelque chose d'insuffisant et de vide, la vie réelle manquant aux mouvements des danseurs.

Entre 1718 et 1720 se placent encore les *Comédiens français*, gravés par Liotard, dont le sujet n'est pas sans quelque obscurité. S'agit-il d'une scène théâtrale transportée sur la toile, ou bien l'auteur a-t-il voulu grouper un certain nombre de personnages aux gestes pathétiques? Quoi qu'il en soit, les figures sont mal venues; l'exécution est un peu lourde; le tableau, d'ailleurs, a souffert de maladroitement restaurations.

« ...En 1721, dans les premières années de mon établissement, dit Gersaint, Watteau vint chez moi me demander si je voulois bien le recevoir et lui permettre, pour *se dégoûter les doigts*, ce sont ses termes, si je voulois bien, dis-je, lui permettre de peindre un plafond que je devois exposer en dehors; j'eus quelque répugnance à le satisfaire, aimant beaucoup mieux l'occuper à quelque chose de plus solide; mais, voyant que cela lui feroit plaisir, j'y consentis. L'on sçait la réussite qu'eut ce morceau; le tout étoit fait d'après nature; les attitudes en étoient si vraies et si aisées, l'ordonnance si naturelle, les groupes si bien entendus, qu'il attiroit les yeux des passans; et même les plus habiles Peintres vinrent à plusieurs fois pour l'admirer: ce fut le travail de huit journées, encore n'y travailloit-il que les matins, sa santé délicate, ou pour mieux dire sa foiblesse, ne lui permettant pas de s'occuper plus longtems. C'est le seul ouvrage qui ait un peu aiguisé son amour-propre; il ne fit point de difficulté de me l'avouer. M. de Julienne le possède actuellement dans son cabinet et il a été gravé par ses soins <sup>1</sup>. »

Que devint ce curieux tableau en sortant du cabinet Julienne? Il n'est pas mentionné dans le catalogue de la vente du célèbre amateur (1767, 30 mars et jours suivants). Quand fut-il acquis par Frédéric II? Quand fut-il coupé en deux moitiés<sup>2</sup>?

1. Catalogue de la vente Quentin de Lorangère (1744).

2. M. de Goncourt, en consultant le catalogue de l'abbé Guillaume (1769), y trouva mentionné, sous le n° 209, un Watteau représentant un peintre qui fait encasser des tableaux. En marge, son exemplaire portait cette indication manuscrite : *Pour la Prusse*. M. de Goncourt crut, et la conjecture était plausible, reconnaître là la moitié de l'enseigne Gersaint. Mais M. Dohme fait remarquer que les dimensions du panneau de la vente Guillaume sont moindres que celles du panneau berlinois; en outre, le premier se présente en largeur tandis que le second est dans le sens de la hauteur. Le panneau de la vente Guillaume n'était sans doute qu'une copie du groupe principal, due à une main étrangère, non à Watteau, qu'on n'imagine pas se copiant lui-même et qui, d'ailleurs, mourut dès le mois de juillet 1721, c'est-à-dire fort peu de temps après avoir achevé la fameuse enseigne.

On l'ignore. La composition est connue par la gravure d'Avoline : elle se partage (ce qui explique et excuse un peu la séparation postérieure des deux parties) en deux groupes distincts que rien ne relie : à gauche, l'emballage des tableaux ; à droite, la vente de menus objets exposés sur la table du marchand. Certaines fautes de dessin ou plutôt de proportions, un pied d'homme trop petit, une jambe de femme trop longue, l'uniformité du premier plan attestent la rapidité du travail. Mais tout le reste est peint *con amore*, très soigné, d'une franche coulée et d'un pinceau calme ; les plis des étoffes sont plus simples et plus écrits qu'à l'ordinaire ; les figures ont un libre et vif mouvement, les charmantes têtes, où Watteau a mis toute sa grâce, semblent autant de portraits. Par-dessus tout, le fond avec ses tableaux et ses glaces est, au point de vue pictural, la production la plus étonnante du maître, d'une pâte solide qui a défié les noircissures et les craquelures, d'un ton général gris clair, froid, comme l'orient d'une perle, que les *Comédiens français* laissaient déjà pressentir, mais avec beaucoup moins de bonheur et de distinction et sans cette limpide clarté dans une tonalité pâle et presque décolorée.

Watteau mourut le 18 juillet 1721. Quelque temps après la publication de son œuvre gravé, le marquis d'Argens écrivait : « Dans vingt ans d'ici on troquera en France deux tableaux de Raphaël contre un éventail de Watteau. » Le goût français n'alla pas jusqu'à cette hérésie. Bien plus, il tomba dans l'excès contraire, et, vers la fin du xviii<sup>e</sup> siècle, les Watteau ne trouvaient acquéreur à aucun prix. Il y a trois ans, un agent parisien offrait de l'*Embarquement de Cythère* berlinois deux cent cinquante mille marcs.

De Watteau à Lancret et à Pater la distance est grande, bien que Lancret soit un imitateur contemporain et Pater un élève direct du maître de Valenciennes. Plus soigné dans les détails, plus appliqué, plus travailleur, Lancret n'a pas la même vie que son modèle, il reste casanier, bourgeois et souvent lourd ; son paysage, dans une tonalité bleu verdâtre, n'est que conventionnel, sans fantaisie, fade et banal. Il emprunte ses types au monde du théâtre dont l'élégance, toute d'apparence et d'extérieur, remplace chez lui les modèles fins et distingués de Watteau. Ses visages ont ordinairement une expression triviale et le même moule de tête, à l'occiput plat, au front bombé, reparait avec une monotonie fatigante. Le geste est emprunté, gêné, sans grâce réelle. Quoique ses motifs soient semblables à ceux de Watteau, comme la poésie manque, ils ne dépassent pas le terre à terre d'une scène de théâtre bien ordonnée, à peine relevée par une élégance factice. Les étoffes qui se plissent avec tant de vive souplesse et de fine aisance chez Watteau, deviennent ici lourdes, ballonnées, molles et longues.

Tel qu'il est, ce petit maître figure dans les châteaux royaux de Prusse avec vingt-six toiles d'inégale valeur, dont douze ont pris place à l'Exposition<sup>1</sup>. M. Dohme a écrit un catalogue raisonné de ces vingt-six œuvres. Dix appartiennent à la première période de Lancret ; la science pratique est encore défectueuse, le dessin indécis ; le brun de la préparation transparait sous les pâtes et alourdit les ombres ; les têtes sont de proportions exagérées, les mains mal venues. Le peintre, d'ailleurs, met en scène des garçons et des filles de quinze ou seize ans, chez lesquels des passe-temps amoureux peuvent sembler un peu prématurés. Peu à peu la coloration d'un jaune chaud avec des ombres énergiques acquiert plus de profondeur ; le dessin devient plus libre,

1. Dans le tome V de la collection de travaux sur l'art français, M. Guiffrey mentionne seulement 41 Lancret conservés dans les collections publiques, dont 5 en Prusse.

plus précis, les types plus variés, les figures plus élancées. De cette période, la meilleure de Lancret, une douzaine de morceaux, parmi lesquels quatre de ses chefs-d'œuvre : *le Bal champêtre*, justement vanté par d'Argenville, et où l'on voit le portrait de Lancret lui-même; *le Moulinet*, *la Danse dans le pavillon* et *les Amours du bocage*, gravés par Larmessin et souvent reproduits en tapisserie aux Gobelins, mais où un ton un peu lourd annonce déjà la décadence, visible et complète dans les sept dernières compositions, dont trois sont des peintures essentiellement décoratives.

Quoi qu'il en soit des rapports de Pater avec Watteau, très diversement racontés, il est certain que le premier reçut des leçons directes du second et qu'il en tira grand profit, comme il le reconnaît lui-même et comme le prouvent ses premières œuvres. La *Danse dans le pavillon* offre, en effet, des types ouvertement empruntés à Watteau, entre autres la dame qui se dérobe aux caresses du cavalier. Les personnages principaux, dans ces premiers temps de Pater, sont peints avec soin et d'un modelé énergique comme si, dit M. Dohme, Watteau, debout derrière la chaise de son élève, le forçait, pour racheter son manque de conscience ordinaire, à peindre enfin quelque tête d'une exécution soignée. Mais l'ombre de Watteau ne fut pas assez souvent derrière la chaise de Pater. La négligence augmente, les tons deviennent plus plats, le pinceau dessine plutôt qu'il ne peint, les modelés disparaissent; les groupes sont mal composés. Cependant, çà et là, on retrouve le Pater du bon temps avec ses fines qualités de miniaturiste, surtout dans une *Fête en plein air* signée Pater 1733, et dans quelques petits tableaux tirés du *Roman comique* de Scarron, dont quatorze au Nouveau Palais de Potsdam, étonnent par leur étrange inégalité. Faut-il dire que les châteaux royaux de Prusse possèdent des douzaines de Pater qui sont moins des œuvres d'art que des *articles d'exportation*?

Après avoir mentionné rapidement un portrait de maréchal de France par Rigaud, un Maurice de Saxe par Latour, l'un et l'autre tristement conservés, et quelques peintures assez indifférentes de Pesne, dont les meilleures œuvres garnissent les châteaux royaux de Prusse, il faut s'arrêter à un bon Boucher, *Vénus, Mercure et l'Amour portés sur des nuages* (signé Boucher, 1712, au-dessus d'un cœur transpercé), supérieur à la moyenne ordinaire du peintre et à son faire conventionnel de décorateur, inférieur cependant au délicieux petit portrait en pied de la Pompadour, chez la baronne Willy de Rothschild, à Francfort, un des joyaux de Boucher. La *Déclaration* et la *Jarretière détachée*, de De Troy, accusent une grande connaissance technique avec quelque chose de dur et de vitreux dans un ton peu approprié à la galanterie du sujet.

Chardin aurait été très bien représenté à l'Exposition, si les quatre tableaux qu'elle avait de lui n'eussent été plus que compromis par de barbares restaurations. Le plus important des quatre, *Une femme occupée à cacheter une lettre* (gravé par Fessard), avec deux figures grandes comme nature, est d'une coloration profonde et vigoureuse, d'un empâtement nourri, rare chez le maître. Signé J.-S. Chardin f. 1732. Ce beau morceau, exposé au Salon de 1738, en même temps que le jeune homme coiffé d'un chapeau, parent du *Château de cartes* de la collection Lacaze, fut acquis avec lui, cette même année, pour le prince royal, le futur Frédéric II. Ces deux œuvres se trouvaient encore fraternellement réunies à l'Académie, avec une *Femme revenant du marché*, signée et datée 1738, c'est-à-dire antérieure d'un an à l'édition du Louvre, et une *Ratisseuse de carottes* si cruellement défigurée qu'on l'a prise souvent pour une copie, bien que les accessoires soient du meilleur pinceau de Chardin.