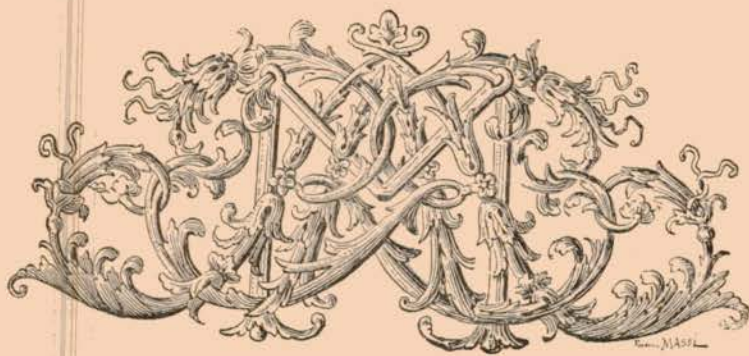


LA  
REVUE DE L'ART  
ANCIEN ET MODERNE

Directeur : JULES COMTE



PARIS

28, rue du Mont-Thabor, 28

N° 182. — Tome XXXI, 16<sup>e</sup> année.

10 mai 1912.

Bibliothèque Maison de l'Orient



172012

## SOMMAIRE DU NUMÉRO DU 10 MAI 1912

### TEXTE

- Galleries et Collections : la Collection Jacques Doucet*, par M. Emile DACIER, p. 321.  
*Un Trésor céramique à Délos*, par M. Charles DUGAS, membre de l'École française d'Athènes, p. 340.  
*Les Salons de 1912 : la Peinture (I)*, par M. Raymond BOUYER, p. 353.  
*« Combat de tigres », eau-forte originale de M. Evert van Muyden*, par R. B., p. 366.

*Sur le buste florentin dit « Niccolò da Uzzano » au musée du Bargello*, par M. Henri LECHAT, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Lyon, p. 367.

*Découverte de nouvelles fresques du « trecento » à Florence*, par M. Gustave SOULIER, p. 371.

*Charles-Joseph Natoire (1700-1777) [fin]*, par M. Henri CHERVET, p. 383.

*Bibliographie*, p. 397.

### GRAVURES HORS TEXTE

- Études pour « l'Assemblée galante »*, sanguine d'Antoine WATTEAU, phototypie, p. 329.  
*Études de femmes*, sanguine d'Antoine WATTEAU, phototypie, p. 337.  
*Portrait de M. Émile Sauer*, peinture de M. A. BESNARD, photogravure, p. 357.  
*Petite fille à la poupée*, peinture de M. Raymond WOOD, photogravure, p. 361.  
*Combat de tigres*, eau-forte originale de M. Evert VAN MUYDEN, p. 367.  
*Buste dit « Niccolò da Uzzano »* (Florence, musée du Bargello), photogravure, p. 369.  
*Le Triomphe de Bacchus*, peinture de C.-J. NATOIRE (musée du Louvre), photogravure, p. 393.

### ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

- En-tête : *Projet de frise*, terre cuite de CLODION (collection de M. J. Doucet), p. 321.  
*La Marquise de Rumilly*, pastel de LA TOUR (collection de M. J. Doucet), p. 321.  
*Les « Bouteilles » de savon*, peinture de J.-B.-S. CHARDIN (collection de M. J. Doucet), p. 323.  
*Le Parc de Saint-Cloud*, peinture d'Hubert ROBERT (collection de M. J. Doucet), p. 325.  
*Le Sacrifice au Minotaure*, aquarelle de H. FRAGONARD (collection de M. J. Doucet), p. 327.  
*L'Automne ou la Chasse*, tapisserie de Beauvais, d'après un carton de F. BOUCHER (collection de M. J. Doucet), p. 328.  
*Portrait présumé de Mme Blondel d'Azincourt*, peinture de J.-B. PERRONNEAU (collection de M. J. Doucet), p. 331.  
*Miss Margaret of Manchester*, peinture de Sir Thomas LAWRENCE (collection de M. J. Doucet), p. 332.  
*Portrait de la duchesse d'Albe*, peinture de F. GOYA (collection de M. J. Doucet), p. 333.  
*Philippe Néricault-Destouches*, terre cuite de P.-F. BERRUER (collection de M. J. Doucet), p. 334.  
*Buste d'un magistrat*, marbre d'Ant. HOUDEON (collection de M. J. Doucet), p. 335.  
*L'Ivresse du baiser*, terre cuite de CLODION (collection de M. J. Doucet), p. 336.  
En cul-de-lampe : *Coupe en marbre et bronze ciselé*, époque Louis XVI (collection de M. J. Doucet), p. 338.  
En-tête : *Délos : l'Héraion*, p. 339.  
*Plat mélien* (musée de Délos), p. 341.  
*Amphore mélienne* (musée de Délos), p. 343.  
*Pinax rhodien* (musée de Délos), p. 345.  
*Oënochoé rhodienne* (musée de Délos), p. 347.  
*Léclythe attique* (musée de Délos), p. 349.

- Léclythe attique* (musée de Délos), p. 351.  
En cul-de-lampe : *Aryballe corinthien* (musée de Délos), p. 352.  
*Le Goutier*, peinture de M. J.-A. MUENIER, p. 354.  
*Les Éléments*, peinture de M. E. AMAN-JEAN, p. 355.  
*Femme en blanc*, peinture de M. A.-P. ROLL, p. 359.  
*La Lune sur la mer*, peinture de M. G. GUIGNARD, p. 363.  
*L'Étang derrière les arbres*, peinture de M. A. STENGELIN, p. 365.  
*Jésus devant Hérode (fragment)*, fresque de BUF-FALMACCO (Badia de Florence), p. 373.  
*Montée au Calvaire (fragment)*, fresque de BUF-FALMACCO (Badia de Florence), p. 375.  
*Pilate en prison et Judas pendu*, fresque de BUF-FALMACCO (Badia de Florence), p. 377.  
*Triomphe de la Mort (fragment)*, fresque d'Andrea ORCAGNA (Santa Croce, Florence), p. 378.  
*Triomphe de la Mort (détail)*, fresque d'Andrea ORCAGNA (Santa Croce, Florence), p. 379.  
*Triomphe de la Mort (détail)*, fresque (Campo Santo de Pise), p. 381.  
*Psyché regardant l'Amour endormi*, peinture de NATOIRE (hôtel Soubise), p. 385.  
*Le Corps de Psyché retiré de l'eau*, peinture de NATOIRE (hôtel Soubise), p. 387.  
*Départ de Sancho pour l'île de Barataria*, peinture de NATOIRE (Palais de Compiègne), p. 389.  
*Don Quichotte à la Caverne de Montesinos*, peinture de NATOIRE (Palais de Compiègne), p. 391.  
*Décoration de la chapelle des Enfants-Trouvés (côté gauche de l'autel)*, gravure de FESSARD d'après la peinture de NATOIRE, p. 394.  
*Décoration de la chapelle des Enfants-Trouvés (côté droit de l'autel)*, gravure de FESSARD d'après la peinture de NATOIRE, p. 395.

# HOTELS RECOMMANDÉS

## PARIS

**GRAND HOTEL DE L'ATHÉNÉE** 15, rue Scribe.

**HOTEL CAMPBELL** 45, 47, avenue Friedland, Champs-Élysées.

**HOTEL COLUMBIA** 16, avenue Kléber. A. Geissler, propriétaire.

**GRAND HOTEL** boulevard des Capucines et place de l'Opéra. Cet hôtel monumental, qui constitue l'une des curiosités de la capitale, est installé avec les perfectionnements modernes.

**LANGHAM HOTEL** rue Boccador, avenue de l'Alma (Champs-Élysées). Hôtel de tout premier ordre, nouvellement ouvert. Rendez-vous de l'aristocratie. — Lefèvre et Guillaume, propriétaires.

**HOTEL BEAUSITE** 4, rue de Presbourg, place de l'Étoile.

**HOTEL MAJESTIC** avenue Kléber, sur l'emplacement de l'ancien Palais de Castille.

**HOTEL REGINA** rue de Rivoli, place des Pyramides. Le plus central des hôtels de 1<sup>er</sup> ordre.

**HOTEL RITZ** place Vendôme. Rendez-vous de la clientèle aristocratique des deux mondes.

## DÉPARTEMENTS

**AIX-LES-BAINS** GRAND HOTEL D'ALBION (1<sup>er</sup> ordre), près l'Établissement Thermal et les Casinos, vue splendide sur lac et vallée. Appartements et chambres avec salles de bains. Garage et lawn-tennis. — H. Mermoz, propriétaire.

**BIARRITZ** HOTEL D'ANGLETERRE. — Vue splendide sur la mer. Jardin au Midi. Tous les comforts. — M. Campagne, propriétaire.

**BIARRITZ** HOTEL CONTINENTAL. 200 chambres et salons sur la mer et au midi. Tout le confort moderne.

**MENTON** GRAND HOTEL D'ORIENT. En plein midi. Parc ombragé et jardin d'hiver. — Ch. Brunetti, propr.

**NICE** GRAND HOTEL NICE PALACE. rue Emmanuel, au centre de la ville. Ouvert toute l'année.

**TOULOUSE** GRAND HOTEL ET TIVOLLIER RÉUNIS. — Spécialités de pâtés de foies gras de canard aux truffes. — Grand Prix, Exposition de Saint-Louis 1904. — Dépôt et vente: Grand-Hôtel, et 31, rue Alsace-Lorraine.

## ÉTRANGER

**ABBAZIA** HOTEL STEPHANIE. Station d'hiver et d'été. Nice de l'Adriatique, station de Mottaglio (de la C<sup>ie</sup> internationale des Grands-Hôtels).

**BERLIN** HOTEL BRISTOL, bien connu de l'aristocratie étrangère.

**CONSTANTINOPLE** PERA PALACE. Gr. rue de Péra. Domine la Corne-d'Or. Appart. sanitaires perf. (de la C<sup>ie</sup> intern. des Grands-Hôtels).

**GENÈVE** HOTEL D'ANGLETERRE. — Vue splendide du Mont-Blanc. 1<sup>er</sup> ordre. — Aug. Reichert, propr.

**LE CAIRE** HOTEL SÉMIRAMIS, le dernier construit. Luxe et confortable réunis.

**LA HAYE** HOTEL DU VIEUX DOELEN. — Maison d'ancienne réputation.

**LONDRES** SAVOY HOTEL, à l'entrée du Stand. Vue sur la Tamise. Réputation mondiale.



# LA MINERVE

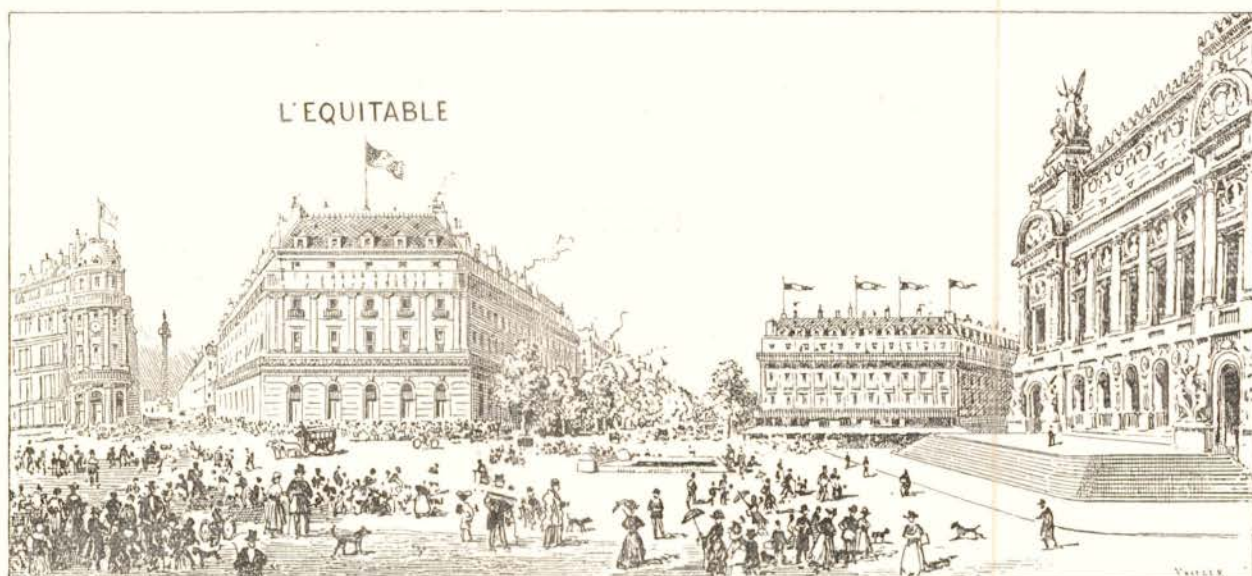
COMPAGNIE FRANÇAISE D'ASSURANCES

AU CAPITAL DE FR. 3.000.000 (1/4. VERSÉ)

37, rue Vivienne — PARIS. — Téléphone 320-98

ASSURANCES CONTRE LE VOL

Et contre les risques de transport



*Les Nouveaux Immeubles de la Compagnie, place de l'Opéra, rue de la Paix et boulevard des Capucines*

LES RÉSULTATS OBTENUS, DEPUIS SA FONDATION (1859) JUSQU'A CE JOUR, PAR

# L'ÉQUITABLE DES ÉTATS-UNIS

constituent la meilleure preuve de la supériorité de ses polices d'assurance et de l'excellence de son administration

|   |                           |
|---|---------------------------|
| LE MONTANT DES ASSURANCES SOUSCRITES, depuis sa fondation (26 juillet 1859) jusqu'au 31 décembre 1911, dépasse. . . . .       | 27 Milliards 848 Millions |
| SON PORTEFEUILLE D'ASSURANCES EN COURS, au 31 décembre 1911, dépasse, pour la protection de plus de 500.000 familles. . . . . | 7 Milliards 128 Millions  |
| L'Actif de l'ÉQUITABLE, au 31 décembre 1911, est de. . . . .  | 2 Milliards 624 Millions  |
| Depuis sa fondation, elle a payé à ses assurés ou à leurs ayants droit plus de. . . . .                                       | 4 Milliards 232 Millions  |
| Soit un total, pour les assurés, de. . . . .  | 6 Milliards 856 Millions  |

|  |     |            |
|--|-----|------------|
| <b>BÉNÉFICES</b> distribués depuis sa fondation. . . . . | 734 | } Millions |
| <b>AUX ASSURÉS</b> distribués en 1911. . . . .           | 64  |            |

*CES RÉSULTATS SONT SANS PARALLÈLE DANS LES ANNALES DE L'ASSURANCE-VIE*

La Nouvelle Police de l'Équitable, à participation annuelle dans les bénéfices, est, à la fois, la plus libérale dans ses termes et la plus avantageuse dans ses conditions.

**Incontestable. — Risque de guerre sans surprime.**

L'Équitable des États-Unis, entreprise privée assujettie au contrôle de l'État, s'est conformée à toutes les obligations de la loi du 17 mars 1905, relative à la surveillance et au contrôle des Sociétés d'Assurances sur la Vie.

*Siège Français* : 23, rue de la Paix, PARIS.

**M. P. PEIXOTTO, Directeur général**

*Tarifs et Renseignements gratuits sur demande.*



CLODION. — PROJET DE FRISE.  
Terre cuite.

## GALERIES ET COLLECTIONS

### LA COLLECTION JACQUES DOUCET



LA TOUR.  
LA MARQUISE DE RUMILLY.  
Pastel.

M. Paul Vitry, également dans *les Arts*, 1903, n° 21, pp. 1 et ss. — Enfin la *Société de reproduction des dessins de maîtres* a publié plusieurs des dessins de la collection dans divers fascicules de 1909 et 1910, et dans le dernier fascicule de 1911, celui-ci spécialement consacré à la collection Doucet (introduction et notices par Émile Dacier).

Aux dernières lignes d'un article sur les pastels et les dessins de la collection Jacques Doucet, publié voilà tantôt sept ans, M. Maurice Tourneux exprimait le vœu que le possesseur de tant de trésors, une fois terminé l'aménagement de son nouvel hôtel, accordât, « ne fût-ce qu'un jour par mois, aux curieux dignes de ce nom », l'accès de sa galerie<sup>1</sup>.

Dire que ce vœu fut exaucé à la lettre ne serait pas assez dire. Du jour où la collection Doucet, qui n'avait jamais passé pour inaccessible, eut été installée dans un cadre

1. Maurice Tourneux, *la Collection Jacques Doucet : Pastels et dessins*, dans *les Arts*, 1904, n° 36, pp. 26 et ss. — Les sculptures de la collection ont été étudiées par

fait pour elle, il semble qu'elle devint plus accueillante encore; elle fut réellement, et d'une façon permanente, à la disposition des « curieux dignes de ce nom », et je ne sache pas que sa porte soit jamais demeurée close à quiconque y est venu frapper au nom de l'histoire ou de l'art.

Or, on est venu souvent y frapper, très souvent, d'autant plus souvent que le XVIII<sup>e</sup> siècle français se trouve être, depuis quelques années, l'objet d'une prédilection singulière de la part des historiens et des collectionneurs, et qu'on n'eût pas su toucher au XVIII<sup>e</sup> siècle sans faire une visite à l'hôtel de la rue Spontini, où sont rassemblées quelques-unes des plus remarquables productions de cette époque, nombreuses à rendre jaloux même des musées, et pourtant à ce point choisies que certaines d'entre elles suffiraient seules à l'orgueil d'un cabinet d'amateur.

Ces œuvres d'art connurent des fortunes diverses, avant de trouver bon accueil en cette galerie : les unes sont de ces morceaux illustres que l'on suit depuis leur origine et que les amateurs se transmettent comme le flambeau de vie dont parle le poète; pour les autres, elles ont, comme on dit, des *pedigrees* plus modestes, n'étant revenues au jour qu'après de longues années d'oubli dans d'obscures retraites provinciales et ne devant qu'au « flair » d'un homme avisé d'avoir été dépistées, retenues et remises à leur véritable rang... Oui, je sais : il semble incroyable, aujourd'hui, qu'on ait pu faire de pareilles trouvailles à une époque aussi voisine de la nôtre; et pourtant, il en est ainsi de la collection Doucet.

C'est qu'elle fut commencée quand « le bon temps » n'était pas encore tout à fait révolu. Je ne dis pas le vrai « bon temps », l'âge héroïque, où des précurseurs comme La Caze, Walferdin, François Marcille, bientôt suivis de toute une pléiade de disciples, inaugurèrent, pour leur seule satisfaction d'amateurs de peinture, l'œuvre de réparation envers les maîtres de notre XVIII<sup>e</sup> siècle, rebutés par les davidiens et les romantiques. Cette entreprise s'achevait quand parurent les Goncourt : la peinture commençant à « monter », les deux frères eurent l'esprit de se rabattre sur les dessins, les pastels, les estampes, — tout un domaine de petite curiosité encore mal exploré, où fréquentaient déjà des chercheurs comme Destailleur et le marquis Ph. de Chennevières; en même temps, ils mirent au service du XVIII<sup>e</sup> siècle leur curiosité, leur faculté d'assimilation, leur goût d'une demi-documentation accessible aux gens du monde, leur talent



HUBERT ROBERT. — LE PARC DE SAINT-CLOUD.  
Peinture.

de maroquin rouge armorié et l'écritoire émaillée porte encore la marque du « Petit Dunkerque », la boutique fameuse de Grangez, sur le quai Conti, au coin de la rue Dauphine; lève-t-on la tête, on a devant les yeux la frimousse jouffle de la toute petite Sabine Houdon, qui vous rit d'un joli rire de bébé.

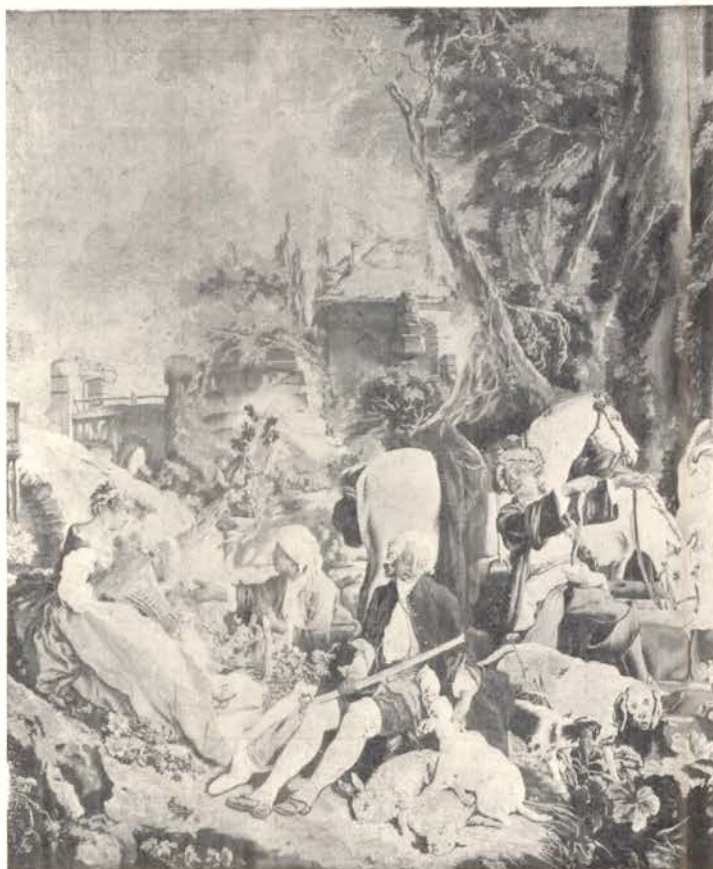


H. FRAGONARD. — LE SACRIFICE AU MINOTAURE.

Aquarelle.

Sur des consoles de bois sculpté et doré, des encoignures en laque garnies de bronze, des commodes signées de Riesener ou de Leleu, des tables en marqueterie et bronzes de Carlin, Chevalier ou Dubut, une quarantaine de sculptures concourent à l'effet général, mais si heureusement disposées, si habilement fondues dans la décoration des salons qu'elles ne retiennent point l'attention au détriment de ce qui les entoure. Et pourtant, ces sculptures, elles aussi, sont des chefs-d'œuvre, — et de l'histoire; sur un mode ou solennel ou familier, ces bustes disent le génie

d'une incomparable lignée d'artistes qui ont perpétué, toute frémissante de vie, dans le bronze, le marbre ou la terre cuite, la physionomie de leurs contemporains. Un maître du xvii<sup>e</sup> siècle ouvre la marche : c'est Jean Warin, avec une saisissante effigie en bronze du *Cardinal de Riche-*



L'AUTOMNE OU LA CHASSE.

Tapiserie de Beauvais, d'après un carton de F. Boucher.

*lieu*; puis c'est Coyzevox, avec les deux bustes en marbre de *François du Vaucel* et de sa femme; J.-B. Lemoyne, avec les bustes en terre cuite de *Robbé de Beauveset* et du *Maréchal de Saxe*; J.-J. Caffieri, avec les bustes en plâtre de *Buirette de Belloy* et de *J.-B. Rousseau*; c'est Houdon, portraitiste de ses fillettes *Sabine* et *Claudine*, en deux bustes d'une



maîtrise incomparable<sup>1</sup>, d'une femme et d'une jeune fille réunies sur un médaillon de marbre, d'un magistrat en buste ; c'est encore Vassé, avec une charmante figure de fillette en fichu ; Roëttiers, avec un médaillon de *Louis XV* ; Rolland, Berruer, avec un buste magistral de *Néricault-Destouches* ; Godecharle, Marchand. Ce sont aussi les petites sculptures, tantôt majestueuses comme *le Rhône* de Coustou, un bronze à la précieuse patine, et tantôt débordantes de grâce nerveuse et de voluptueuse allégresse, comme les terres cuites de Clodion : frise décorative à jeux d'amours, statuettes de *l'Innocence* et d'une *Jeune femme dansant*, luttes amoureuses de faunes et de bacchantes (*l'Ivresse du baiser* et *l'Ivresse du vin*), maquette d'un gentil monument à l'acteur Larive, et d'autres encore.

Aux murs : vingt pastels et soixante peintures en panneaux savamment composés, sobres, aérés, et d'une telle discrétion dans l'opulence qu'on en demeure émerveillé ; et des dessins aussi, près de quatre-vingts dessins, garnissant un salon tout entier, en compagnie des petites peintures, des gouaches et des aquarelles.

Ah ! l'aimable salon que celui-ci, et la fidèle image qu'il reflète de cent années d'art français, avec ces dessinateurs exquis, dont la plupart furent en même temps peintres de premier mérite et graveurs excellents ! En voici d'abord trois qui occupent une place tout à fait exceptionnelle : Watteau, Boucher, Fragonard ; et ceci correspond assez bien à trois étapes de ce siècle de recherches incessantes et d'incessante évolution. Mais alors que — Lancret absent, et Largillière et Pater représentés seulement par des peintures, — Watteau se trouve ici comme isolé et personnifie à lui seul toute la première phase, Boucher déjà, pendant la seconde, marche de pair avec plusieurs bons artistes du crayon, et son élève Fragonard, au cours de la troisième période, se voit entouré d'une foule de dessinateurs et de vignettistes.

Pour Watteau, il ne compte pas moins de quinze feuilles de dessins, quinze « pensées à la sanguine » pure ou relevée de pierre noire et de craie, allant de la petite figure isolée à la première pensée d'un tableau,

1. La *Revue* a publié ces deux bustes au cours d'une étude de M. P. Vitry sur *Houdon portraitiste de sa femme et de ses enfants* : celui de *Sabine Houdon à l'âge de dix mois*, t. XIX, p. 342, et celui de *Claudine*, même volume, p. 351.

de la notation rapide d'un geste ou d'une attitude à l'étude plus poussée d'une tête ou d'une draperie ; la plupart de ces dessins ont été gravés dans les *Figures de différents caractères* et utilisés par le maître dans ses peintures : femmes assises ou marchant, musiciens, enfants, figures rustiques ou populaires, personnages de théâtre, — études pour *l'Assemblée galante*, *l'Embarquement pour Cythère*, *l'Occupation selon l'âge*, *l'Automne*, *le Savoyard à la marmotte*, etc., — que d'esprit, de charme et d'émotion en ces carrés de papier qu'il a feuilletés d'une main fiévreuse, en quête d'une silhouette à placer dans la composition de ses fêtes galantes ! De là, aux souples et coulants crayons de Boucher, il y a loin, — aussi loin que d'une discrète « conversation dans un parc » à une vaste allégorie décorative, aussi loin que d'un *Intérieur rustique* du dessinateur habituel des Nymphes et des Grâces bien en chair aux scènes intimes du bon Frago, délicieux protégé et virtuose étourdissant, tour à tour paysagiste, peintre de mythologies, portraitiste, décorateur, illustrateur et intimiste, ainsi qu'il apparaît dans les onze dessins à la sanguine ou au bistre de la collection Doucet.

Autour de ces trois-là, c'est à qui nous apportera sa petite note personnelle : voici Portail, Marillier, Freudeberg et Baudouin pour nous introduire dans les salons et les boudoirs ; voici Descamps, C.-N. Cochin, Moreau le jeune pour évoquer devant nous les fêtes de la cour ; le chevalier de Lespinasse pour nous retracer les paysages de Versailles et de Paris ; Gabriel de Saint-Aubin pour nous conduire au Salon de 1757, à la place Louis XV où l'on va inaugurer la statue du roi (1763), à la Monnaie où le chimiste Sage fait son cours de minéralogie (1779).

La cour et la ville nous étant ainsi révélées, comment ne pas désirer connaître quelques-uns de leurs personnages en vue ? C.-N. Cochin, Moreau le jeune, Augustin de Saint-Aubin et, plus tard, — quand ce ne sera plus ni la même cour ni la même ville, — Prud'hon, se chargeront de nous renseigner.

Ils nous renseigneront aussi, ces pastels fameux, où se résume l'histoire complète du procédé pendant un siècle, depuis Rosalba Carriera, l'initiatrice vénitienne, jusqu'à Greuze et à Ducreux, en passant par les deux célèbres rivaux, La Tour et Perronneau, le dessinateur et le coloriste, dont les partisans respectifs peuvent lutter ici — chose rare — à

armes égales<sup>1</sup>. La Tour se présente avec toute la variété de son talent,



J.-B. PERRONNEAU. — PORTRAIT PRÉSUMÉ DE M<sup>ME</sup> BLONDEL D'AZINCOURT.  
Peinture.

du masque au portrait d'apparat : « préparations » pour la *Marquise de*

1. Lors de l'exposition de *Cent pastels* (1908), la *Revue* a eu l'occasion de publier un certain

*Rumilly*, pour *d'Alembert* et pour deux autres figures de femmes inconnues; portraits en buste de la souriante *Marguerite Lecomte* et de l'altière *M<sup>me</sup> de La Reynière*; de la *Duchesse de Belle-Isle* et du *Maréchal-duc* en grand uniforme; figure à mi-jambes du *Chevalier de Jars*; figure



SIR TH. LAWRENCE. — MISS MARGARET OF MANCHESTER.  
Peinture.

presqu'en pied de *Duval de l'Épinoï*, en habit de moire grise, assis devant sa table de travail, les jambes croisées et la tabatière en main, — « le roy des portraits de La Tour » au dire d'Antoine Duchesne, « le triomphe du pastel » au dire de Mariette. La plupart de ces portraits de La Tour se recommandent d'un Salon du XVIII<sup>e</sup> siècle; il en est de même pour ceux de Perronneau qui, en outre, grâce à leurs signatures et à leurs dates, permettent de suivre

la carrière du maître sur des spécimens caractéristiques, d'analyser ses recherches de couleur et sa préoccupation constante de mettre en relief

nombre des pastels de M. J. Doucet pour accompagner l'étude de M. L. de Fourcaud sur *le Pastel et les pastellistes au XVIII<sup>e</sup> siècle* (t. XXIV, *passim*). On trouvera, pour La Tour : *M<sup>me</sup> de La Reynière* (1751), p. 19; *Marguerite Lecomte* (1753), p. 113; *Duval de l'Épinoï* (1745), pl. p. 117; *le Maréchal de Belle-Isle* (1748), p. 119; — et, pour Perronneau : *Portrait d'enfant* (1744), pl. p. 225; *le Comte de Bastard* (1747), p. 227; *Jeune femme tenant un bouquet* (1749), p. 231; *Abraham van Robais* (1750), p. 289.



F. GOYA. — PORTRAIT DE LA DUCHESSE D'ALBE.

Peinture.

l'individualité de ses modèles : quand on a vu le *Portrait d'un enfant*, celui de la *Jeune femme tenant un bouquet de « barbeau »*, celui du *Comte*



P.-F. BERRUER. — BUSTE DE PHILIPPE NÉRICAUT-DESTOUCHES.

Terre cuite (1779).

*de Bastard*, celui d'*Abraham van Robais*, celui de *M. Dutilleu*, on a vu tout Perronneau, aussi franc devant un visage envahi par l'embonpoint ou ravagé par l'âge, que devant la plus resplendissante figure de femme,

aussi scrupuleux notateur des tares physiologiques que psychologue pénétrant et subtil.



ANT. HOUDON. — BUSTE D'UN MAGISTRAT.

Marbre (1787).

Aussi bien, ce n'est pas seulement Perronneau pastelliste que la collection Doucet propose à notre admiration, c'est Perronneau peintre. On le retrouve à sa place, en effet, — et qu'il occupe magistralement



CLODION. — L'IVRESSE DU BAISER.

Terre cuite.

puis les bergeries de Boucher (*la Route du marché*) et ses Amours poètes et

avec deux vivantes figures, présumées celles de *Blondel d'Azincourt* et de sa femme, — dans ce suggestif raccourci de l'histoire du portrait au XVIII<sup>e</sup> siècle, offert ici par les peintures avec autant d'éloquence que par les bustes. Du gentilhomme en haute perruque de *Largillière à la Princesse de Talleyrand* et au *Calonne* de M<sup>me</sup> *Vigée-Le Brun*, comment mieux exprimer la continuité d'une tradition à travers les contradictions de la mode, les fluctuations du goût et les transformations de l'art de peindre, qu'en rapprochant *Nattier*, *Drouais*, *Greuze*, *Perronneau*, *Duplessis* et *Fragonard*, c'est-à-dire des grandes dames, des petites bourgeoises et des demoiselles de théâtre, des seigneurs, des hommes d'État, des écrivains et des artistes? Et comment nous les faire mieux comprendre, tous ces personnages, qu'en nous montrant ce qui les a charmés? D'abord, les fêtes galantes, — et voici *Watteau* et son élève *Pater*, mais tous deux représentés seulement par de précieux

tableautins à sujets militaires;



musiciens, en même temps que les natures mortes et les intimités bourgeoises de Chardin; enfin, plus tard, au temps où Gabriel de Saint-Aubin peint *l'Académie particulière*<sup>1</sup>, Baudouin ses gouaches libertines, Fragonard *le Sacrifice au Minotaure*, *le Songe du mendiant* et *le Feu aux poudres*, les paysages et les ruines d'Hubert Robert.

Il y a neuf peintures de Chardin, dans la collection Doucet<sup>2</sup>; il y en a douze d'Hubert Robert, auxquelles il faut ajouter cinq dessins et aquarelles. Deux ensembles à déchaîner l'enthousiasme de Diderot! Devant ces panneaux où se lit toute la vie du bonhomme aux besicles, où *le Faiseur de châteaux de cartes* et les « Bouteilles » de savon (1739) rappellent ses débuts difficiles et le temps de ses premières recherches comme peintre de figures, où le grand panneau de *Rafraîchissements* (1765) exprime l'extrême aboutissement de sa maîtrise, où *les Attributs du peintre*, *la Corbeille de pêches*, *les Apprêts du déjeuner*, *le Buste*, *le Plat d'huitres*, *le Coin d'office* « éveillent l'appétit et appellent la main », ne semble-t-il pas qu'on entende Diderot s'écrier : « Vous revoilà donc, grand magicien, avec vos compositions muettes! Qu'elles parlent éloquentement à l'artiste! Tout ce qu'elles lui disent sur l'imitation de la nature, la science de la couleur et l'harmonie!... » Et plus loin, devant les palais en ruines et les arcs de triomphe lézardés que dore le soleil d'Italie, devant les terrasses à balustres et les parcs où la verdoyante perspective des allées, jalonnées de statues blanches, conduit l'œil vers des eaux jaillissantes : « O les belles, les sublimes ruines! quelle fermeté, et en même temps quelle légèreté, sûreté, facilité de pinceau!... »

Notre cycle révolu, souhaite-t-on maintenant de regarder hors de France et de prendre la mesure de nos voisins? Voici comment la leçon s'achève. En Hollande, plus rien: Van Goyen est un homme d'un autre âge, ses deux fins petits bords de mer sont datés de 1644 et 1645; en Italie: une des dernières lueurs de l'école qui s'éteint: Guardi, avec sept de ses délicats paysages de Venise. En Espagne: Goya, portraitiste du duc et de la duchesse d'Albe, Goya, phénomène isolé, qui relie les der-

1. Reproduit dans la *Revue*, t. XXXI (1912), pl. p. 9, dans un article sur *G. de Saint-Aubin peintre*, par É. Dacier.

2. *Le Faiseur de châteaux de cartes* et la nature morte intitulée *Rafraîchissements* ont été publiés dans la *Revue*, au cours d'un article de M. L. de Foureaud sur *Chardin*, t. VI (1899), pl. p. 389 et 393.

niers maîtres vénitiens aux premiers de l'école anglaise. En Angleterre, enfin, l'aurore d'un art national, aurore aussitôt éblouissante, ainsi qu'en témoignent *le Nègre Omiah* de Reynolds, les portraits de femmes de Romney et de Lawrence. Et ainsi s'achève la leçon...

Il faut dire qu'elle s'achève un peu brusquement, et tristement aussi, comme un joli rêve. Car cette visite où l'on s'est peut-être trop attaché à fixer l'impression produite par une telle réunion de chefs-d'œuvre, sans chercher à en dégager les enseignements, cette visite hâtive où l'on a voulu tout revoir et tout retenir, cette visite est une visite d'adieu.

Ce n'est plus un secret pour personne aujourd'hui, que le possesseur de ces merveilles a résolu de s'en séparer. Le sort en est jeté : dans un mois à pareil jour, se sera évanouie l'une des plus belles évocations du XVIII<sup>e</sup> siècle qu'un amateur de notre temps ait poursuivie et lentement conduite à la perfection ; l'hôtel de la rue Spontini aura cessé d'être le musée cher « aux curieux dignes de ce nom », dont parlait M. Tourneux ; la collection Jacques Doucet ne sera plus qu'un souvenir, — mais un souvenir dont on aimera, sans doute, longtemps à s'entretenir dans les salles de travail de la « Bibliothèque d'art et d'archéologie ».

ÉMILE DACIER



COUPE EN MARBRE ET BRONZE CISLÉ  
Époque Louis XVI.



DÉLOS : L'HÉRAÏON.

## UN TRÉSOR CÉRAMIQUE A DÉLOS

---



DEPUIS que, grâce à la libéralité ininterrompue de M. le duc Loubat, associé étranger de l'Académie des Inscriptions, l'École française d'Athènes a pu entreprendre de l'île de Délos une étude méthodique et approfondie, peu de campagnes ont été aussi fructueuses que celle de 1911. Monuments, inscriptions, vases se sont offerts aux fouilleurs exceptionnellement nombreux et importants. Mais, parmi ces trouvailles diverses, ce sont peut-être les trouvailles céramiques qui présentent le plus vif intérêt. Elles sont dues à M. Pierre Roussel, et elles ont été faites dans la haute vallée de l'Inopos, auprès du sanctuaire dit des Dieux Étrangers. Depuis deux ans, M. Pierre Roussel s'était attaché à l'exploration de ce sanctuaire et des constructions voisines que l'on attribuait à une époque relativement récente (III<sup>e</sup>-II<sup>e</sup> siècles av. J.-C.), et que l'on croyait exclusivement consacrés aux divinités d'Égypte et de

Syrie. Ses habiles recherches ont montré qu'il n'en était rien. En déblayant le sous-sol d'un petit édifice qui passait jusqu'ici pour un temple de Sérapis, datant de l'époque hellénistique, il a mis à jour une quantité considérable de poteries peintes et de masques en terre cuite, appartenant aux VII<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles. Cette découverte prouvait l'existence d'un culte à cette place dès l'âge archaïque. Fait plus curieux, des inscriptions gravées sur plusieurs d'entre les poteries et les dédiant à Héra faisaient reconnaître sans contestation, dans cette divinité purement grecque, la maîtresse du lieu.

Certains érudits dédaignent la céramographie et tiennent les vases antiques pour indignes d'un examen minutieux. Des trouvailles comme celle de Délos démontrent l'illégitimité d'un pareil mépris et l'importance de premier ordre qu'ont dans toute fouille, pour dater et pour identifier les monuments, les poteries peintes. Si, aujourd'hui, nous pouvons désigner avec certitude comme un Héraion fort ancien ce que l'on jugeait un Sérapéion hellénistique, c'est à elles, et à elles seules, que nous le devons.

Mais l'intérêt des vases déliens ne réside pas seulement dans les précisions qu'ils nous apportent au sujet du monument qui les contenait; il est encore, et surtout, en eux-mêmes. Tout d'abord, leur nombre et leur qualité méritent d'attirer l'attention; cinq cents pièces au moins étaient accumulées dans l'étroit rectangle formé par les fondations de l'édifice archaïque découvert au-dessous du prétendu Sérapéion. Elles constituaient probablement la vaisselle sacrée du temple qui, lors d'une reconstruction de l'édifice, avait été enterrée, comme un dépôt précieux, sous le nouveau bâtiment; c'est ainsi qu'à Éphèse l'on a retrouvé, sous le dallage de l'Artémision et jusque sous la base de la statue de culte, un dépôt de bijoux et de statuettes. Cette destination explique que les vases de Délos soient presque tous très soignés et que la poterie commune figure à peine dans la trouvaille. C'est un véritable trésor de céramique choisie, bien digne de la grande déesse qui le possédait, et remarquable par la beauté et la variété des exemplaires. Il ne saurait être ici question de passer une revue, même rapide, de toutes les pièces intéressantes; on voudrait seulement faire connaître, en quelques mots, celles d'entre elles qui ont paru le plus caractéristiques.

La trouvaille de Délos appartient presque entière, nous l'avons dit, au VII<sup>e</sup> et au VI<sup>e</sup> siècle. L'art géométrique, qui a régné en Grèce au IX<sup>e</sup> et au VIII<sup>e</sup>, y est à peine représenté. De même, la céramique à figures rouges, dont l'usage s'établit à la fin du VI<sup>e</sup> siècle, n'y compte que quelques fragments. Pour les vases du VII<sup>e</sup> siècle, la grande majorité se répartit dans les trois catégories auxquelles on donne, en général, les noms de *corinthienne*, *mélienne*, *rhodienne*; ces deux dernières appellations, assez conventionnelles, s'appliquent d'ailleurs à des poteries qui ne sont spéciales ni à Mélos ni à Rhodes, mais qui paraissent avoir été indifféremment employées et, sans doute aussi, fabriquées, les unes dans toutes les Cyclades, les autres dans toute l'Ionie et dans les îles avoisinantes. Les vases corinthiens sont de beaucoup les plus abondants; ce sont, pour la plupart, de ces vases à parfums, aryballes, alabastres, qui ont été répandus en si grande quantité



PLAT MÉLIEN.  
Musée de Délos.

par le commerce corinthien sur les divers points du monde antique et dont les musées possèdent communément de riches collections<sup>1</sup>. La plupart, reproduisant des formes et des motifs déjà connus, ne sont pas d'un grand intérêt. Quelques-uns, cependant, présentent une ornementation très fine et exceptionnellement habile, tel le petit vase dont on trouvera l'image à la fin de cet article. La jolie tête de femme peinte sous l'anse, curieuse et amusante fantaisie de l'artiste, dénote un goût de l'observation exacte et du trait singulier, rare chez les céramistes corinthiens.

Bien moins nombreux sont les vases méliens et rhodiens. C'est pourtant à eux, surtout aux premiers, que le dépôt délien doit son

1. Voir, par exemple, au Louvre. — Pottier, *Vases antiques du Louvre*, t. I, pl. 14-16 et 39-43.

véritable prix. Les échantillons actuellement publiés de la poterie mélienne se réduisent, en effet, à sept vases et quelques fragments<sup>1</sup>; on comprend que tout accroissement de cette série soit accueilli avec un intérêt spécial, comme susceptible d'élargir et de préciser sensiblement la notion que nous nous en sommes formée. De fait, on peut prendre, en étudiant la collection de Délos, une connaissance complète et claire des types principaux, des motifs préférés et du caractère particulier de la céramique mélienne. Deux vases suffiront pour en donner une idée.

Le plat reproduit ci-dessus était destiné à être suspendu dans le temple, la partie concave tournée contre le mur. Aussi ne s'est-on préoccupé que d'orner l'extérieur, qui était seul visible. Autour d'une grande rosace se déroule une série d'élégantes spirales; des motifs quadrillés, des feuilles, occupent les intervalles laissés libres entre elles. La spirale est le décor spécifique des vases méliens, et elle a été, dès une époque reculée, en usage dans les Cyclades; sur les vases trouvés à Phylacopi, dans l'île de Milo<sup>2</sup>, qui remontent jusqu'au début des temps mycéniens, elle se révèle déjà l'ornement favori. Durant la période de prédominance du style géométrique, la vogue de la spirale subit une éclipse momentanée, mais un motif analogue, celui que les archéologues allemands ont dénommé « fausse spirale » et qui consiste en groupes de cercles concentriques réunis par des tangentes, en tient la place<sup>3</sup>. Au VII<sup>e</sup> siècle elle reparait, et c'est à en inventer de nouvelles formes, à la varier et à l'embellir de toutes façons, que s'appliquent les céramistes des Cyclades. Sur les vases les plus simplement ornés, comme notre plat, elle est presque l'unique motif de décoration; sur ceux dont les peintures sont plus riches et non exclusivement linéaires, elle ne joue qu'un rôle secondaire, mais il n'est guère de vase mélien sur lequel on ne la retrouve.

Une amphore de Délos nous fournit justement un bon exemple de ces poteries dont l'auteur, faisant appel aux motifs végétaux et animaux, a

1. Ils ont été publiés par Conze, *Melische Thongefässe*; Böhlau, *Archæol. Jahrbuch*, 1887, p. 211, pl. XII; Mylonas, *Ephéméris archéol.*, 1894, col. 225, pl. 12-14; Baker-Penoyre, *Journal of Hellenic studies*, 1902, p. 68, pl. V; Poulsen et Dugas, *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1911, p. 408. Un très grand nombre de vases méliens, encore inédits, existent au musée de Myconos.

2. Voir *Excavations at Phylacopi in Melos*, pl. XII-XVII, XXV-XXXI, *passim*, et les observations d'Oppenheimer, *Journal of Hellenic studies*, 1902, p. 65.

3. Voir Dragendorff, *Thera*, II, p. 135-151, *passim*, et les observations faites p. 157.

u/

Ho|

relégué au second plan les motifs linéaires. Bien que reconstitué de fragments et complété avec du plâtre, ce vase présente encore un fort bel aspect. C'est un échantillon typique sur lequel on perçoit facilement les mérites et les lacunes de l'art mélien. Le choix du décor est très varié; spirales, cercles, sigmas, arêtes rayonnantes, godrons, fleurs de lotus épanouies, bouquetins, béliers (sur la face postérieure) concourent à l'ornementation; comme dans beaucoup de vases de cette série, un buste de femme est peint sur le col. Pour bien mettre en valeur ces divers éléments, on a recouru aux deux techniques en usage à l'époque archaïque, celle qui représente le corps par une silhouette opaque et celle qui se borne à en délimiter les contours par un trait. Cette association, en particulier pour les figures de bouquetins, est d'un effet très heureux. La composition est habilement ordonnée, de façon à distinguer les différentes parties du vase, col, épaule, panse, base; elle donne à chacune le décor qui s'adapte le mieux à sa forme, et les sépare les unes des autres par des



AMPHORE MÉLIENNE.

Musée de Délos.

séries horizontales de motifs géométriques. A ce que rend une photographie il faut ajouter, pour apprécier justement notre vase, l'art avec lequel sont choisies et appliquées les couleurs; sur l'enduit blanc-crème qui recouvre toute sa surface ressortent avec vigueur les motifs peints d'un brillant vernis noir; des retouches rouge violacé relèvent certains détails, tels que les encolures des bouquetins, les pétales des lotus. A examiner de près cette belle pièce céramique, à l'imaginer dans sa fraîcheur primitive, on se demande si ce genre de décor, aussi bien en ce qui a trait aux procédés techniques qu'en ce qui concerne le choix et l'arrangement des motifs, ne convient pas mieux à l'ornementation des vases peints que le décor attique; clair et gai, s'accommodant avec aisance aux formes diverses de poteries, charmant l'œil, sans occuper l'esprit, par l'agréable variété des dessins et des couleurs, le décor mélien révèle un sens achevé du décor proprement céramique; on n'a peut-être en Grèce, à aucun moment, possédé ce sens à un aussi haut degré.

Mais ce qui fait la supériorité du peintre mélien fait aussi son infériorité; éminemment décorateur, il l'est exclusivement. La plante, l'animal, l'homme même ne l'intéressent que comme susceptibles de devenir motifs décoratifs, non point comme êtres vivants dont les formes et les mouvements sont dignes d'observation. Voyez les fleurs de lotus: elles sont adroitement associées aux spirales en une élégante guirlande, mais les formes stylisées ne rappellent en rien une véritable plante. Examinez les bouquetins: l'artiste s'est avant tout préoccupé non pas de les représenter avec une attitude naturelle, mais d'en composer un beau groupe héraldique; autour d'eux il a placé non pas un décor réel, mais des ornements de convention. Même lorsqu'il recourt à la figure humaine, c'est encore en thème décoratif que la traite le céramiste mélien; le plus souvent il se borne à reproduire, sur le col des vases, un buste féminin; dans les rares cas où il s'aventure à peindre des scènes à personnages, par exemple dans la grande amphore qui représente Apollon et Artémis<sup>1</sup>, ou dans celle, d'un art plus raffiné, qui montre Héraclès amenant une femme dans son char<sup>2</sup>, il est visible qu'il cherche à disposer ses figures non pas de façon soit pittoresque soit dramatique, mais uniquement de manière à

1. Conze, *Melische Thongefässe*, pl. IV.

2. Mylonas, *Ephéméris archéolog.*, 1894, pl. 13.

former un groupe séduisant par la symétrie des personnages et par l'harmonie des couleurs. Il n'y a aucune trace de cette sorte d'esprit épique, de ce goût pour la peinture narrative, qui est très sensible, à peu près au même temps, dans la céramique corinthienne. Si, à la domination exclusive du sentiment décoratif, le potier des Cyclades doit d'avoir créé des chefs-d'œuvre, on ne peut nier qu'elle ait été pour son art une cause de limitation et d'étroitesse.

A cette époque, c'est-à-dire au VII<sup>e</sup> siècle, la céramique de Rhodes et d'Ionie présente les mêmes caractères que la céramique des Cyclades. La différence essentielle est que la spirale n'y est plus en usage ou, du moins, n'y joue qu'un rôle tout à fait accessoire. Ce sont l'élément floral et l'élément animal qui tiennent la place la plus impor-

tante, mais ils sont toujours traités avec la même préoccupation exclusivement décorative. Le goût du détail pittoresque, de l'observation réaliste, qui s'introduit, au VI<sup>e</sup> siècle, dans la peinture ionienne, n'apparaît pas encore. C'est ce que montrent bien le pinax et l'œnochoé que nous reproduisons ici pour représenter les deux principales catégories des vases rhodiens. Orné de fleurs et de boutons de lotus stylisés avec un art parfait, peint de couleurs aux délicates nuances, le pinax est, en son genre, un ouvrage achevé ; on imagine difficilement une décoration plus exactement appropriée, plus



PINAX RHODIEN.  
Musée de Délos.

finement exécutée<sup>1</sup>. Le travail de l'œnochoé est moins soigné<sup>2</sup>; les animaux, rapidement dessinés, ont un type quelque peu lourd; les couleurs sont plus ternes, les teintes moins agréables, les motifs de remplissage répartis sans discrétion. Malgré cela, l'ample torsade, le lion et le bouquetin affrontés, les bouquetins lancés au galop, fixés dans l'attitude qui met le mieux leurs formes en valeur, révèlent les mêmes capacités et les mêmes tendances que le pinax au lotus et que les vases méliens précédemment examinés. Il est, d'ailleurs, vraisemblable que les ateliers des Cyclades, héritiers d'une tradition très ancienne et ininterrompue, ont exercé une profonde influence sur ceux de Rhodes et de l'Ionie, et c'est probablement sous cette influence, unie à celle de l'art oriental, que la céramique géométrique qui était auparavant en usage dans cette région est devenue celle que nous y voyons employée au VII<sup>e</sup> siècle. Il n'y a donc point lieu de s'étonner que nous constatons, dans cette dernière, les mêmes qualités et les mêmes imperfections que dans l'art insulaire.

Tout autres sont les céramiques, datant du VI<sup>e</sup> siècle, que renferme la trouvaille de Délos : plus de poteries méliennes, plus de poteries rhodiennes; les poteries corinthiennes sont, il est vrai, toujours abondantes, mais dépourvues d'intérêt; ce sont les vases attiques, à peine représentés au VII<sup>e</sup> siècle, qui deviennent de beaucoup les plus dignes d'attention. Au premier abord, ce changement peut surprendre, et l'on se demande quelles raisons ont arrêté net, à Délos, la vogue de la céramique des Cyclades et de la céramique d'Asie Mineure. Pour répondre à cette question, examinons quelques échantillons de cette céramique attique. Parmi les vases attiques découverts à Délos, les plus remarquables sont certainement deux lécythes à figures noires dont les panses sont ornées de véritables tableaux. Sur l'un d'eux est figuré Achille traînant le corps d'Hector autour du tombeau de Patrocle. C'est la représentation de la scène rapportée au début du XXIV<sup>e</sup> chant de l'Iliade. Elle se passe après la mort de Patrocle et celle d'Hector. Les funérailles du héros grec viennent d'être célébrées; une fois les jeux terminés, Achille se retire sous sa tente. « Or, il pleurait, se souvenant de son compagnon; et le sommeil qui dompte tout ne le saisit-

1. En rapprocher, au Louvre, le vase A 309 (Pottier, *Vases antiques du Louvre*, I, pl. 12).

2. En rapprocher, au Louvre, les vases A 314-317 (*ibid.*).

sait pas; mais il se retournait d'un côté et de l'autre, regrettant la force de Patrocle et son noble cœur. Et il se souvenait des choses accomplies et des maux soufferts ensemble, soit dans les combats, soit en traversant les flots dangereux. Et, à ce souvenir, il versait des larmes abondantes, tantôt couché sur le côté, tantôt sur le dos, tantôt le visage contre terre; puis il se levait droit, et, plein de tristesse, il errait sur le rivage de la mer. Et, lorsqu'il apercevait les lueurs de l'aurore se répandant sur la mer et sur la plage, il attelait ses chevaux rapides, et, liant Hector derrière le char, il le traînait trois fois autour du tombeau du fils de Ménoitios<sup>1</sup>. » C'est ce tombeau, c'est-à-dire le tertre élevé à la place où fut brûlé le corps de Patrocle, que l'on voit à droite sur notre vase. La petite figure armée qui volète à côté de lui représente l'âme du mort.



OËNOCHOË RHODIENNE.

Musée de Délos.

A gauche, le char d'Achille trainé par quatre chevaux. Le cocher Automédon, droit et raide dans sa longue tunique blanche, est déjà à son poste et

1. *Iliade*, XXIV, v. 3-16.

retient les coursiers. Iris, messagère des dieux, venue sans doute pour adresser à Achille des paroles de clémence, est debout près de l'attelage<sup>1</sup>. Mais le héros ne l'écoute pas; se tournant avec douleur vers l'âme et vers le tombeau de Patrocle, il semble répéter à son ami ce qu'il avait déclaré aux chefs achéens : « Même quand les morts oublieraient chez Hadès, moi, je me souviendrai de mon compagnon<sup>2</sup> ». Sur le sol, les jambes attachées à l'essieu du char, git le corps d'Hector; et le peintre a su rendre avec un beau réalisme l'inertie de la tête et des membres, la complète détente de tout le cadavre<sup>3</sup>.

Le second lécythe dont nous reproduisons ici la décoration, est d'un caractère assez différent. Ce vase ne vaut point, comme le précédent, par une exécution précise et soignée qui mette en valeur tous les détails de la scène figurée; la facture en est fort négligée et, par là même, il peut passer pour un échantillon plus représentatif de la céramique peinte usuelle à cette époque. Sous un portique dorique aux colonnes élancées, trois Ménades passent en courant; vêtues de tuniques légères, la main armée du thyrses, le front couronné de lierre, elles entraînent avec elles un bouc et une biche, animaux particulièrement chers au dieu Dionysos, dont elles célèbrent les mystères. Dans le champ, de souples branches de feuillage tiennent la place des anciens motifs de remplissage géométriques.

Ces deux vases, si peu semblables l'un à l'autre, donnent une idée des aptitudes diverses de la peinture attique à figures noires. Sur le premier, illustration d'un thème épique, les personnages gardent, malgré la nature du sujet, une attitude mesurée et noble; une atmosphère de gravité héroïque paraît envelopper toute la scène, qui a été certainement conçue par un artiste familier avec les légendes troyennes. Au contraire, l'auteur du second lécythe, qu'on se figure volontiers moins instruit, ne tire son inspiration que du spectacle de la vie; ses Ménades qui se

1. Dans l'*Iliade*, Iris n'assiste pas à cette scène, mais elle est envoyée par les dieux pour porter un message à Thétis, et c'est cette dernière qui, dans la suite du chant, alors qu'Achille est de nouveau resté sous sa tente, fléchit le courroux du héros. Il est donc probable, d'une part, qu'une confusion s'est produite entre les deux déesses; de l'autre, que le moment de l'intervention divine a été avancé. Sur la façon dont les peintres céramistes interprétaient les données épiques, voir Pottier, *Monuments Piot*, xvi (1909), p. 99.

2. *Iliade*, xxii, v. 389-390.

3. Le même sujet, mais traité avec moins de succès, se retrouve sur un vase du Musée du Vatican : Gerhard, *Auserlesene griech. Vaserbilder*, III, p. 104, pl. 199.

succèdent devant nous, emportées par un élan rapide, plaisent par la verve avec laquelle il les a reproduites.

Qu'on rapproche maintenant nos deux lécythes des vases méliens



LÉCYTHE ATTIQUE.

Musée de Délos.

et rhodiens que nous avons tout d'abord examinés; l'opposition des deux arts apparaît immédiatement. Si différentes qu'elles soient entre elles, les poteries attiques ont un caractère commun : c'est le rôle essentiel joué, sur toutes, par la représentation de l'homme. Ici, plus de suites de spirales, plus de guirlandes de fleurs, plus de bêtes héraldiques;

la figure humaine prend, presque à elle seule, la place de tous ces motifs. Et c'est non seulement la matière de la décoration qui change, mais encore l'esprit dans lequel elle est traitée. « C'est la vive intelligence et l'amour passionné des beautés de la forme vivante, dit avec raison M. Perrot<sup>1</sup>, qui feront la supériorité de la céramique athénienne. » Cette intelligence et cet amour, qui ne s'exprimeront pleinement que dans la céramique à figures rouges, apparaissent déjà nettement sur nos vases à figures noires. Les personnages humains n'y sont plus considérés, à la manière des fauves et des bouquetins peints sur les vases méliens ou rhodiens, comme des ornements qu'il faut rendre le plus décoratifs possible; mais l'artiste essaie avant tout de donner à ses figures des attitudes naturelles, suggérées par l'observation de la réalité; le dessin du cadavre d'Hector, exécuté avec tant de sûreté, montre à quelle maîtrise il a su atteindre dans une des représentations les plus difficiles. Quant à l'ordonnance des scènes, elle vise à un effet soit pittoresque, soit dramatique. A la première tendance se rattache le vase des Ménades; ces trois femmes aux gestes alertes, aux mouvements dégagés, qui courent en brandissant des thyrses et en caressant, pour les attirer après elles, un bouc et une biche, sont une curieuse et vivante évocation des fêtes célébrées par les Athéniennes en l'honneur de Dionysos. Le vase d'Hector, lui, révèle plutôt un sens dramatique de la composition. L'idée de réunir devant le tombeau même de Patrocle la victime, le meurtrier et le vengeur a sans doute été inspirée par l'Iliade au peintre céramiste, mais à lui revient l'honneur d'avoir compris le parti qu'on en pouvait tirer et d'avoir su former de ces trois personnages un groupe émouvant; à lui aussi le mérite d'avoir rappelé, en plaçant Iris auprès du char, que cette scène barbare serait suivie de scènes plus douces et qu'Achille, inaccessible maintenant à la pitié, se rendrait aux prières du vieux Priam.

Il semble à présent que nous puissions répondre à la question que nous nous sommes posée : pourquoi, au VI<sup>e</sup> siècle, ne trouve-t-on guère à Délos que des vases attiques ? La raison de leur succès est dans la nature de leur décor. Sans doute, le décor mélien charme davantage la vue par

1. *Histoire de l'art dans l'antiquité*, t. IX, p. 151.

6/

l'agréable diversité de la polychromie; sans doute encore il s'adapte plus exactement aux formes des vases; car il est certain que la technique attique à figures noires s'enlevant sur un fond rouge donne aux vases un aspect un peu sombre et un peu triste; que, d'autre part, les scènes assez développées que l'on a peintes sur la panse de nos lécythes et qu'il est impossible d'embrasser d'un seul coup d'œil sont peu appropriées à ce type de poteries. Mais, malgré tout, combien le décor athénien est plus intéressant, plus varié que le décor mélien! Aussi comprend-on facilement que, lorsque les habitants des Cyclades ont vu apparaître ces vases, si différents de leurs céramiques insulaires, ils les aient accueillis avec



LÉCYTHE ATTIQUE.

Musée de Délos.

empressement, renonçant pour eux aux autres catégories de poteries peintes. Dans ces conditions, il est vrai, l'on peut s'étonner que les fabricants indigènes ne se soient pas inspirés des modèles attiques et accommodés au goût du jour. Mais, prisonniers d'une tradition séculaire, ils n'ont pas su ou ils n'ont pas voulu réformer leur répertoire décoratif; ils se sont obstinés à peindre des spirales, des fleurs stylisées, des animaux irréels. Dès lors, ils étaient condamnés; car, si ces motifs leur avaient suffi pour réaliser des chefs-d'œuvre, cet art conventionnel était incapable d'évolution et de renouvellement; il ne pouvait que se répéter, lassant une clientèle à laquelle l'industrie athénienne offrait les représentations infiniment diverses de la figure humaine. Il est donc probable que, le goût général se portant de plus en plus vers les vases à

personnages, les ateliers des îles ne trouvèrent plus de débouchés à leurs produits et dépérèrent les uns après les autres. Leur disparition se fit sans doute assez brusquement, car l'on ne constate pas de période de décadence. C'est en pleine floraison que l'essor soudain de la céramique attique arrêta le développement de la céramique insulaire.

Faut-il regretter cette disparition ? Il ne le semble pas. La poterie des Cyclades avait atteint une perfection après laquelle elle aurait dû nécessairement déchoir ; la poterie athénienne entra dans une voie qui ne pouvait être que très féconde. Que celle-ci ait, à ce moment, pris la place de celle-là, la chose n'est donc ni surprenante ni malencontreuse. C'est ce que l'on saisit bien en examinant, au musée de Délos, la belle collection, riche à la fois de vases insulaires et de vases attiques, dont nous venons d'examiner quelques exemplaires.

CHARLES DUGAS



ARYBALLE CORINTHIEN.

Musée de Délos.



## LES SALONS DE 1912

---

### LA PEINTURE

#### I

**L**E 15 avril 1812, naissait au fond d'une vieille rue de la capitale un Parisien de génie qui, vingt ans plus tard, devait découvrir la campagne française : date mémorable et trop oubliée, à l'heure où le salonnier pénètre au premier Salon du printemps. Et comme le passé ne nous intéresse que par ses rapports secrets avec le présent, ce qui sollicite aujourd'hui l'imagination, c'est moins ce petit Théodore Rousseau, dont les yeux ne s'ouvraient pas encore à la lumière, que le siècle enfui depuis le jour de sa naissance : instinctivement, nous comparons une France déjà centenaire avec la nôtre, en nous demandant quel était l'art de 1812. Alors âgés de seize et de quatorze ans, Corot et Delacroix n'étaient que des collégiens sans enthousiasme ; les dix ans de Victor Hugo rêvaient aux Feuillantines. Ingres, à Rome, et Georges Michel, à Montmartre, sauvegardaient leur indépendance. L'Angleterre de Constable et l'Espagne de Goya ne troublaient pas encore notre foi classique ; une Allemagne

inconnue ne se dévoilait qu'à la pensée de M<sup>me</sup> de Staël; et, comme dans les « revues nocturnes » du romantisme, ce qui domine l'année de la retraite de Russie, n'est-ce pas la silhouette soucieuse de Napoléon ? Mais, au Salon du prochain automne, tandis que Gros et le jeune Géricault,



J.-A. MUENIER. — LE GOÛTER.

dans le feu des batailles, oseront préférer l'épopée contemporaine à l'histoire ancienne, l'immortelle beauté se rajeunit voluptueusement dans un rêve de peintre : car Prud'hon, sorti de l'ombre, n'est pas seulement le portraitiste de S. M. le roi de Rome, dont il a dessiné le berceau, mais le « magicien du clair-obscur » où sourient *Vénus et Adonis* : l'antiquité renaît sous un rayon de lune; et le vieux David, en dépit de ses théories, ne

peut résister aux enchantements du « Corrège français ».

Le printemps de 1912 ne nous fait entrevoir ni Corrège, ni Prud'hon : nos yeux les chercheraient vainement à cette vingt-deuxième exposition de la Société Nationale, qui n'émet point la prétention de rivaliser avec la Centennale inaugurée, cet hiver, à Saint-Pétersbourg; parmi ses 1.292 peintures et ses 466 dessins, quelques transfuges, évadés de la Société rivale, ne sauraient compenser la trop visible absence de plusieurs chefs



Cliché Vizzavona.

E. AMAN-JEAN. — LES ÉLÉMENTS.  
Panneau décoratif pour un amphithéâtre de la nouvelle Sorbonne.

d'un groupe qui se révéla naguère au Champ de Mars et qui fit l'originalité de ce Salon dissident : Venise, à présent, ou Buenos-Aires les appelle ; et des menaces d'orage obscurcissent vaguement l'horizon... Qui pourrait taire, au surplus, le déplorable placement qui disperse aujourd'hui l'envoi d'un même artiste ou le relègue sur de froids pourtours ? Dans une sélection d'œuvres d'art, comme en un morceau d'éloquence, une mauvaise disposition compromet la portée des arguments les meilleurs.

Ici-même, en ce printemps plus riche en bourgeois qu'en chefs-d'œuvre, de tels arguments ne manquent point : à défaut d'un Corrège français, quelques poètes de la palette apportent d'indiscutables preuves de la vitalité d'un idéal renaissant ; c'est un signe favorable, et d'autant plus apparent parmi la défection des uns et la prosaïque insouciance des autres. Dans leur impatient désir de retourner aux sources taries des belles époques, on en voit qui n'hésitent pas à pasticher religieusement la manière ou plutôt la patine des maîtres ; vous ne retrouverez pas au Louvre de jadis ou d'aujourd'hui les sujets exposés par MM. Armand Point et Louis Anquetin : certainement absentes de notre musée national, ces allégories mystérieuses ne figuraient pas au nombre des trésors italiens transplantés par Bonaparte en 1797 et repris par les Alliés en 1815 ; on dirait, cependant, d'anciennes copies d'originaux disparus. Et quel meilleur prétexte de songe ou d'illusion pour fêter ici le centenaire d'un glorieux passé ? Ce sont les cimes bleues de Cadore, c'est le soir orangé de Titien, la rousseur des ans sur ses feuillages olivâtres qui couronnent cette *Biblis changée en source* ou ce *Jugement de Paris* ; Florence et Venise se réconcilient dans ces poèmes dorés. Portraitiste à ses heures et disciple isolé de Burne-Jones, M. Point veut être, encore plus que son initiateur, « un homme de la Renaissance » : il répudie sans regret la prose de son temps ; et, s'il accrochait clandestinement à deux pitons désormais fameux une copie de *la Joconde*, plus d'un érudit viendrait saluer le retour de l'énigmatique sourire... Magie savante, mais dangereuse, surtout pour la conviction de l'auteur que l'avenir peut déclasser ou méconnaître !

Aussi loin du *quattrocento* que du xx<sup>e</sup> siècle, l'ardente mythologie de M. Anquetin préfère suivre un sentier de l'Olympe qui la conduit plus discrètement de Rubens à Fragonard : c'est d'un virtuose de musée, dernier neveu des poètes qui chantaient la nature en vers latins. Et



Cliché Vizzavona.

A. BESNARD. — PORTRAIT DE M. ÉMILE SAUER.

revoici l'école bolonaise inspirant un des plus vastes décors de l'année : le Salon d'automne nous avait appris déjà le nom de M. José-Maria Sert, un coloriste de Barcelone qui choisit, cette fois, *le Mariage de Psyché* comme thème aussi flottant que pompeux d'un fragment de plafond en voussure pour la salle à manger princière de l'hôtel de Béarn ; plus décorateur que mythologue, il ne s'est pas mis en frais de philosopher avec l'Allemand Creuzer sur le problème de l'âme et d'interroger son livre, aujourd'hui centenaire, sur les expressions plastiques du divin symbole : en peintre exalté par l'Italie décadente, il a mieux aimé recourir aux contemporains du Bernin pour leur emprunter librement ce tourbillon de divinités rougeâtres et de draperies ronflantes, dans un amalgame compliqué de rinceaux d'or, de cieux bleus, de moulures en relief, de guirlandes et de treillis. Et Delacroix plafonnier reconnaîtrait ce long serpent Python, fils de la Terre et gardien de ses oracles, qui se déroule dans son ombre.

Voilà bien des souvenirs ; et c'est plutôt de l'Italie primitive que procède ingénieusement la naïveté de M. Maurice Denis. Mais, ici, dans le retour d'un préraphaélite sans orthographe à la correction des formes, les ultimes réminiscences d'Assise ou de Fiesole ne redoutent pas de sympathiser, en pleine lumière estivale, avec les plus récentes trouvailles de l'observation des reflets nacrés sur nos plages ; par ce rapprochement de l'analyse lumineuse avec la synthèse ornementale, ce primitif apparaît très moderne : il est de son temps, même en plein songe. Destinés à la décoration d'un escalier dans l'hôtel de M. le prince de Wagram, les cinq panneaux de son nouvel *Age d'or* prolongent, en la châtiant, la poétique toujours suave inaugurée par *l'Éternel Printemps* de 1908 : ici, les amants des Iles Fortunées se baignent dans l'eau bleue ; là, leurs bras se tendent vers les fruits vermeils offerts sans trêve par les ramures ; ailleurs, de jeunes mères allaitent les nouveau-nés, aux sons lointains de la double flûte ; et, dans un geste charmant, l'enfance recueille l'eau fraîche de la source. Eurythmie tendre et timidement virgilienne, où s'affirme enfin cet essai de renaissance de la forme qu'annonçaient de précédentes compositions.

Dans sa candeur volontaire, mais assagie, le décorateur de *l'Age d'or* n'est pas l'unique héritier de Puvis de Chavannes : plus résolument orthodoxe, un fragment de fresque « sur fibrociment frais », où M. Paul

Baudouin détache d'un fond rouge un profil de femme, a l'aspect d'une peinture antique ; et si M. Francis Auburtin veut rapetisser aujourd'hui le format de ses rêves peuplés de nymphes blondes, M. Aman-Jean ne craint pas d'agrandir démesurément sa toile afin d'y symboliser *les Éléments* : effort méritoire et toujours discret d'un songeur, cet immense panneau décoratif, commandé par l'État pour un amphithéâtre de la nouvelle Sorbonne, occupe la paroi réservée, l'année dernière, au fragment du plafond que M. Besnard destine au Théâtre-Français. Cette analogie tout extérieure accuse l'antithèse profonde de deux visions : aux éblouissements de l'Éden a succédé la silencieuse harmonie du ciel calme, de la glèbe neutre et de l'eau grise ; au fond de l'azur, le souffle de l'Air a courbé les saules ; enveloppée d'une grande gerbe de blé mûr, la Terre est accompagnée de la Géologie qui dort à ses pieds, dans sa robe rouge ombragée par les ronces ; un pâtre, indolent gardien d'une pâle flamme, retient ses chiens pendant qu'une biche vient boire à la rivière où trois Sources vident leurs urnes ; une guirlande mauve enlace les verdure. En amplifiant son cadre, le poète des gris n'a point changé de style : une tristesse plane sur ce décor, image langoureuse de son âme ; et ce mode mineur de la palette apportera dans la maison de la science une salutaire nostalgie du bois sacré.

Car les innovations du réalisme ou du plein-air n'ont pu brouiller l'art moderne avec l'idéal ancien : témoin *l'Éros* pathétique et *le Bon Larron*, de M. George Desvallières ; l'aimable *Triomphe de Vénus*, de M. Glehn ; le triptyque plus sévère des *Temps fabuleux*, de M. Victor Koos ; la *Splendeur* maniérée de M. Prouvé ; *le Retour du jour*, allégorie classique de M. Osbert pour le nouveau Conservatoire ; *l'Eau mystérieuse* et très symbolique de M. Bieler ; sans oublier *le Moulin de la Galette* où la fantaisie montmartroise d'un Willette gambade sur les toits avec les amours et les chats : féerie gamine en un ciel d'apothéose, et moins éloignée de l'art que *l'Andromède* de M. Courtois ou que la *Pietà* de M. Gervex !

Va, l'Olympe est né du Parnasse :  
Les poètes ont fait les dieux...

Les poètes les font comme ils peuvent, à l'image de leur talent ; les peintres aussi les caricaturent, en croyant les ressusciter. Toujours est-il

que l'âme grecque a profondément deviné que l'Idéal est plus *vrai* que le Réel, quand il ose personnifier les mystères épars de la Nature : en 1912



A.-PH. ROLL. — FEMME EN BLANC.

Cliché Vizzavona.

encore plus qu'en 1812, un retour au passé n'a d'autre motif que « la splendeur du vrai » qui s'impose ; aussi bien ce grand passé de l'art

n'est-il pas une quintessence de la vie, supérieure à toutes les contingences du costume et de la mode, et qui s'exprime par l'étincelante beauté d'un corps féminin dans la sombre alcôve des forêts ? L'instinct d'un moderniste a pressenti cette loi souveraine, en retrouvant la nymphe dans la femme : voilà pourquoi M. Caro-Delville a délaissé courageusement la modernité qui passe pour la composition qui dure. En changeant de cadre, il est resté fidèle à lui-même ; et, maintenant traditionnel, il apparaît toujours voluptueux : il aime à glorifier la chair endormie parmi les fruits vermeils et les fleurs de pourpre, à colorer la joue des belles roses du plaisir, à répandre les noires chevelures sous un baiser de la lumière, à nous suggérer, avec la franchise de la jeunesse et le sérieux de la passion, que cette « volupté » contient une « pensée ». Si *l'Offrande des Amants* de 1911 avait l'air d'une frise pompéienne, *le Bel Été*, comme *les Présents de la Terre* et *le Bosquet de Pan*, se réclame de quelques robustes contemporains de Watteau. Mais le poète dirait qu'une telle imitation n'est pas un esclavage ; et, tout ornementale qu'elle soit, cette mythologie permet plus d'abandon que la description d'un *five o'clock*.

Dans une atmosphère plus vaporeusement prud'honienne, l'intimité d'un jeune corps se révèle au regard délicat de M. Berton ; M<sup>lle</sup> Røederstein demande à la même heure crépusculaire la fermeté du dessin ; M. Migonney transporte la scène en Mauritanie, sous un rayon d'ambre et d'or : tardive réhabilitation du nu, qui ravirait la subtilité d'un Baudelaire ou d'un Géricault, en faisant appel à la Vénus bronzée ! Il y a, dans un coloriste, un orientaliste en puissance, aussitôt sensible aux singularités de contours, aux contrastes de tons, à tout l'inédit que l'exotisme inconnu lui dévoile ; et l'Afrique n'a pas tout dit.

Le juvénile élan de notre Géricault, qui débutait avec son *Chasseur à cheval* au Salon de 1812, semble revivre encore ailleurs en un puissant fragment décoratif, agencé de verve par le maître incontesté de la vie lumineuse : aussi bien, ces *Chevaux affrontés*, dont M. Roll éploie lyriquement la crinière, n'imitent point les chevaux stylisés des frises grecques dont le profil reparait dans le poème de *l'Age d'or* ; ici, plus de souvenir de Phidias ou du Parthénon ; rien que la vie frémissante et belle, cependant, de toute son ardeur débridée. L'auteur n'est pas un ingriste ; et comme il sait tempérer sa force native pour ensoleiller cette *Femme en blanc* dans



RAYMOND WOOG. — PETITE FILLE A LA POUPEE.

la verdure fleurie ou ménager sa lumière pour analyser, toujours discrètement, son propre portrait, sa physionomie d'observateur énergique, indépendant, cordial, dont le regard clair interroge ! Pareille au lyrisme familier de certains romanciers contemporains, la forte prose de M. Roll est plus poétique que bien des songes rutilants ou volontairement pâlis.

Comme cette clarté française apparaît mieux dans le voisinage de l'ombre espagnole ! Car l'Espagne n'est pas seulement représentée par l'italianisme ambitieux de M. José-María Sert, par le wagnérisme impénitent de M. Rogelio de Eguzquiza, par les confidences radieuses de M. Rusiñol, visiteur solitaire du cloître ou du jardin : dès que M. Zuloaga revient parmi nous, c'est l'Espagne mystique de Valdès Leal, de Zurbaran, du Greco, qui reparait sous l'Espagne plus humaine de Velazquez et de Goya, l'Espagne instinctivement et traditionnellement tragique qui met de la cruauté dans ses plaisirs comme dans sa foi. Qu'il évoque *la Victime de la fête*, un pauvre vieux cheval ensanglanté que monte un picador indifférent, ou *le Christ du sang*, calvaire étrange qu'entourent gravement de farouches pèlerins près de l'abbé qui lit des prières, ou même son oncle Daniel, en train de peindre en famille, une immense palette au pouce, la scène se passe invariablement devant une campagne verdâtre et calcinée sous un ciel d'encre : une atmosphère de Vendredi Saint, la nuit de la neuvième heure où Velazquez isolait son Christ... Mysticité, virtuosité, ce parti pris un peu factice, mais original, est très espagnol ; par ses défauts mêmes, et malgré son passage à travers nos ateliers, aucun peintre ne s'avoue plus national que M. Zuloaga.

Madrilène originaire du pays basque et nouveau venu dans un Salon parisien, M. Valentin de Zubiaurre est-il moins curieux, quand il synthétise un sombre *Jour de fête* et surtout quand il assemble des quêtesurs silencieux *Pour les victimes de la mer* ? Sur un fond livide, en plein soir, les silhouettes hiératiques se découpent, une solennité plane dans la nuit qui tombe ; et, sur la blancheur bleue des nappes, ce sont de superbes natures mortes, pommes d'un festin frugal ou modestes ornements d'une chapelle improvisée. Cet art austère est visiblement inspiré d'une Espagne primitive et de la Bretagne non moins recueillie de M. Charles Cottet. La nature, qui contient tous les aspects de l'art, offre à l'émotion ces lueurs fugitives ; et notre ciel de France, qui résume tous les contrastes

de la nature en ses zones variées, n'est pas sans favoriser parfois une gravité pareille : après l'Espagne, après la Corse, et de retour au pays natal, devant le marais vendéen qui ressemble à la solitude zélandaise, un contemplateur fervent des primitifs a regardé longuement les vendanges ; M. Charles Milcendeau n'a jamais mieux vu l'humanité rustique que pendant ces longs après-midi d'automne où *les Vieux au pressoir* hument le piot dans un jour de cave qui descend sur leur blouse rigide et leur front ridé ; ne serait-ce pas le dernier des Chouans, que cet octogénaire, au profil de César romain, qui fume sa pipe ou s'endort devant sa bouteille toujours vide ? Un tel portrait recèle toute une race. Le chapitre resterait incomplet si nous omettions le boulanger de M. Martel, le buveur de M. Louis Charlot, la vieille dentellière de M<sup>me</sup> Marie Boylesve, les rudes paysans hollandais ou bretons de M. Hochard, les femmes de pêcheurs de M. Jacques Baugnies.

Pendant que l'exubérance colorée des kermesses flamandes retient MM. Hanicotte et Camille Lambert, le mystère des heures blondes devient le partage de la palette anglaise tenue par un Australien, M. Phillips Fox : sous la tonnelle étoilée des taches mouvantes d'un soleil paisible, et surtout dans le boudoir où des amies préparent le thé brûlant qu'elles vont prendre, en devisant à demi-voix, parmi la réverbération d'une invisible lumière et le profil bleu des ombres portées, circule une atmosphère de calme heureux ; la teinte s'atténue, la forme s'estompe, un silence règne, et l'ombre même est encore un reflet du jour. C'est le triomphe discret de la nuance sur la couleur.

Dans ce sanctuaire familial de la délicatesse, la loyauté française affirme doucement sa présence avec M. François Guignet : le menton dans la main fuselée, les cheveux roux épars sur le tablier blanc, sa *Fillette accoudée* qui se retourne vers nous est un vrai chef-d'œuvre de naturel et de fraîcheur ; c'est le portrait le plus exquis du Salon, car c'est un portrait sans initiales que ce doux visage aux yeux clairs. La sincérité du modèle qui ne pose pas et de son portraitiste est si vive que le regard oublie trop volontiers combien elle est spirituelle : la nature propose et l'art dispose ; et cette distinction faite de discrétion ne doit rien à la mode changeante, puisqu'elle émane d'une sympathie tacite entre deux franchises. Plus précis que M. Delachaux, plus réfléchi que M. James

Shannon, M. Guignet est un *caractériste* qui sait lire la physionomie d'une âme individuelle; et la ressemblance qu'il nous donne, en un plus grand cadre, de *M. Antonin Dubost, président du Sénat*, travaillant le matin dans le silence de sa bibliothèque, exprime avec la même clairvoyance une pareille simplicité.

N'est-ce pas un art supérieur au métier que de saisir le caractère qui se dissimule sous l'épiderme ou qui se trahit dans une attitude? Or, la haute virtuosité de M. Besnard, encore éblouie d'un voyage au soleil de l'Inde, s'est contenue soudain pour traduire aux yeux la méditation d'un graveur français, *M. Charles Coppier*, tenant son burin dans sa main ferme, et la vivacité d'un pianiste viennois, *M. Emile Saüer*, fluet et grisonnant, debout, en habit noir, devant son clavier qui se tait, et peut-être moins ému par le long morceau qu'il vient d'interpréter de mémoire que par les



G. GUIGNARD. — LA LUNE SUR LA MER.

invisibles ovations qui l'accueillent : la plus brillante des peintures ne nous dérobe point ces poèmes intérieurs de l'âme. Et, cette année, l'art musical a porté chance aux portraitistes, car l'inquiète probité de M. Morisset, qui s'attendrit complaisamment dans un rayon de soleil familial, n'a jamais rien réalisé de plus sainement vigoureux que ce *Portrait de M. Raoul Pugno* qui compose assis devant son Pleyel entr'ouvert. Dans son demi-jour d'intérieur, la page est excellente, parce que l'accord existe entre la spontanéité de l'original et la traduction patiente de son peintre.

En traversant toutes les révolutions d'un siècle, l'art et le portrait français ont perdu des qualités solides qui nous paraîtraient glaciales ; mais ils ont acquis, ou plutôt retrouvé, des qualités impondérables qui semblaient autrefois dangereuses ou superflues : et, comme dans la vie, c'est le costume surtout qui diffère. Laissant le chic superficiel à M. Boldini, M. Carolus-Duran poursuit sans repos l'étude chatoyante des visages mondains ; des jeunes l'entourent et promettent : MM. Paul Renaudot, Henri de Nolhac et Valdo Barbey, portraitiste de *M<sup>lle</sup> Génial*. Et notre vieux Boilly, qui reconnaît les intérieurs de M. Walter Gay, se divertirait dans les cercles finement observés par M. Jean Béraud.

Esprit ou sentiment, un authentique parfum d'ancienne France et de verdure printanière ajoute parfois à l'illusion que le passé refléure dans une vieille demeure ; le costume lui-même devient complice des apparences, quand M. Muenier réveille dans la tiédeur transparente des ombres ce gai minois de blanche fillette à l'heure du *Goûter*. Plus volontiers moderne, en coloriste audacieux, un observateur de l'enfance, M. Raymond Woog, enrichit de deux nouveaux cadres sa galerie de frais visages et de silhouettes candides qui lui valut déjà ses meilleurs succès : on n'a pas oublié la petite infante rose et studieuse, si frêle auprès d'une mappemonde, imposant raccourci de notre univers. Aujourd'hui, plus mignonne encore, avec sa courte chemisette et ses pieds nus dans des sandales, cette *Petite Fille à la poupée*, comme ce garçonnet qui tient son grand chapeau de paille et son cerceau, nous parle ingénument du matin de la vie que ne guident ni les caprices de la mode ni les complications du siècle : heureuse naïveté, que traduit sans mensonge le brio familial d'un beau peintre ami des céramiques persanes et des fleurs.

Cent ans de peinture et de pensée n'ont pas moins transformé le portrait de la nature, qui reflète avant tout la disposition du paysagiste : au Salon de 1812, on eût facilement distingué ce qui manque d'allure poussinesque au « paysage historique » où M. Rixens a cru figurer *Nessus terrassé par Hercule* ; mais on n'aurait guère aimé, faute de les comprendre, les rêves lumineux de MM. Lepère, Lebourg, Le Sidaner, Duhem ou Gaston Prunier, l'automne de pourpre et d'or vert de M. Claus, l'Orient de M. Lunois, les ruines fauves de Pæstum ensoleillées par M. Kœnig ; aucun peintre de marines ne s'était suffisamment libéré du grand souvenir

des Hollandais pour aborder ces jeux d'atmosphère nocturne ou crépusculaire où se complait le talent de M. Guignard ; aucun peintre d'histoire n'aurait exprimé la physionomie des ténèbres comme M. Dagnan-Bouveret dans un menu cadre. Enfin, si le critique du *Journal de l'Empire* eût



A. STENGLIN. — L'ÉTANG DERRIÈRE LES ARBRES.

sans réserve approuvé M. Stengel, qui sait maintenir en pleine brume du Nord l'ossature nerveuse et précise des grands arbres dépouillés parce qu'il sait largement dessiner la figure, il est évident que le bon Jean-Louis De Marne ne soupçonnait point cette poussière argentée que soulève *le Départ du troupeau* regardé par la tendresse magistrale de M. Lhermitte au seuil ombreux du clos des ancêtres. Et c'est pourquoi le salonnier de 1912 s'en voudrait de négliger le centenaire de nos précurseurs de Barbizon.

RAYMOND BOUYER

## COMBAT DE TIGRES

EAU-FORTE ORIGINALE DE M. EVERT VAN MUYDEN

---

QUAND le plus lyrique des poètes appelait le chat « le tigre du foyer », cette définition ne trahissait pas seulement la sympathie native des « amoureux fervents » ou des « savants austères » pour ce petit compagnon silencieux et discret, mais leur passion pour tous les félins dont l'échine onduleuse et le regard mystérieux les subjuguent : « Que ne peut-on caresser ces bêtes-là ! » disait un peintre ami des poètes ; et Delacroix, avant lui, s'interrogeait, dans ses agendas de 1847, sur l'indéfinissable volupté que nous procure, à distance, l'approche des fauves : « Les tigres, les panthères, les jaguars, les lions ! D'où vient le mouvement que la vue de tout cela a produit chez moi ? De ce que je suis sorti de mes idées de tous les jours, qui sont tout mon monde, de ma rue qui est mon univers... » Aussi bien la création, qu'il faut s'efforcer de lire, lui paraissait-elle « n'avoir rien de commun avec nos villes et les ouvrages des hommes » ; et le penseur avouait que « cette vue rend meilleur et plus tranquille ». Or, n'est-ce pas une satisfaction de cette qualité que nous proposent les portraits écrits sur le cuivre par la pointe souple et sûre de M. Evert van Muyden, qui travaille, depuis plus de vingt-cinq ans, dans l'isolement de sa probité ? Naguère, à propos de la haute distinction que lui valut l'Exposition universelle de 1900, nos lecteurs ont fait plus ample connaissance avec ce peintre-graveur natif de Rome et bientôt Parisien de Paris, bien qu'il soit originaire de Hollande et citoyen suisse<sup>1</sup> : on sait sa destinée facile, sa prompte vocation, point contrariée, d'artiste et d'aquafortiste, ses courses dans l'Italie des ruines et des buffles, sa précoce admiration pour Delacroix, pour Barye, qui jamais ne l'empêche d'analyser patiemment et passionnément, en vrai portraitiste, la forme harmonieuse et révélatrice de l'invisible instinct, l'allure caractéristique de la petite panthère, à la souplesse de gitane, ou de la jeune tigresse amoureuse et si joliment chatte dans ses jeux. — R. B.

---

1. Voir, dans la *Revue*, t. IX, p. 183 (1901), l'article de Henri Bouchoit.



et voici maintenant qu'il retrouve en ce *Niccolò da Uzzano*, en ce vivant Florentin, un... Cicéron ! Cela demande explication.

L'idée qu'on s'est faite des traits physiques de Cicéron, en Italie, à la Renaissance, repose sur deux erreurs. D'abord, on lui a attribué une certaine monnaie de Magnésie du Sipyle, qui porte en exergue le nom ΜΑΡΚΟΣ ΤΥΛΛΙΟΣ ΚΙΚΕΡΩΝ<sup>1</sup>; or, cette monnaie concerne le fils de Cicéron, qui fut proconsul d'Asie<sup>2</sup>. Mais, comme on croyait posséder dans l'effigie en question un vrai portrait du grand orateur, on la copia, on la consulta, et presque tous les portraits de Cicéron exécutés à la Renaissance dérivent de cette monnaie, frappée au nom et à la ressemblance de son fils. L'autre erreur consiste à lui avoir orné la joue d'une verrue; ce fut là une conséquence du nom qu'il portait : Cicéron, c'est l'homme au *cicer*, au pois chiche. Cependant, Plutarque<sup>3</sup> expose avec détails que ce surnom, ce n'est pas l'orateur qui l'avait mérité et l'a inauguré et qu'il l'avait simplement hérité d'un de ses aïeux. N'importe ! ayant si bien illustré le surnom d'« homme à la verrue », il devait avoir une verrue ! Ainsi, les traits de son fils, transmis par une monnaie et d'ailleurs librement reproduits, plus une verrue voyageuse et arbitraire, empruntée à son grand-père ou arrière-grand-père, voilà à quoi se ramènent, pour la plupart, les prétendus portraits de Cicéron, datant de la Renaissance. Bien entendu, ils ont eu un effet en retour sur les marbres antiques; c'est-à-dire que toute tête agrémentée d'une verrue faisait immédiatement penser à Cicéron, et si elle offrait, en outre, quelque vague ressemblance avec la monnaie au nom de M. Tullius Cicéron, alors plus de doute : ce ne pouvait être qu'une effigie du grand orateur romain. Il y a précisément à Florence, aux Offices, un buste antique dans ce cas<sup>4</sup>; de profil, il rappelle un peu la monnaie proconsulaire, et il a, au bas de la joue, une verrue : aussi n'avait-on pas manqué jadis d'y reconnaître un « Cicéron ».

Venons à *Niccolò da Uzzano*. C'était un homme d'État florentin, qui mourut en 1433, à l'âge de soixante-quinze ans. Le buste qui porte son

1. Cf. *Catalogue of Greek coins in Br. Mus., Lydia*, pl. XVI, 1, p. 139; la monnaie est connue à plusieurs exemplaires.

2. Cf. Bernoulli, *Röm. Ikonographie*, I, p. 134-135.

3. *Cicero*, 1.

4. Cf. Arndt-Bruckmann, *Griech. und Röm. Porträts*, pl. 299-300; Dütschke, *Ant. Bildwerke in Oberitalien*, III, p. 242, n° 543; Bernoulli, *Röm. Ikonographie*, I, p. 141 et p. 275, fig. 41.

## SUR LE BUSTE FLORENTIN DIT "NICCOLO DA UZZANO"

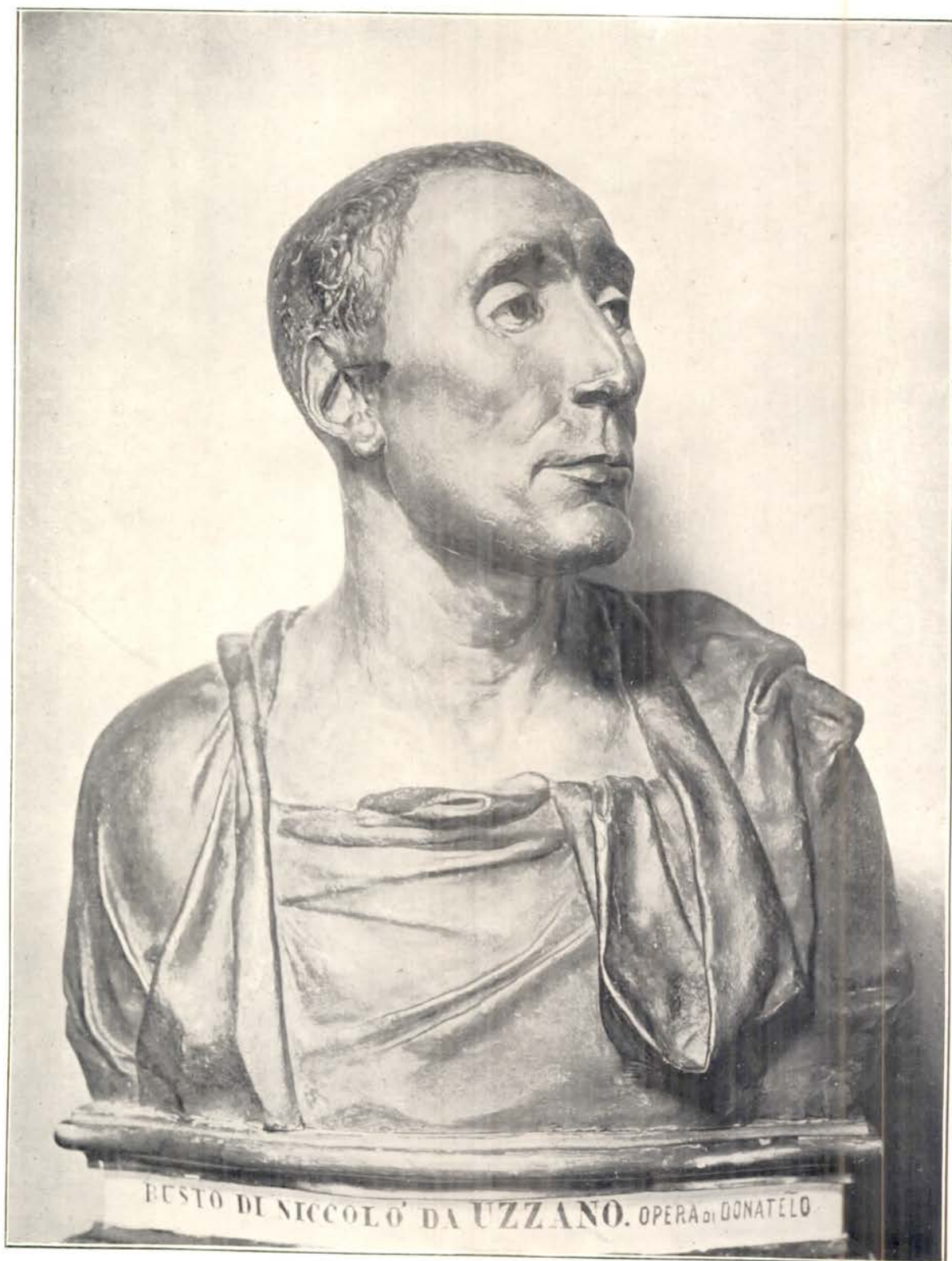
AU MUSÉE DU BARGELLO



ES lecteurs de la *Revue* auront sans doute plaisir à connaître la curieuse et amusante démonstration qu'a faite M. Studniczka relativement au célèbre buste en terre cuite, généralement attribué à Donatello, et dit *Niccolò da Uzzano*; il l'a communiquée le 6 décembre dernier, à Leipzig, lors de cette fête anniversaire où les archéologues d'Allemagne commémorent leur vénéré patron Winckelmann<sup>1</sup>. Depuis des années, M. Studniczka travaille à un grand ouvrage d'iconographie antique (*Imagines illustrium*), qui n'est pas encore achevé, et c'est de cet ouvrage que, dans des occasions comme la fête de Winckelmann, il lit un chapitre, un demi-chapitre, une queue de chapitre : il découvre un jour Ménandre, je veux dire qu'il démontre quelle est la véritable effigie de Ménandre, que l'on avait longtemps cherchée ; une autre fois, il révèle Aristote ; plus récemment, il nous a invités à mieux regarder les Caligula de nos musées et à distinguer entre ces bustes ceux qui représentent vraiment Caligula et ceux qui ne le représentent pas, tout en représentant un *Gaius Cæsar* (mais c'est le fils d'Agrippa, et non le fils de Germanicus<sup>2</sup>);

1. F. Studniczka, *das Bildnis Ciceros in der Renaissance; ein Vorschlag zur Deutung des vermeintlichen Büste des Niccolò da Uzzano*. — Ce n'est pas là un *Winckelmansprogramm*, comme ceux de Berlin ou de Halle; ce n'est qu'un *Winckelmansblatt*, une simple feuille volante avec quelques images et quelques lignes d'explication, un sommaire réduit aux arguments principaux et destiné surtout à prendre date.

2. Cf. *Arch. Anzeiger*, 1910, c. 532-534.



BUSTE DI «NICCOLÒ DA UZZANO».  
Musée du Bargello. Florence.

nom provient du palazzo Capponi, qu'Uzzano s'était fait bâtir, et c'est la raison unique pourquoi on a accolé son nom au buste, sans même réfléchir que le personnage représenté est un homme d'environ quarante-cinq ans et que le buste, s'il s'agit de Niccolò da Uzzano, se trouverait ainsi reporté aux toutes premières années du xv<sup>e</sup> siècle, date manifestement beaucoup trop haute. Il y a un autre motif encore, et plus direct, pour écarter une telle identification : on possède, dans une belle médaille florentine, le vrai et authentique portrait d'Uzzano, et cette médaille n'offre avec le buste nul rapport. Qui donc cette terre cuite peut-elle représenter, puisqu'on ne doit plus songer à Niccolò da Uzzano<sup>1</sup>? Interrogeons-la elle-même.

Le vêtement qui recouvre les épaules et la poitrine n'a rien du vêtement florentin du xv<sup>e</sup> siècle; c'est un vêtement antique, c'est la toge; une toge sans doute dont l'arrangement ne contenterait pas pleinement M. Léon Heuzey<sup>2</sup>, une toge d'artiste plus que d'archéologue, néanmoins bien reconnaissable et incontestable. Ainsi, la draperie prouve que l'homme représenté n'est pas un contemporain, mais un ancien, n'est pas un Florentin, mais un Romain de l'antiquité. D'autre part, la pose de la tête et l'air du visage, cette expression de «tribun qui regarde en face et qui va parler<sup>3</sup>», indiquent assez que ce Romain est un orateur. La conclusion commence à se dessiner : car il n'y avait pas beaucoup d'orateurs romains, en dehors de Cicéron, à qui un artiste du xv<sup>e</sup> siècle pût rendre ce genre d'hommage. Seulement, si c'est Cicéron, il doit répondre au signalement que nous avons donné de lui tout à l'heure pour l'époque de la Renaissance. Et, d'abord, a-t-il la verrue? Oui, il l'a; il en a même deux, l'une au bas de la joue gauche et l'autre sous l'aile droite du nez. Ressemble-t-il à la monnaie de Magnésie ou à l'un des

1. M. Bode (*Denkmäler der Renaissance-Sculptur Toscanas*, p. 17) ne semble pas avoir été effleuré par un doute quant à la personnalité du buste : c'est, dit-il, « un portrait historique, au meilleur sens du mot », et il le place dans la première partie de la carrière de Donatello, avant 1426. — M. André Michel (*Histoire de l'art*, t. III, 2, p. 562, note 1) se borne à dire qu'« on a contesté, au point de vue iconographique, l'attribution traditionnelle du buste », et ne se prononce pas. — M. Bertaux (*Donatello*, p. 133-134) présente, au contraire, cette attribution comme « très douteuse », et il émet l'hypothèse que le buste, ayant appartenu à la famille Capponi, pourrait représenter un membre de cette famille.

2. Cf. Heuzey, *la Toge romaine*, suite d'articles publiés ici-même, *Revue*, 1897, t. I, p. 97 sqq.

3. Bertaux, *Donatello*, p. 134.

portraits italiens qui se rattachent eux-mêmes à cette monnaie ? Oui, il en a certains traits frappants (notamment l'œil très enfoncé), lesquels se retrouvent particulièrement dans le *tondo* représentant Cicéron, exécuté par Amadeo après 1475 pour la façade de la Chartreuse de Pavie. Mais, surtout, je trouve qu'il ressemble beaucoup, de profil, à la tête antique des Offices, faussement dénommée *Cicéron*, de laquelle il a été parlé plus haut. Cette tête reproduit un homme de plus de soixante ans, rasé, les cheveux courts et plats, les oreilles étroites et allongées. Il semble que l'artiste (Donatello ou un autre <sup>1</sup>) s'en soit directement inspiré, qu'il en ait en quelque sorte rajeuni et redressé les traits, en se disant : « Tâchons de retrouver ce qu'était ce visage, avec vingt ans de moins. Cet antique marbre nous montre Cicéron à la fin de sa carrière, à la veille de sa mort ; je veux que ma terre cuite le montre au moment des *Catilinaires*, fier orateur, vaillant consul, à la veille du jour où il fut proclamé Père de la patrie... »

Tel est, à peu près, le raisonnement par où M. Studniczka nous conduit à voir dans le faux *Niccolò da Uzzano* un vrai Cicéron, selon l'idée qu'avait de Cicéron la Renaissance. *Se non è vero, è bene trovato* ; traduisons en français que cela est bien déduit, ingénieusement combiné, subtilement expliqué, très vraisemblable, et peut-être vrai.

HENRI LECHAT

1. Il n'y a pas la moindre preuve que l'auteur dudit buste soit Donatello. On le lui avait attribué, quand on croyait que c'était un portrait de Niccolò da Uzzano, datant du premier tiers du xv<sup>e</sup> siècle. car, à cette date-là, Donatello était le seul artiste capable d'une pareille effigie. Mais assurément l'œuvre n'est pas si ancienne, et elle peut fort bien n'être pas de Donatello.





## DÉCOUVERTE

DE

## NOUVELLES FRESQUES DU "TRECENTO" A FLORENCE

---

**F**LORENCE et ses environs n'ont certes pas fini de livrer leurs trésors, et il est bien probable que, pour plusieurs générations encore, il y a des réserves de découvertes, si l'on s'efforce de retrouver méthodiquement, sous les badigeons dont Vasari a donné l'exemple, les anciennes fresques qui n'auront pas été irrémédiablement détruites et dont nous connaissons l'emplacement. A la Badia florentine, comme à Santa Croce, on a, non point rendu encore au public, — car il s'agit parfois de recoins d'une exploration assez malaisée, — mais remis au jour des fragments d'une grande importance, autant pour les maîtres auxquels on doit les attribuer, que pour les données considérables qu'ils nous apportent sur la peinture du *xiv<sup>e</sup>* siècle, et les rapprochements qu'ils autorisent.

A la Badia, il s'agit de deux anciennes chapelles revêtues de fresques, la plus importante par Buffalmacco; l'autre, avec quelques restes de la décoration pour laquelle Vasari nous donne le nom de Puccio Capanna. Si cette dernière attribution est discutée, il n'y a aucune raison, par contre, de ne pas donner les autres fresques à Buffalmacco : celles-ci comblent donc une véritable lacune dans l'histoire de la peinture italienne et nous révèlent un maître que nous ne connaissions jusqu'ici que sur sa réputation, sans pouvoir nous rendre compte de sa personnalité. A Santa Croce,

ce sont les fragments d'un *Triomphe de la Mort*, peint par Orcagna, et l'on voit tout de suite quelles utiles confrontations ces peintures rendent possibles avec la fresque du Campo Santo de Pise.

Les deux chapelles dont on a retrouvé les vestiges à la Badia de Florence faisaient partie de la nouvelle construction de l'église, élevée sur l'abbaye du x<sup>e</sup> siècle, à la fin du xiii<sup>e</sup> et dans les premières années du xiv<sup>e</sup>, peut-être sur les plans et sous la première direction d'Arnolfo di Cambio. L'orientation de l'église n'était pas alors celle que nous connaissons : le maître-autel était placé là où est aujourd'hui le bras gauche de la croix, du côté où se trouve le monument du comte Ugo, par Mino da Fiesole. Cette chapelle principale elle-même avait été peinte par Giotto, et ces fresques auraient été, d'après Baldinucci, parmi les premières œuvres de l'artiste, les premières d'après Vasari. On comprend l'intérêt exceptionnel qu'elles auraient eu pour nous. Ce que nous en dit Vasari nous laisse d'ailleurs entendre qu'elles avaient déjà disparu de son temps<sup>1</sup>. Des sondages, récemment entrepris, n'ont malheureusement donné aucun résultat, et ces fresques-là sont détruites. Mais les deux chapelles qui flanquaient le chœur étaient décorées, celle de gauche — appartenant aux familles Giochi et Bastari — par Buffalmacco; celle de droite — à la famille Covoni — par Puccio Capanna, selon Vasari. De nouveaux remaniements, apportés au xvii<sup>e</sup> siècle pour agrandir l'église, ont sacrifié ces deux chapelles. La première, coupée par le nouveau mur de la nef et divisée par un plancher, devint un réduit qui servait de débarras; de la seconde, on découvre, en montant par les toits, la partie supérieure et la voûte.

La réputation de Buffalmacco était double. Le *Décameron* de Boccace et les *Nouvelles* de Sacchetti nous ont surtout conservé le souvenir de son intarissable fertilité en bouffonneries et de la joyeuse bande qu'il formait avec ses camarades peintres, Bruno di Giovanni et Nello, aux dépens du vieux Calandrino, peintre lui aussi, et d'esprit simple et crédule, victime habituelle de leurs facéties. Les historiens et chroniqueurs l'appellent de son vrai nom Bonamico, et on lui ajoute, à partir de Vasari, le nom patronymique de Cristofano, qui est douteux. Mais tous parlent aussi en termes

1. Elles étaient tenues pour belles, nous dit-il, et il y mentionne une *Annonciation*. Les travaux de Giotto pour cette chapelle nous sont confirmés par les *Commentaires* de Ghiberti, les livres d'Antonio Billi et de l'*anonimo Gaddiano*.

exceptionnels de son talent. « Bonamico, dit Ghiberti, fut un très excellent maître; son art venait de la nature; il apportait peu d'effort à ses œuvres... Quand il appliquait son esprit à ses œuvres, il dépassait tous les autres peintres. Il fut un

maître charmant. Il peignit avec beaucoup de fraîcheur. » Sacchetti nous dit aussi qu'il fut un très grand maître. Mais par suite d'une fatalité, il ne nous restait de lui que des œuvres d'attribution incertaine, et toutes celles dont les textes nous avaient laissé les descriptions les plus significatives et les plus louangeuses étaient détruites. Or, il s'agissait là d'une personnalité tout à fait capitale, aux débuts de l'art florentin, qu'on nous montre comme l'élève du peintre mosaïste Andrea Tafi<sup>1</sup>, et qui se serait



BUFFALMACCO. — JÉSUS DEVANT HÉRODE (FRAGMENT).  
Ancienne chapelle des Gioechi et Bastari, Badia de Florence.

formée au commencement du XIV<sup>e</sup> siècle, indépendamment de Giotto et parallèlement à lui.

1. De cette époque d'apprentissage date la farce des cafards, que Bonamico fit promener la nuit dans la chambre de son maître, avec des lumières attachées sur le dos, pour épouvanter Tafi par une apparition de démons et l'empêcher de venir le réveiller avant l'aube.

Ce qui établit la réputation de Buffalmacco, ce furent les peintures exécutées pour le couvent des Dames de Faenza, là où fut élevée au xvi<sup>e</sup> siècle et où subsiste encore aujourd'hui la Fortezza da Basso. Bruno y travaillait aussi, et les deux compères y trouvèrent l'occasion d'une série d'inventions burlesques, que nous raconte Antonio Billi, pour obtenir des religieuses ce qu'ils voulaient. Sachant que les sœurs avaient dans leur cave certain vin qu'ils étaient pressés de goûter, ils commencèrent par donner à leurs personnages des visages décolorés et déclarèrent qu'il en serait autrement s'ils pouvaient se reconforter avec un peu de bon vin. Puis, voici que toutes les figures tournaient le dos : c'est que les religieuses nourrissaient leurs peintres d'oignon et d'ail, et les saints personnages représentés ne pouvaient supporter leur haleine. Toutes ces drôleries, et d'autres encore, n'empêchaient pas l'œuvre sérieuse. Ces fresques représentaient la vie du Christ, et Vasari, qui a pu les voir avant leur destruction<sup>1</sup> (le couvent fut incendié au moment des préparatifs pour le siège de Florence, en 1529), parle particulièrement d'un *Massacre des Innocents*, où l'intensité d'expression chez les mères défendant leurs enfants atteignait à la sauvagerie.

Le même goût de réalisme se découvrait dans les fresques de la Badia à Settimo, près de Florence, où étaient peints à la voûte *les Quatre Patriarches* et *les Quatre Évangélistes*, avec saint Luc soufflant sur sa plume pour faire couler l'encre.

En dehors de Florence, c'est à Pise que Buffalmacco laissa les œuvres les plus importantes. Sa réputation s'était répandue, à la suite de ses travaux au Couvent des Dames de Faenza, et il fut d'abord appelé à S. Paolo a Ripa d'Arno, qui appartenait alors aux moines de Vallombrosa, et où il peignit des scènes de l'Ancien Testament et l'*Histoire de sainte Anastasie*. Ces fresques étaient déjà détruites au xviii<sup>e</sup> siècle, du temps de l'historien Morrona<sup>2</sup>. A Pise encore, il fut aidé par Bruno di Giovanni, qui exécutait d'autre part certaines œuvres à lui seul. Comme Bruno se plaignait de ne pouvoir donner la vie à ses figures, Bonamico, pour lui montrer comment les faire parler, lui fit inscrire, comme dans nos *rébus*, les paroles

1. Vasari ne donne cependant ces détails que dans la seconde édition des *Vite* de 1568. L'opinion de M. Peleo Bacci est qu'il a connu seulement cette composition d'après un dessin teinté, de la main de Buffalmacco, qu'il possédait.

2. Cf. Morrona, *Pisa illustrata*, t. III, p. 313.

qui sortaient de leur bouche. Cette plaisanterie fut bien prise; le genre plut particulièrement aux Pisans. On sait comment on retrouve ces inscriptions au Campo Santo, dans le *Triomphe de la Mort*, et nous aurons à y revenir tout à l'heure.



BUFFALMACCO. — MONTÉE AU CALVAIRE (FRAGMENT).  
Ancienne chapelle des Giocchi et Bastari, Badia de Florence.

Au Campo Santo même, Vasari attribue à Buffalmacco deux séries de fresques, l'une *De la création du monde à la construction de l'arche de Noé*, et l'autre *la Passion du Christ avec la Résurrection*. La première suite a été attribuée aussi à Pietro di Puccio, d'Orvieto; pour la seconde, Morrona mentionne que, d'après plusieurs écrivains, Antonio Vite y travailla. L'attribution à Buffalmacco, pour laquelle nous ne retrouvons pas de

témoignages antérieurs à Vasari, est donc fort peu certaine. Les nouveaux points de comparaison que nous possédons maintenant permettront de discuter plus utilement la question, puisque les fresques de Pise existent encore.

De même, Vasari seul nous parle de deux voyages de Buffalmacco à Assise, le premier en 1302, ce qui semble un peu tôt pour la carrière de l'artiste. Il aurait laissé des fresques dans l'église inférieure de S. Francesco, notamment *la Vie de sainte Catherine*. Parmi les peintures qu'on lui attribue en général dans la basilique, la plupart sont d'un caractère trop giottesque pour pouvoir être de sa main. Quant aux peintures d'Arezzo, exécutées pour l'évêque Guido, et à celles de Pérouse, — entremêlées, elles aussi, de fantaisies bouffonnes, — elles ne nous ont pas été conservées.

Les fresques nouvellement découvertes à la Badia de Florence, qui nous révèlent une personnalité très nette, correspondant à celle que l'on nous dépeint chez Buffalmacco, peuvent donc être considérées comme les seules œuvres authentiques que nous possédons de ce peintre. Il n'y a pas lieu de douter sur ce point de l'affirmation de Vasari, dont on peut contrôler l'exactitude sur les autres données concernant la chapelle des Giocchi et Bastari<sup>1</sup>.

Vasari a bien connu ces fresques et il relève les scènes principales de cette *Passion du Christ*, celles où Buffalmacco avait mis le plus de caractère, « par quoi l'on peut facilement croire ce que l'on raconte de ce peintre plaisant : que lorsqu'il voulait user de soin et se donner de la peine, ce qui arrivait rarement, il n'était inférieur à aucun autre peintre de son temps ». Vasari nous parle d'un *Christ lavant les pieds à ses disciples*, pour son expression d'humilité et de douceur ; cette composition est effacée. Des *Juifs conduisant Jésus à Hérode*, il ne nous reste qu'une partie : un coin de la foule se livrant aux invectives. Mais nous avons encore les scènes les plus particulières, celles sur lesquelles Vasari lui-même insiste, un *Pilate en prison* et un *Judas pendu*. De plus, il nous est resté un fragment de *la Montée au Calvaire* et une *Flagellation* ;

1. Ce travail critique a été fait avec beaucoup de méthode par M. Peleo Bacci, à l'initiative duquel on doit la mise au jour de ces fresques. Voir : *gli Affreschi di Buffalmacco scoperti nella Chiesa di Badia in Firenze*, dans le *Bollettino d'Arte*, janvier 1911.

puis, la décoration d'un ébrasement de fenêtre, faite de rinceaux et de médaillons.

Ces morceaux nous permettent de nous rendre compte d'un accent de réalisme très personnel et d'une facture extrêmement particulière. Le réalisme se fait spécialement sentir dans l'observation des types populaires insultant le Christ; dans cette figure sauvage de guerrier qui se dresse, une sorte de yatagan à la main, devant les Saintes Femmes, et dans la façon de traiter ces sujets, si inusités, de Pilate derrière les barreaux de sa prison, que guettent déjà de petits diables volants, ou de Judas pendu à l'arbre, les entrailles lui sortant du corps, conformément au texte de *la Légende dorée*. Buffalmacco ne redoutait pas ce sentiment de l'horrible dans le réalisme. D'après Vasari, il revint au même sujet du suicide de Judas dans la petite église de S. Giovanni fra le Arcore, située hors des murs de Florence, où son goût de vérité triviale se trahissait aussi dans une figure de vieillard se mouchant.

Quant au procédé d'exécution, il accuse une spontanéité et une liberté de dessin très caractéristiques. Certaines parties, les mains, les vêtements, gardent toute la largeur d'un croquis.

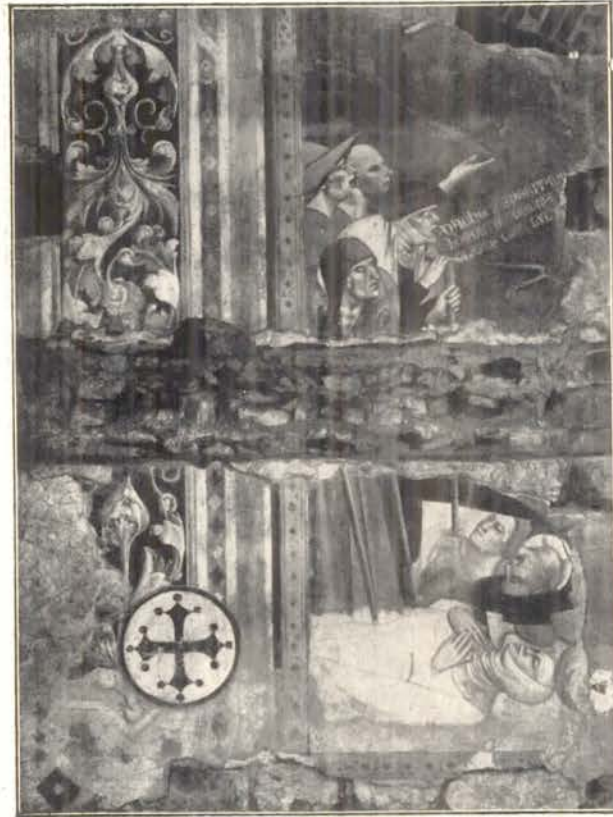


Cliché des Galeries royales de Florence.

BUFFALMACCO. — PILATE EN PRISON ET JUDAS PENDU.

Ancienne chapelle des Giochi et Bastari, Badia de Florence.

Les sujets peints dans la chapelle des Covoni sont beaucoup plus difficiles à rétablir d'après les morceaux qui restent. Le fragment le plus important est un *Martyre de saint Barthélemy*, où l'on voit le saint écorché



Cliché des Galeries royales de Florence.

ANDREA ORCAGNA. — TRIOMPHE DE LA MORT (FRAGMENT).  
Santa Croce, Florence.

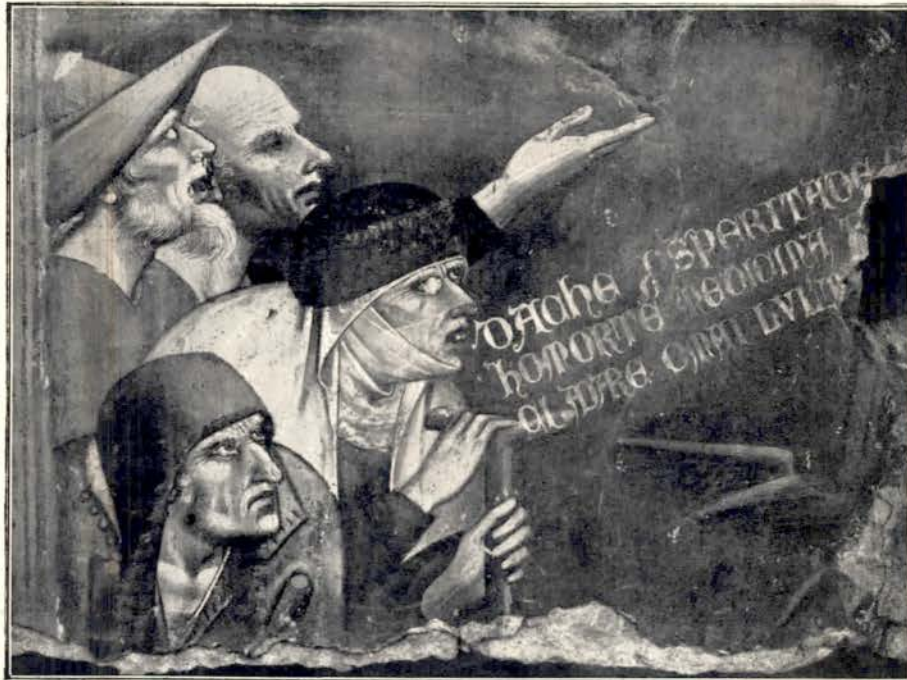
et divers personnages mitrés. Une figure d'homme, coiffé d'une mitre orientale, se retrouve sur une autre paroi; on découvre aussi diverses figures de saints. Il semble donc improbable que les peintures fussent consacrées à la seule vie de saint Barthélemy. Baldinucci nous dit d'ailleurs que la chapelle était dédiée à saint Jean l'Évangéliste, mais nous n'en avons jusqu'à présent aucune autre indication. Les fonds d'architecture semblent avoir pris dans ces fresques un grand développement : nous les voyons partout reparaître dans les parties conservées. Ici, c'est une loggia, sur laquelle un spectateur se penche; là, une colonne antique, surmontée d'une statue de guerrier en armure. La décoration de la fenêtre comporte des médaillons de saints et de prophètes, dans des ornements floraux; et à la voûte, des médaillons encore, dans des compartiments polylobés.

M. Siren, qui avait pu voir ces restes avant les derniers travaux de dégagement, a attribué les fresques de la chapelle Covoni à Giotto

et divers personnages mitrés. Une figure d'homme, coiffé d'une mitre orientale, se retrouve sur une autre paroi; on découvre aussi diverses figures de saints. Il semble donc improbable que les peintures fussent consacrées à la seule vie de saint Barthélemy. Baldinucci nous dit d'ailleurs que la chapelle était dédiée à saint Jean l'Évangéliste, mais nous n'en avons jusqu'à présent aucune autre indication. Les fonds d'architecture semblent avoir pris dans ces fresques un grand développement : nous les voyons partout reparaître dans les parties conservées. Ici, c'est une loggia, sur laquelle un spectateur se penche;

(Giotto di Maestro Stefano)<sup>1</sup> : dans l'état actuel, il semble bien difficile de se prononcer nettement.

Sur les peintures d'Andrea Orcagna, à Santa Croce de Florence, nous ne possédons pas le seul témoignage de Vasari : il n'a fait lui-même que



Cliché des Galeries royales de Florence.

ANDREA ORCAGNA. — TRIOMPHE DE LA MORT (DÉTAIL).  
Santa Croce, Florence.

répéter la tradition transmise par Ghiberti, puis Antonio Billi, ce dernier utilisé à son tour par l'*Anonimo Gaddiano*.

Que nous dit Vasari ? Qu'après avoir travaillé avec son frère Bernardo à la chapelle Strozzi de Santa Maria Novella (*le Paradis et l'Enfer*), Andrea fut appelé, sur sa renommée, par le gouvernement pisan, pour collaborer aux peintures du Campo Santo, comme l'avaient déjà fait Giotto et Buffalmacco. Il y peignit *le Jugement dernier*, avec des fantaisies inspirées par

1. Voir Siren, dans *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, décembre 1908.

son caprice (*le Triomphe de la Mort*), et *la Vie des Ermites*, retirés sur une montagne. Puis, laissant Bernardo travailler à un *Enfer*, il revint à Florence et peignit à Santa Croce, sur le mur de droite, les mêmes choses qu'au Campo Santo de Pise, sans rien changer que les portraits d'après nature.

C'est bien là, sur ce mur de droite, que l'on a récemment retrouvé des morceaux d'un *Triomphe de la Mort*, qui, non seulement semblent devoir apporter au texte de Vasari une précieuse confirmation, mais encore fournissent un élément capital pour l'attribution définitive de la fresque de Pise.

Les fragments remis au jour nous montrent un épisode également traité à Pise : le groupe de vieillards et d'infirmes qui invoquent la mort comme une délivrance, avec des cadavres couchés sur le sol. Puis un détail nouveau : dans un compartiment de bordure, apparaissent des édifices qui s'écroulent comme dans un tremblement de terre. On voyait sans doute se succéder en encadrement une série de cataclysmes, sorte de litanies de la Mort.

A Pise, Orcagna avait placé, parmi la noble compagnie pressée de jouir des plaisirs de la vie, le portrait du seigneur de Lucques, Castruccio Castracano. A Florence, il donne carrière à ses amitiés et satisfait à ses rancunes. Nous savons par Vasari qu'il plaça parmi les élus le pape français Clément VI, ami des Florentins, et qui possédait, paraît-il, des peintures de l'artiste<sup>1</sup>; ou encore le médecin Dino del Garbo, vêtu comme les docteurs d'alors, coiffé d'un bonnet rouge doublé de soie. Parmi les damnés, un malheureux commis de la commune de Florence, Guardi, se reconnaît aux trois lis rouges qu'il portait sur son bonnet blanc, lequel avait eu à sévir contre Orcagna en pratiquant une saisie. Le juge et le notaire avaient subi le même traitement vengeur, et l'on voyait auprès d'eux, en enfer, le fameux Cecco d'Ascoli, médecin, astrologue et poète, qui avait été le médecin du pape Jean XXII, et fut brûlé pour hérésie en 1327.

1. Je me borne à indiquer ici cette question des relations du Pape et des Florentins, qu'il pourrait être intéressant d'élucider. Nous connaissons déjà les rapports de Clément VI et de Pétrarque, qui fut, semble-t-il, envoyé en ambassade auprès du Pape à Avignon pour solliciter son retour à Rome, et demander, après la peste de 1348, la célébration du jubilé tous les cinquante ans et non tous les siècles. *L'année sainte* fut en effet célébrée en 1350, mais le pontife resta à Avignon.

On découvre, dans le beau morceau qui subsiste, des rapprochements frappants avec le détail correspondant de Pise. Vasari nous dit encore que, sachant que les Pisans goûtaient l'invention de Buffalmacco pour faire parler les figures, Orcagna en usa largement. Ces banderoles se retrouvent aussi à Santa Croce, et l'invocation proférée par les vieillards, dans les mots restés visibles, est à très peu de chose près identique à celle du Campo Santo.



TRIOMPHE DE LA MORT (DÉTAIL).

Campo Santo de Pise.

Mais surtout le groupement même de ces éclopés, se redressant sur leurs béquilles et tendant les mains vers la mort, offre des types individuels très proches de ceux que nous connaissions déjà à Pise. Certains masques sont les mêmes, modifiés seulement par les cheveux ou les bonnets. Identique est aussi l'âpreté du trait, la force concentrée de l'expression. Avons-nous affaire d'une part à l'original, et de l'autre à une interprétation due à une main différente ? Pourquoi douter ? C'est bien un même tempérament de peintre, robuste et savant, qui se livre ; on peut fermement conclure, croyons-nous, en reconnaissant sur la fresque de

Pise la main et la pensée d'Andrea Orcagna, conformément à tous les témoignages. Mais, d'autre part, je ne vois pas de raison de partager le sentiment de M. Nello Tarchiani<sup>1</sup>, qui veut intervertir l'ordre chronologique des deux fresques, faire de celle de Santa Croce le morceau original et de celle de Pise la réplique postérieure. Le seul fragment florentin que nous possédons ne me paraît pas suffisant pour arriver sur ce point à une certitude.

Nous voici donc en présence de résultats de sérieuse importance. Peut-être en aurons-nous d'autres prochainement. Sur l'initiative de M. Jacques Mesnil, la Commission des Beaux-Arts a décidé de découvrir, dans la partie supérieure de la chapelle Brancacci, au Carmine, ce qui reste encore caché des fresques de Masaccio<sup>2</sup>. Espérons que cette décision ne demeurera pas à l'état de résolution platonique. D'autre part, puisque l'attention est ramenée sur Buffalmacco, pourquoi ne chercherait-on pas à Santa Maria Novella, en face de la chaire, cette large surface peinte par Bruno, mais entièrement dessinée par Bonamico, *le Martyre de saint Maurice et de ses compagnons*, dont Vasari nous dit l'intérêt en avouant s'y être souvent documenté sur les costumes et les armures de l'ancien temps? C'est un nouveau vœu que je formulerais.

GUSTAVE SOULIER

1. Voir l'article publié dans le *Marzocco* du 23 juillet 1911.

2. Voir l'article récemment publié à ce propos dans le *Bulletin* (n° 533), par M. J. Mesnil.



# CHARLES-JOSEPH NATOIRE

1700-1777<sup>1</sup>

---

## II

### SON ŒUVRE



DANS l'œuvre si diverse de Natoire — nous avons vu que son pinceau avait touché à tous les genres — une étude un peu approfondie fait ressortir un caractère commun, qui tient au tempérament même de l'artiste, lequel s'accordait merveilleusement avec le goût du siècle : avant tout et toujours, Natoire a été, comme son maître Lemoyne, comme son rival Boucher, un décorateur et, pourrait-on dire, rien qu'un décorateur.

Dans les arts, comme dans les lettres et dans la politique, le XVIII<sup>e</sup> siècle a débuté par une réaction contre le siècle précédent. Il en rejette autant qu'il le peut toutes les traditions. Le désordre des mœurs, que Louis XIV dissimulait sous des dehors imposants, s'étale. L'impudeur devient le bon ton. Le scepticisme du petit clan de lettrés, « les épicuriens », gagne la société. Leur dilettantisme fait naître l'élégance. Dans les arts, naturellement, un style nouveau se crée, libre et voluptueux, spirituel et joli, parfois maniéré, mais toujours soucieux de la nature, en tout cas admirablement adapté à l'usage décoratif qu'on attend de lui, et, partant, jamais ennuyeux. Après la vie de parade qu'on avait dû mener sous le grand roi, la minorité de Louis XV favorise, en réduisant les cérémonies de la cour, le goût naissant de l'intimité. Moins de pompe et plus de confort. Germain Boffrand fractionne les immenses galeries en petits appartements.

1. Second et dernier article. — Voir la *Revue*, t. XXXI, p. 193.

C'est le triomphe des salons, des boudoirs et des cabinets. Watteau célèbre en les idéalisant les plaisirs de cette société : amusements champêtres, fêtes vénitiennes, conversations. Il est le peintre des fêtes galantes, de la vie extérieure et du plein air. A l'intérieur des appartements, Lemoyne embellit et égaye les surfaces à décorer de son coloris clair et gai, qui s'harmonisera si bien avec le style « rococo » et les « rocailles ». Les bleus froids, les rouges pompeux, surtout les bruns lourds et tristes, en honneur sous le règne précédent, semblaient trop ternes, trop sombres, trop déclamatoires à ces esprits qui n'allaient plus priser que l'élégance et la clarté. Dans les blancs, les gris et les ors des appartements pouvait-on faire chanter autre chose que des gammes blondes et roses ? Telle fut, sans aucun doute, l'esthétique de Natoire : tout ramener à la décoration.

La peinture anecdotique, qui devait être pour de futures écoles une mine largement exploitée de sujets et de succès, commençait au XVIII<sup>e</sup> siècle à prendre dans l'art une place importante. A cette spirituelle époque, on lui demandait surtout d'être elle-même spirituelle ; c'est ainsi que l'on commanda à Natoire, pour la manufacture de Beauvais, une suite tirée de l'histoire de Don Quichotte. Ces huit *Don Quichotte*, destinés à être reproduits en tapisserie, forment actuellement, à Compiègne, la galerie Natoire. Rien peut-être n'est plus caractéristique du talent de l'artiste que ces toiles, qui pourtant, dans l'ensemble, ne sont pas parmi les meilleures. Natoire a peu de lettres ; il est mal à l'aise devant son sujet : il eût fallu être caricaturiste, ou romantique avant le temps, pour traiter ces scènes avec la verve ou le lyrisme qui conviennent. Natoire n'est rien de tout cela, et les dimensions de son ouvrage, le but qui lui était proposé, ne lui permettaient guère qu'une fantaisie raisonnable, décorative dans la mesure du possible. Il faut l'avouer, le sujet prêtait peu. Les plaisanteries picturales d'un tableau de chevalet auraient été ici déplacées. La bouffonnerie n'est pas d'un effet suffisamment harmonieux pour la décoration, et le choix lui-même du sujet pourrait être incriminé, si nous en savions Natoire responsable. Mais lui-même prend soin de s'en dégager : il écrit à son ami Antoine Duchesne, le prévôt des Bâtiments :

Les peintres ne travaillent pas pour eux-mêmes, et comme les goûts sont si variés, il n'est pas étonnant qu'ils soient forcés à faire bien des choses à quoi ils n'avaient pas pensé.

Mais enfin, la commande étant faite, Natoire essaya d'en tirer le meilleur parti. Spirituel, il ne pouvait que tâcher de l'être; décorateur, il ne pouvait s'en empêcher. La plaisanterie resta assez froide; les têtes et les expressions sont banales, comme aussi le coloris, où il abuse d'un jaune froid, le même qu'on retrouvera dans ses tableaux de vieillesse. Mais son entente de la surface à décorer est admirable. Tout est couvert, sans une surcharge. Les différents plans s'agentent avec une harmonie nette : les fonds sur-



PSYCHÉ REGARDANT L'AMOUR ENDORMI.  
Salon ovale de l'hôtel Soubise.

tout y sont traités avec un réel bonheur, notamment dans le *Départ de Sancho pour l'île de Barataria* : à gauche, Sancho, monté sur une mule blanche tenue en main par un page, passe avec sa suite sous une porte monumentale, tandis qu'il est admonesté, une dernière fois, par Don Quichotte, qui, debout, au premier plan, lève les bras vers son fidèle écuyer; au second plan, gracieusement accoudés à une balustrade, deux femmes et deux hommes regardent la scène, située dans un fond de parc où bruissent des jets d'eau<sup>1</sup>. On a été très sévère pour ces *Don Quichotte*.

1. Manque à la collection de Compiègne le tableau qui représentait *Don Quichotte déshabillé par les demoiselles de la duchesse*, et qui figura au Salon de 1742.

Ils ne le méritent peut-être pas tout à fait, car enfin la besogne n'était guère facile, et Natoire a réussi, non pas certes une fantaisie étincelante d'esprit, non pas davantage une illustration du chef-d'œuvre de Cervantès, mais une fort agréable décoration. N'était-ce pas ce qu'on lui demandait ?

Natoire n'avait pas d'esprit, mais il possédait par contre un élégant dessin, un coloris harmonieux et une grande habileté dans la composition. Le jour où on ne lui demanda que de faire montre de ces qualités, il fut parfait. Son chef-d'œuvre est certainement cette exquise *Histoire de Psyché* qui décore le fameux salon ovale de l'hôtel Soubise (Archives nationales). Il y avait à couvrir huit panneaux de forme triangulaire, occupant l'espace compris entre le plafond et les arcades qui surmontaient les trois glaces, la porte et les quatre fenêtres. La largeur des arcades et par conséquent celle des panneaux intermédiaires varie entre deux mesures : on a donc quatre grands panneaux, de 3<sup>m</sup>,40 dans la plus grande étendue pour 1<sup>m</sup>,66 de hauteur, et quatre plus petits, de 2<sup>m</sup>,66 de largeur pour 1<sup>m</sup>,80 de hauteur. Chacun de ces panneaux est surmonté d'un groupe de deux amours en stuc avec leurs attributs. Au-dessous d'eux, entre les fenêtres, deux autres amours, dorés ceux-ci, et séparés par des mascarons, paraissent supporter tout le cadre de la décoration. C'est dans cet espace chantourné, blanc, bleu et or, que Natoire peignit son *Histoire de Psyché*. Il ne s'agit plus là de verve, ni de caricature, comme pour les *Don Quichotte* de Compiègne. Le sujet, cette fois bien adapté à l'architecture du salon, est emprunté à une mythologie toute de fantaisie. Qui en eut la première idée ? Est-ce Boffrand ? Est-ce Natoire ? Aucun document là-dessus pour résoudre la question. Toujours est-il que si Natoire, qui n'avait point de bibliothèque, n'a certainement pas été chercher dans Apulée lui-même son sujet, il pouvait très bien connaître l'histoire de Psyché qui était à cette époque un thème familier aux artistes ; et, pendant son séjour à Rome, il avait pu voir les fresques dont Raphaël décora la Farnésine et celle de Jean d'Udine, au château Saint-Ange. Il avait pu connaître, au moins par la gravure, — par exemple chez son maître Vleughels, qui vivait entouré d'estampes où il « fourrageait » sans cesse et qu'il pillait sans pudeur, — les tableaux de Titien, du Corrège, du Caravage, du Guide, de Rembrandt, de Rubens et de Van Dyck. Le thème était même si courant qu'on pouvait le craindre banal. Le théâtre, dès longtemps, s'en était emparé. Lorsque Natoire se mit à l'ouvrage, en 1737,

on avait sûrement oublié, autour de lui, les représentations de gala du *Ballet royal de Psyché*, de Benserade, mais peut-être pas la fameuse reprise de 1703, où le Théâtre-Français représenta pendant vingt-neuf jours, du 1<sup>er</sup> juin au 1<sup>er</sup> août, dans des décors neufs et avec une figuration nouvelle qui fit sensation, la tragédie-ballet de Molière, Corneille et Quinault. D'ailleurs les artistes de ce temps, qui, presque tous, furent avant tout des décorateurs, fréquentaient assidûment dans le lieu où triomphait la déco-



LE CORPS DE PSYCHÉ RETIRÉ DE L'EAU.

Salon ovale de l'hôtel Soubise.

ration, la patrie même du décor, je veux dire l'Opéra, qui contribua tant à former le génie des Watteau, des Lemoyne et des Boucher. Or, l'histoire de Psyché était un merveilleux sujet d'opéra. Celui que Lulli écrivit en 1678 sur les vers de Thomas Corneille, n'avait été repris qu'en 1703 et en 1713, mais, le 14 avril 1733, Moncrif pour les paroles, le marquis de Brassac pour la musique, avaient fait jouer à l'Opéra un ballet héroïque, en trois actes et un prologue, intitulé : *l'Empire de l'Amour*<sup>1</sup>. De ce ballet, la

1. Je dois ces renseignements précis à l'obligeance érudite du regretté Charles Malherbe et de M. A. Banès, archivistes du Théâtre national de l'Opéra.

deuxième entrée, *les Dieux*, mettait en scène une Psyché, qui, à la reprise de l'ouvrage, en 1741, fut jouée par la célèbre M<sup>lle</sup> Fel.

Plus que toute autre, cette histoire, aux épisodes romanesques, légers et tendres, devait plaire à la vieille France qui entrevoyait là les merveilles d'un Olympe qui serait à Cythère. Elle devait donc être le thème idéal de la décoration, puisque rien ne satisfaisait les artistes comme d'aller chercher leur inspiration du joli à l'Opéra. Natoire n'a pas fait exception à ce qui était presque la règle. Cela est si vrai que le premier tableau de la série est presque calqué sur la mise en scène de l'opéra de Lulli : au moment où le roi, père de Psyché, chante (acte I, scène IV) :

Ciel ! que vois-je, on l'enlève, et les vents ennemis  
Pour la conduire au monstre ont déployé leurs ailes !

Le livret donne cette indication scénique : *Quatre Zéphyres volent vers Psyché qui est sur la montagne et l'enlèvent vers le cintre*. Le panneau de l'hôtel Soubise reproduit presque exactement cette indication : *Psyché, abandonnée et en proie au désespoir, est soutenue et consolée par Zéphyre et trois amours qui volent à travers les airs*. Au fond, le cortège royal qui l'a conduite s'en retourne tristement. Et pour la seconde toile, n'est-elle pas, elle aussi, comme la traduction picturale d'une scène du même opéra ? et lorsqu'on voit *Psyché reçue sur le péristyle d'un palais par des nymphes qui lui offrent des fleurs*, n'est-ce pas qu'on va entendre chanter ces vers (acte II, scène V) :

PSYCHÉ

Quels agréables sons ont frappé mes oreilles ?

UNE NYMPHE

Attends encor, Psyché, de plus grandes merveilles ;  
Tout est dans ces beaux lieux soumis à tes appas.

Si la rencontre n'est pas voulue, si Natoire a ignoré l'opéra de Lulli, n'est-il pas très curieux de constater dans quelle ambiance générale, indépendamment de tel ou tel caprice particulier, devaient travailler les artistes d'alors ? Les thèmes, et les formes qui les traduisent, étaient dans l'air et s'imposaient à eux quasi naturellement. Ils étaient, d'ailleurs, presque tous, des habitués de l'Opéra.

Un guide plus sûr encore pour Natoire aurait pu être le roman de La Fontaine. Les toiles de Natoire, reproduites par la gravure, ont pu servir d'illustration à ce texte, et il serait facile de noter quelle page ou quelles lignes du roman ont inspiré l'artiste, tant le détail de la peinture correspond à celui de la description écrite<sup>1</sup>. Mais ce qui frappe davantage quand



DÉPART DE SANCHO POUR L'ÎLE DE BARATARIA.

Modèle exécuté pour la Manufacture de Beauvais.  
Palais de Compiègne.

on fait ce rapprochement entre l'œuvre littéraire et l'œuvre décorative, c'est que Natoire, ayant à couvrir des surfaces différentes, traite dans les grands panneaux les épisodes les moins intéressants du roman, c'est-à-dire les moins dramatiques, les plus extérieurs au sujet. Il ne consacre que de petits panneaux au désespoir de Psyché abandonnée, qui est pourtant

1. On pourrait, en effet, rapprocher les toiles nos 3, 4, 5, 6, 7 et 8, respectivement des pages 89, 103, 132, 141, 218 et 231 du roman de *Psyché*, édition des *Grands Écrivains* (Hachette, 1892). — C'est l'éditeur Quantin qui a eu l'idée de faire graver ces tableaux de l'hôtel Soubise pour illustrer le roman de *Psyché* qu'il édita en 1878.

la cause première de son aventure; à sa curiosité, qui est l'instant critique de sa destinée; à sa tentative de suicide; et enfin à son triomphe, dernier tableau de la série, heureux dénouement du roman. Au contraire, s'agit-il de montrer un cortège de Nymphes offrant à Psyché des fleurs sur le péristyle d'un palais, l'étalage somptueux que fait Psyché devant ses sœurs de tous ses trésors, un tableau champêtre où l'héroïne joue à la bergère, comme plus tard la Dauphine à Trianon, enfin une Psyché évanouie aux yeux de l'Amour, des amours et de Vénus, Natoire, séduit par les architectures magnifiques, les guirlandes, les bijoux, les étoffes, les moutons blancs, les amours roses et les nuages légers, consacre à ces sujets les plus grands espaces dont il dispose. Tout cela est pour lui matière picturale, et son pinceau de décorateur élégant s'y donne libre cours. Le psychologique et le dramatique le tentent moins, parce qu'ils sont, à son sens, infiniment moins décoratifs. Peindre des sentiments, il ne s'en soucie guère; des actions, il ne veut pas tomber dans la déclamation et le théâtral, comme avait fait l'art académique et raisonneur du siècle précédent<sup>1</sup>. Ce qu'il demande à la littérature, c'est uniquement le canevas, le thème, qui lui fournira, à lui, vrai peintre, — très peu littérateur et très peu philosophe, — des personnages, des objets et des fonds, à peindre sans autre souci que la peinture et la décoration pour elles-mêmes.

On peut encore voir en place, dans ce salon ovale des Archives nationales, dans l'or des moulures et le bleu franc du plafond, cette délicieuse *Histoire de Psyché*, qui, d'une tonalité moins crue que les toiles de Boucher, et moins effacée qu'une tapisserie, remplit à merveille son office décoratif. Les jaunes y sont moins fréquents et plus chauds que ne les peint d'ordinaire Natoire. On y voit de belles draperies bleues, d'un bleu chatoyant de peluche. Les roses des chairs sont frais et bien accordés, et tout dans l'arrangement des plans, la composition des panneaux, finesse de détail et netteté d'ensemble, tout conspire à faire de cette décoration l'harmonie qui convient à cette architecture. Pour mythologique, et partant convenu, que fût le sujet, Natoire l'avait traité en décorateur ingénieux, surtout sensible aux spectacles de la vie élégante. Qu'on veuille bien regarder les figures de l'*Histoire de Psyché*, on sera frappé par le carac-

1. Voir Louis Hourticq, *l'Art académique*, dans la *Revue de Paris*, 1<sup>er</sup> juin et 1<sup>er</sup> août 1904.

tère moderne et vivant de leur attitude et de leur expression. On sent que le peintre n'a plus le souci d'un idéal académique, mais qu'il a regardé autour de lui et copié, en les interprétant à peine, les modèles qu'il avait sous les yeux; tant il est vrai que cet art, qu'on a voulu qualifier de conventionnel, voire de faux, est au contraire dans la tradition de l'éternel naturalisme.

« Genre anecdotique », « genre mythologique », Natoire, dans les deux cas, reste avant tout un décorateur. Lorsqu'il a le mieux réussi, c'est qu'il s'est appliqué à faire servir la vérité et l'actualité de sa vision à la décoration. Lorsqu'il s'essaya dans le « genre religieux », il y porta ces mêmes qualités.

Le succès qu'il avait remporté à l'hôtel Soubise lui avait valu que Boffrand lui confiât la décoration de sa chapelle des Enfants-Trouvés. Mais les critiques du temps, et les seize planches gravées par Fessard<sup>1</sup>, par qui Natoire se plaignait du reste de n'avoir pas été suffisamment compris et servi<sup>2</sup>, nous en apprennent assez pour que nous



DON QUICHOTTE A LA TAVERNE DE MONTESINOS.

Modèle exécuté pour la Manufacture de Beauvais.

Palais de Compiègne.

1. Cabinet des Estampes de la Bibl. nationale : Ya. 49 : « Explication des ouvrages de peinture qui viennent d'être faits par M. Natoire dans la nouvelle chapelle de l'hôpital des Enfants-Trouvés ».

2. Natoire à Antoine Duchesne, Rome, 28 mai 1752 et 6 février 1754.

puissions nous rendre compte de cette œuvre importante. L'abbé Laugier écrit :

Vous ne manquerez pas d'aller aux Enfants-Trouvés considérer leur singulière chapelle. Vous trouverez une pensée grande et une très belle invention. Rien n'est mieux imaginé que de faire de toute cette chapelle un seul et unique tableau représentant la crèche du Sauveur. Vous conviendrez que M. Natoire a donné une grande preuve de génie en inventant son sujet aussi heureusement qu'il l'a fait. Cette mesure auguste qui remplit toute l'enceinte du lieu, et dont M. Brunetti a supérieurement caractérisé les ruines et le désordre, exprime vivement, et avec beaucoup d'esprit, les circonstances de misère et d'abandon qui ont accompagné la naissance du Sauveur. La Sainte Famille placée dans le fond et servant de tableau à l'autel principal, d'un côté les Bergers qui s'en retournent en louant Dieu des merveilles qu'ils viennent de voir, de l'autre la marche pompeuse des Mages qui viennent reconnaître le Roi dont ils ont vu l'étoile; du milieu des airs, un groupe d'anges qui chantent la gloire du ciel et la paix de la terre; toute cette invention frappe d'autant plus qu'elle est simple, naturelle et vraie.

C'était vraiment une idée originale, et au plus haut point décorative, que d'avoir ainsi conçu l'unité de la composition. A travers les faux portiques et les arcades simulées, peints en trompe-l'œil par les Brunetti, se déroulait, sur les trois panneaux de gauche, le cortège des rois en marche, allant vers la crèche, au maître-autel, d'où reviennent, sur les trois panneaux de droite, les bergers. La chapelle, qui mesurait 62 pieds de profondeur, 32 de largeur et 42 de hauteur, devait sembler encore élargie par cette sorte de panorama religieux. En face de la porte qui faisait face à l'autel, régnait une tribune, au-dessus de laquelle Natoire avait peint, s'appuyant à une balustrade rustique et contemplant l'action principale, des enfants trouvés et des sœurs de la maison, qu'il n'avait pas hésité à représenter telles qu'on pouvait les voir au naturel, avec leurs grandes cornettes blanches. Là encore, Natoire, dans le choix de son sujet, approprié à la destination spéciale du monument, dans l'arrangement et l'enchaînement des scènes, prouve une fois de plus son entente admirable de la décoration. Les suffrages des contemporains furent unanimes<sup>1</sup>, et c'est grand dommage pour la réputation du peintre que son œuvre ait été, par la destruction du monument qu'elle ornait, ravie à la postérité.

Il n'y avait point alors de peintre un peu en vogue qui ne se crût tenu

1. Voir Gougenot, ouvrage déjà cité. « La Chapelle des Enfants-Trouvés, où M. Natoire déploie tout son savoir et confirme le public dans l'idée qu'il avait conçue de lui ».



C.-J. Natoire. — Le Triomphe de Bacchus.  
Musée du Louvre.

de se livrer de temps en temps au « genre historique ». C'était la consécration obligée du talent. Natoire ne fait pas exception à cette règle, d'autant qu'il y est poussé par son ami Antoine Duchesne, qui avait soufflé au directeur Tournehem l'idée d'une sorte de concours pour encourager la peinture historique. En 1747, Natoire est, avec neuf autres « officiers », désigné pour exécuter un tableau d'histoire, dont le sujet est laissé au choix des artistes. Alors s'engage une bien curieuse correspondance entre Natoire, qui montre très peu d'enthousiasme et qui finira par ne rien exécuter du tout, et Duchesne, qui a des « idées » et qui s'en autorise pour donner à son ami quelques conseils. Mais comme Duchesne, imbu des principes académiques, n'est rien moins que peintre, il aspire à voir faire à Natoire de la peinture littéraire, sans se douter que ses « idées » ne sont aucunement picturales et qu'en tout cas la nature de l'artiste y répugne absolument.

Il lui écrit de Versailles au 1<sup>er</sup> avril 1747 :

Un peintre qui lit les poètes anciens et modernes et qui connaît l'histoire y trouve des sujets neufs, des faits intéressants qui méritent d'être transmis à la postérité. Si nos grands peintres avaient compris cette vérité, nous aurions à la vérité moins de Saintes Familles, de Nativités, de Vénus à sa toilette, de Dianes sortant du bain... Nous aurions une histoire suivie des principaux événements de tous les pays et de tous les peuples. Les galeries des princes seraient des bibliothèques amusantes et instructives.

Que la peinture en elle-même disparaisse dans tout cela, Duchesne n'en a cure, ou plutôt il ne s'en aperçoit pas. Pour donner à Natoire l'exemple d'un *tableau bien compris* (le mot lui-même, tout « intellectuel » est significatif), il s'adresse à qui? A Bayle, qui dans son *Dictionnaire* esquisse le plan d'un tableau relatant « un événement singulier » de la vie de Charlemagne. Il suggère donc à Natoire un sujet pour le concours Tournehem : *Léonard de Vinci mourant à Fontainebleau*. Pour lui, c'est cela la peinture d'histoire. Ce qu'il veut mettre dans une malheureuse toile, en application de sa méthode, est inimaginable ; il a sous les yeux la biographie du maître : il faudra qu'elle y passe toute. Chaque détail de la vie de Léonard sera représenté par un détail du tableau, et pas un détail du tableau qui ne doive avoir sa signification. Ainsi, dans l'intérieur de la chambre, on verra des ingrédients servant aux recherches

de l'artiste sur la peinture à l'huile. Il aura à sa ceinture — selon son



DÉCORATION  
DE LA CHAPELLE DES ENFANTS-TROUVÉS  
(CÔTÉ GAUCHE DE L'AUTEL).

Gravure de Fessard, d'après la peinture de Natoire.

habitude — des tablettes où il prend des croquis d'après nature, ce qui sera une bonne leçon pour les artistes. Par contre, il faudra, par un détail approprié, marquer la négligence de Léonard pour les études antiques. Le reste à l'avenant. Et comme Léonard de Vinci fut d'une stature prodigieuse, on en ferait « une sorte d'Hercule malade ».

Natoire prend une semaine de réflexion<sup>1</sup>. Il ne comprend rien à tout ce galimatias pédantesque, à cet allégorisme puéril ; mais, avec le bon sens d'un homme qui sait son métier et qui entend la décoration, il essaye de montrer à Duchesne, sinon qu'une pareille méthode est absurde, du moins que lui, Natoire, n'est pas d'un tempérament à pouvoir l'appliquer. Sa lettre achève d'éclairer son œuvre. Il prend d'abord la défense de ses contemporains. Il convient aussi qu'il y a beaucoup de Madones, « mais c'est qu'en Italie, les particuliers ont

imposé aux grands maîtres ces sujets religieux... » Le grand nombre

1. Sa réponse à Antoine Duchesne est datée de Paris, 7 avril 1747.

d'églises qui s'y trouvent a obligé les Italiens à faire des tableaux qui, « si les sujets n'en sont pas intéressants », le sont, eux, « pour la peinture ». D'ailleurs les grands hommes n'ont pas négligé l'histoire : « Rubens s'en est servi dans la Galerie pour faire un poème entier », et, s'il a peint des sujets aussi rebattus, « bien qu'il eût assez d'esprit pour faire du nouveau », c'est que par son génie « l'habile homme » relève les sujets communs. A « nous autres modernes » on ne réclame que des dessus de portes : « Depuis que je suis à Paris, on ne m'a jamais demandé autre chose ». L'effort du peintre est de se plier aux formes de l'espace à décorer et de lutter contre « des couleurs impropres à faire valoir » le tableau. Ce qu'on réclame de l'artiste, « c'est un meuble qui doit se lier avec tout l'ajustement bizarre de l'appartement, et voilà pourquoi tel ou tel ont fait des peintures en camaïeux ou à la chinoise ». Il ne veut donc point du Léonard de Vinci ; il préfère un sujet, avec du nu, « pour faire valoir la partie du dessin que peu de gens connaissent ». Il faut savoir ce dont on est capable et profiter



DÉCORATION  
DE LA CHAPELLE DES ENFANTS-TROUVÉS  
(CÔTÉ DROIT DE L'AUTEL).

Gravure de Fessard, d'après la peinture de Natoire.

autant qu'on peut de ses avantages : « l'habileté d'un peintre ne consiste pas seulement à mettre beaucoup d'esprit dans son ouvrage », mais surtout à le bien exécuter.

Duchesne ne se tient pas pour battu<sup>1</sup>. Puisque Natoire a refusé « la tragédie », il lui soumet « la petite pièce » qui serait : *Alain Chartier et le baiser de Marguerite d'Écosse*.

Nous ne savons pas ce que Natoire répondit. Il ne traita aucun de ces sujets, et, sans doute, ne prit point part au concours. Quand plus tard il aborda la peinture historique, ce fut à sa façon habituelle : il en fit de la décoration. C'est pour la Manufacture de tapisserie des Gobelins qu'il peignit la série des *Marc-Antoine*<sup>2</sup>.

Natoire, donc, sans grand souci des classifications et des genres, estimait que le fin du fin pour un peintre était d'accorder sa peinture au ton des architectures qu'il lui fallait décorer. Il n'a jamais eu de son art une autre conception. Ce n'est pas sans doute, comme son rival Boucher, qu'il y fût poussé par la vocation impérieuse, l'imagination libertine, la fougue des sens qui se traduit par la facilité, l'abondance et l'emportement du pinceau. Non, Natoire est médiocrement sensuel et normalement équilibré ; mais à lui, comme à Vanloo, comme à Pierre Restout, comme à tous les peintres de cette charmante école française du XVIII<sup>e</sup> siècle, la décoration apparaît comme la seule utilisation de la peinture. Ces esprits épris de clarté, de mesure et de logique, sentaient parfaitement bien que l'art ne perd rien à s'appliquer à quelque usage. Bons artistes et bons ouvriers, ils ne le concevaient guère en soi, étant à lui-même son unique fin, et se préoccupaient surtout d'édifier à l'existence de plaisir et d'élégance qui fut l'idéal de ce temps le décor qui lui convenait. Et il nous a semblé que, parmi ces peintres, Natoire mérita d'être salué comme un maître.

HENRI CHERVET

1. Dès le 10 avril 1747, il a eu le temps d'élaborer un autre sujet, soi-disant historique, pour son ami Natoire.

2. Ils y furent en effet très habilement reproduits par Cozette. Ces panneaux devaient avoir à la Révolution un singulier destin : quand les modèles des Gobelins comparurent, en septembre 1794, devant le jury des Arts, composé de Bitaubé, Boutet de Monvel, Ducreux, Prudhon, Vincent, Moitte, Percier, Belle, Duvivier et Legouvé, acteurs, hommes de lettres, peintres, sculpteurs, architectes, directeurs de manufactures, les trois Natoire furent rejetés comme antirépublicains.

## BIBLIOGRAPHIE

---

**Les Provinces françaises. La Touraine, le Blésois, le Vendômois**, choix de textes précédés d'une étude, par Henri GUERLIN. — Paris, H. Laurens, gr. in-8°, fig.

Ce livre délicieux comprend deux parties : une étude où l'érudit tourangeau Henri Guerlin parle de la Touraine ; une anthologie, où il laisse parler de la Touraine les conteurs, les poètes, les historiens et les romanciers, depuis Rabelais et M<sup>me</sup> de Sévigné jusqu'à Michelet et M. René Boylesve. L'ensemble constitue la plus suggestive lecture et, à supposer que la belle province n'eût pas de quoi se faire aimer pour elle-même, on trouverait, dans ces deux cents pages, autant d'occasions de la chérir.

C'est un panorama très exact, et en même temps très séduisant, qu'a brossé M. Henri Guerlin. Puis il s'est modestement effacé pour laisser place à tous ceux qui ont décrit les bords de la Loire, évoqué les épisodes historiques de Chinon, d'Amboise et de Blois, chanté le val de Loir et la campagne tourangelle, étudié le caractère et l'esprit tourangeaux ; et, ici encore, dans ce choix difficile, M. Guerlin a fait preuve de ce « sens de la ligne, de l'ordre, de l'harmonie » qu'il loue chez le Tourangeau.

C'est un livre charmant, je le répète, que celui par lequel s'ouvre cette nouvelle collection de monographies régionalistes, établie sur un plan uniforme et très heureusement choisi ; — un livre que l'on ne peut quitter sans comprendre la fierté de ceux qui disent, avec Panurge : « Je suis né et ai été nourri jeune au jardin de France, c'est Touraine. » — E. D.

**Collection des grands artistes des Pays-Bas. Juste Suttermans peintre des Médicis**, par Pierre BAUTIER. Bruxelles, G. van Oest, in-16, pl.

L'année dernière, à l'exposition du portrait italien du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, organisée au Palais Vieux de Florence, un nom revenait à chaque salle nouvelle, comme une obsession : hauts seigneurs, nobles dames, prélats, hommes de guerre, écrivains, artistes, inconnus et inconnues, c'était une telle abondance de figures de toutes sortes qu'on ne pouvait songer sans étonnement à l'extraordinaire fécondité de leur auteur commun, ce Juste Suttermans né en 1597, venu d'Anvers à Paris, puis de Paris à Florence (1620), et mort à 85 ans sans avoir cessé de produire.

C'est à ce laborieux et honnête ouvrier, bien servi par les circonstances, que M. Pierre Bautier vient de consacrer un volume dans la *Collection des grands artistes des Pays-Bas*. Le livre est à la mesure du peintre : sans profondeur et sans évocation ; la biographie se résume en un catalogue soigneux et détaillé de ces productions qui furent les seuls événements de la vie de Suttermans.

L'unique intérêt de ces peintures, qui était aussi, à peu d'exceptions près, celui de l'exposition du portrait italien de Florence, se borne à l'iconographie : on doit évidemment savoir gré à Suttermans de nous avoir montré les personnalités qui gravitaient autour de la cour de Toscane et des petites cours princières d'Italie au xvii<sup>e</sup> siècle ; mais on le supprimerait de l'histoire de la peinture que l'école flamande n'en souffrirait guère ! — É. D.

**Anciennes dentelles belges des musées royaux des Arts décoratifs et industriels, à Bruxelles,** par E. van OVERLOOP. — Bruxelles, G. van Oest, in-fol., pl.

Le cinquième et dernier fascicule de ce recueil va paraître prochainement ; il est donc temps, maintenant que l'ouvrage est complet, de dire ce qu'il renferme et comment les éditeurs, en l'admettant dans leur collection de *Matériaux pour servir à l'histoire de la dentelle en Belgique*, ont entendu pourtant en faire un album documentaire à des prix relativement accessibles.

Il se compose de cent planches, commentées par le savant conservateur des musées royaux des Arts décoratifs et industriels et présentant les spécimens les plus caractéristiques des dentelles aujourd'hui conservées en ces musées ; on sait que cette collection s'est accrue, depuis dix ans, dans des proportions considérables et qu'elle surpasse actuellement, au point de vue des pièces de style, la célèbre collection qu'on admire à Bruges, dans l'hôtel Gruuthuuse.

Les premiers fascicules sont consacrés aux dentelles de Bruxelles ; viennent ensuite les dentelles de Flandre, de Malines, de Valenciennes, de Binche, etc.

C'est une heureuse idée que celle de réunir et de vulgariser aussi intelligemment les plus belles productions de ces charmants ouvrages qui occupèrent une place presque aussi importante que celle de la peinture et de la tapisserie dans l'histoire des arts et dans la vie économique de la Belgique. — É. D.

**La Peinture en Belgique. Musées, églises, collections, etc. Les Primitifs flamands,** par FIÉRENS-GEVAERT. T. IV. — Bruxelles, G. van Oest, in-fol.

M. H. Fiérens-Gevaert vient de terminer le vaste ouvrage d'ensemble sur les maîtres flamands primitifs, qu'il avait entrepris au lendemain des grandes expositions organisées à Bruges en 1902, à Paris et à Dusseldorf en 1904, à Bruxelles en 1905, et de nouveau à Bruges en 1911, expositions à propos desquelles ont été soulevés tant de problèmes généraux d'histoire de l'art.

L'auteur résolut alors d'écrire, d'après les plus récentes données de la science, l'histoire chronologique de ces maîtres pour lesquels on s'est repris, en ces dernières années, d'un véritable renouveau d'amour. Il a trouvé dans les musées, les églises et les collections la matière de quatre forts volumes, abondamment illustrés, que nous avons signalés ici-même, au fur et à mesure de leur apparition. Le premier, on s'en souvient, étudiait les créateurs de l'art flamand (de van Eyck à Petrus Christus) ; le second était consacré à la maturité des écoles de Bruges et de Gand (H. van der Goes, Simon Marmion, Memlinc, etc.) ; avec le troisième, commence la fin de l'idéal gothique (début du xvi<sup>e</sup> siècle) ; et le quatrième enfin fait assister au triomphe définitif des réalistes et des romanisants. — É. D.

**Trésors de l'art belge au XVII<sup>e</sup> siècle**, mémorial de l'Exposition d'art ancien à Bruxelles en 1910. — Bruxelles, G. VAN OEST, in-fol., pl.

La librairie van Oest est décidément une ruche étonnante. Non seulement on y poursuit plusieurs collections de monographies d'artistes, d'histoire des arts plastiques et industriels, de reproductions de manuscrits, etc., non seulement on y édite fréquemment d'importants volumes de luxe, mais il n'est pas une des grandes manifestations artistiques organisées dans le Nord, en ces dernières années, qui n'ait été l'objet d'une publication destinée à en perpétuer le souvenir.

Tel est le cas pour ce *Thesaurus* qui paraît par fascicules (cinq sur dix sont déjà distribués). Il commémore magnifiquement la dernière exposition d'art ancien de Bruxelles, consacrée au XVII<sup>e</sup> siècle flamand, et n'en néglige aucune manifestation : peinture, architecture, sculpture, arts appliqués, milieu social, chacune des divisions de l'ouvrage a trouvé son érudit qui s'est chargé d'écrire le chapitre de sa compétence : MM. le baron Kervyn de Lettenhove, Jules Guiffrey, Ch.-L. Cardon, Fiérens-Gevaert, P. Buschman, P. Vitry, R. van Bastelaer, et d'autres savants encore, ont uni leurs efforts à ceux de l'éditeur pour faire de ce *Trésor de l'art belge au XVII<sup>e</sup> siècle* l'exact reflet d'une exposition qui restera dans le souvenir des amateurs comme l'une des plus parfaites expressions d'une époque d'art. — É. D.

**Papety**, par Ferdinand SERVIAN. — Marseille, P. Ruat, in-16.

C'est une nouvelle contribution que l'auteur apporte à l'histoire des peintres marseillais, et elle a son importance. Dominique Papety (1815-1849) représentait, en effet, au cours de la seconde moitié du règne de Louis-Philippe, la plus haute personnification de l'art à Marseille : ancien prix de Rome, dessinateur infatigable, peintre de mœurs, peintre d'histoire, peintre orientaliste, portraitiste, il s'était conquis l'estime générale par un travail sans relâche et une incessante recherche de la perfection ; il était l'exemple que l'on proposait aux jeunes, — et il est mort à trente-quatre ans !

Il est un chapitre du livre de M. Servian que l'on goûtera particulièrement : c'est celui qui s'intitule *Papety intime et les mœurs de son temps* et qui est presque entièrement emprunté à des correspondances inédites. Confidences du jeune prix de Rome, impressions causées par l'arrivée en Italie, par le séjour à Rome, par le retour à Paris, etc., les lettres de l'artiste sont pleines de détails charmants et le montrent affectueux, ouvert, obligeant, laborieux, modeste... Vertus d'un autre âge... — É. D.

**Du Khorassan au pays des Backhtiaris (Trois mois de voyage en Perse)**, par Henry-René D'ALLEMAGNE. — Paris, Hachette et C<sup>ie</sup>, 4 volumes in-4<sup>o</sup>, 960 figures dans le texte et 250 planches hors texte, dont 47 en couleurs.

Le travail de M. D'Allemagne présente un intérêt capital pour tous ceux qui ont le goût des arts musulmans. L'auteur, en effet, ne s'est pas contenté de nous donner un simple journal de voyage, il a su, en outre, répartir dans ces quatre magnifiques volumes les documents les plus variés et les plus précieux sur tout ce qui a constitué au temps passé l'art et l'industrie des Iraniens. Un chapitre fort documenté est consacré aux tapis dont un grand nombre de spécimens des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles ont

été reproduits. L'auteur passe ensuite en revue le mobilier, la céramique, les armes, la verrerie et les étoffes. Une étude très complète et enrichie de nombreuses planches en couleurs est réservée aux livres à miniatures.

L'ouvrage de M. D'Allemagne est une véritable encyclopédie de l'art persan pendant les trois derniers siècles; à ce titre, il a sa place dans toutes les bibliothèques et mérite d'être attentivement étudié. — R. G.

**L'Art de notre temps. Daumier**, par Léon ROSENTHAL. **Manet**, par Louis HOURTICQ. — Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 2 vol. in-16, pl.

Voici Daumier et Manet qui entrent dans la galerie de *l'Art de notre temps* : on dirait que le hasard a voulu rassembler deux peintres longtemps incompris.

Daumier, en effet, — et M. L. Rosenthal l'a très justement indiqué dès le début de son étude, — célèbre à vingt-cinq ans comme caricaturiste, est resté toute sa vie, pour le public, le dessinateur politique, l'analyste des mœurs dont la technique audacieuse a plié à sa guise le procédé de la lithographie; mais ses fortes aquarelles et ses peintures savoureuses constituent un autre aspect de son talent, incompris de ses contemporains et aujourd'hui admiré au point de faire tort à ce qui doit rester le plus beau titre de gloire de l'artiste.

Pour Manet, notre admiration n'a pas gardé plus de mesure. Si cet initiateur bénéficie aujourd'hui de ses audaces et de sa ténacité, on tourne à sa louange jusqu'à ses faiblesses d'expression. Comme si ce n'était pas assez pour un artiste d'avoir substitué, dans la peinture moderne, la lumière naturelle au jour conventionnel de l'atelier! M. Louis Hourticq n'a pas dissimulé les incertitudes de ce précurseur, et les raisons pour lesquelles ses efforts « pour diriger l'avenir vers une beauté nouvelle » ne seront pas de longtemps reconnus du grand public.

On sait que cette collection, suivant un plan imaginé par M. Jean Laran, fait succéder à une étude biographique d'ensemble la présentation de quarante-huit œuvres caractéristiques de chaque artiste, reproduites en hors texte. — E. D.

### LIVRES NOUVEAUX

- |  |  |
|--|--|
| <p>— <i>Histoire artistique des ordres mendiants, étude sur l'art religieux en Europe, du XIII<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle</i>, par Louis GILLET. — Paris, H. Laurens, in-8°, 12 pl., 9 fr.</p> <p>— <i>Introduction à l'esthétique</i>, par Charles LALO. — Paris, A. Colin, in-18, 3 fr. 50.</p> <p>— <i>Le Palais du Roi de Rome à Chaillot</i>, par Paul MARMOTTAN. — Paris, P. Cheronnet, in-8°, 3 fr.</p> | <p>— <i>Le Palais de Justice et la Sainte Chapelle de Paris</i>, par Henri STEIN. — Paris, D.-A. Longuet, in-18, 36 pl. et 22 fig., 5 fr.</p> <p>— <i>Histoire du Bois de Boulogne. Le Château de Madrid</i>, par G. DUCHESNE et H. de GRANDSAIGNE. — Paris, H. Daragon, in-8°, 2 pl., 12 fr.</p> <p>— <i>Art et démocratie</i>, par J. Paul-BONCOUR. — Paris, P. Ollendorff, in-18, 3 fr. 50.</p> |
|--|--|

Le gérant : H. DENIS.

Fine Art Gallery

TROTTI & C<sup>IE</sup>

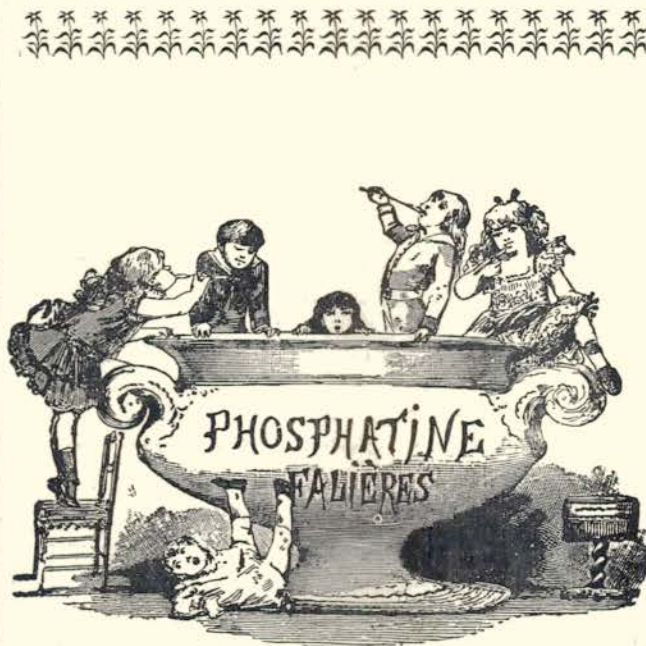
8, Place Vendôme. — PARIS

Tableaux de Maîtres



Siège social : 56, rue de Bondy, Paris.

Envoi franco du Catalogue sur demande.



ALIMENT DES ENFANTS

# COMPAGNIE DES MESSAGERIES MARITIMES

SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 45.000.000 DE FRANCS

1, rue Vignon -- PARIS

## PAQUEBOTS-POSTE FRANÇAIS

### Départs de Marseille.

Égypte, Syrie, tous les jeudis.

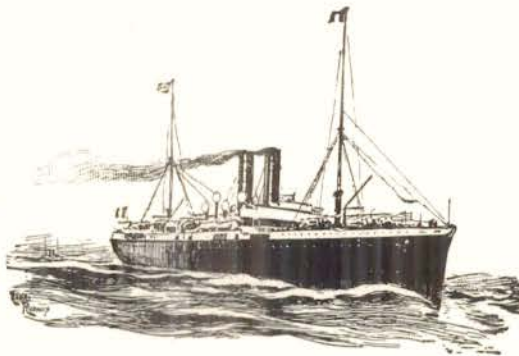
Grèce, Turquie, les jeudis 2, 16 et 30 mai, à 4 heures du soir.

Grèce, Turquie, Mer Noire, tous les samedis.

Indes, Australie, Nouvelle-Calédonie et Nouvelles-Hébrides, les mercredis 1<sup>er</sup> et 29 mai, à 11 heures du matin.

Ceylan, Cochinchine, Siam, Tonkin, Chine, Japon, les dimanches 5 et 19 mai, à 11 heures du matin.

Côte orientale d'Afrique, Madagascar, La Réunion, Maurice, le 10 et le 25 de chaque mois.



S'adresser :

A Paris, 14, boulevard de la Madeleine (*pour passages*), et 1, rue Vignon (*pour marchandises*).

A Marseille, 3, place Sadi-Carnot (*pour passages*), et Traverse des Messageries (*pour marchandises*).

A Bordeaux, 20, Allées d'Orléans. — A Lyon, 7, place des Terreaux. — Au Havre, 117, boulevard de Strasbourg. Et dans tous les ports desservis par les paquebots de la Compagnie.

### Ligne commerciale d'Indo-Chine.

Départs tous les mois, de Dunkerque le 13, du Havre le 17, de Marseille le 30, pour Port-Saïd, Suez, Djibouti, Colombo, Saïgon, Tourane et Haïphong.

### Ligne commerciale d'Extrême-Orient.

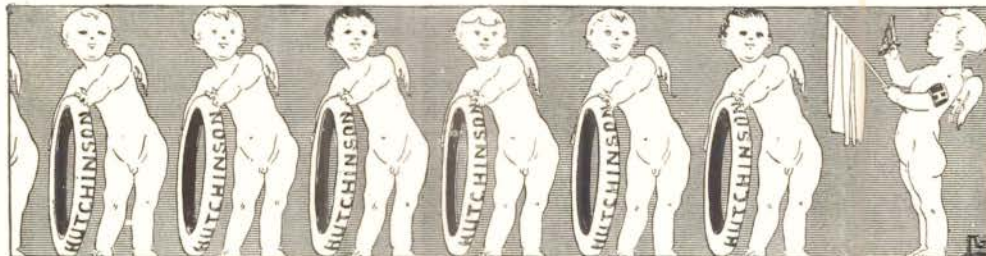
Départs d'Anvers, de Marseille, pour Port-Saïd, Suez, Djibouti, Colombo, le Japon et Shanghai, retour par Saïgon tous les mois, le 1<sup>er</sup>.

### Départs de Bordeaux.

Portugal, Sénégal, Brésil, La Plata, les mercredis 1<sup>er</sup>, 15 et 29 mai.

Ligne commerciale pour les mêmes destinations, chaque mois.

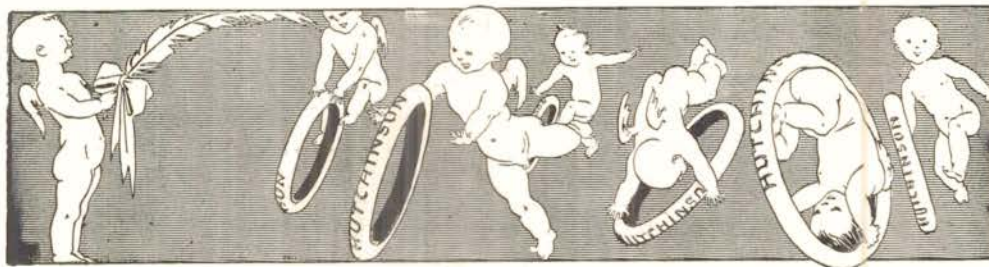
### LE DÉPART



### LE PNEU

# HUTCHINSON

*est le vainqueur des grandes épreuves*



### L'ARRIVÉE



CASINO ET THÉÂTRE DE MONTE-CARLO

# MONTE-CARLO

OUVERT TOUTE L'ANNÉE

Saison théâtrale, du 15 Novembre 1911 au 15 Mai 1912

## GRANDS OPÉRAS

Comédies — Opéras comiques — Opérettes

*Ballets et Spectacles divers*

## GRANDS CONCERTS CLASSIQUES & MODERNES

Orchestre de 120 musiciens

## EXPOSITION DES BEAUX-ARTS (Peinture & Sculpture)

Grandes Courses

sur

l'Hippodrome du Var

Tir aux Pigeons

&c.



PALAIS DES BEAUX-ARTS, A MONTE-CARLO

Courses de Canots  
automobiles

Batailles de fleurs

Concours Hippique

&c.

Collection de M<sup>me</sup> la Marquise LANDOLFO CARGANO

# TABLEAUX MODERNES

PAR

BAUDRY, BONNAT, BOUGUEREAU, BROZIK, COROT, COURBET, DAUBIGNY, DECAMPS  
DELACROIX, DIAZ, GUSTAVE DORÉ, DUPRÉ, FORTUNY, FROMENTIN, GALLAIT, HÉBERT, LEFEBVRE, LEIBL  
MEISSONIER, REGNAULT, RENARD, ROUSSEAU, STEVENS, TROYON, VOLLON

Aquarelles, Dessins, Pastels

*Bronzes de Rodin et de Frémiet*

# TABLEAUX ANCIENS

OEUVRES DE

G. BREKELENKAM, B. CUYP, J.-B. GREUZE, TH. DE KEYSER, F. MIÉRIS, I. VAN OSTADE, J. RAOUX, REMBRANDT  
RUBENS, S. RUYSDAEL, VÉRONÈSE, ETC., ETC.

DESSINS ANCIENS

# OBJETS D'ART & D'AMEUBLEMENT

Porcelaines Européennes et Chinoises

JADES, ÉMAUX CLOISONNÉS, OBJETS VARIÉS, MANUSCRITS  
*BOITES ET OBJETS DE VITRINE*

Surtout de table et Meuble de Salon du temps de l'Empire

VENTE PAR SUITE DE DÉPART, A PARIS

# GALERIE GEORGES PETIT

8, RUE DE SÈZE

Les Jeudi 30, Vendredi 31 Mai et Samedi 1<sup>er</sup> Juin 1912, à 2 heures

COMMISSAIRES-PRISEURS :

M<sup>c</sup> F. LAIR-DUBREUIL

6, rue Favart, 6  
Paris.

M<sup>c</sup> HENRI BAUDOIN

Successeur de M<sup>c</sup> P. CHEVALLIER  
40, rue Grange-Batelière, 10.

EXPERTS POUR LES TABLEAUX :

MM. DURAND-RUEL

46, rue Laffitte, 46

M. GEORGES PETIT

8, rue de Sèze, 8

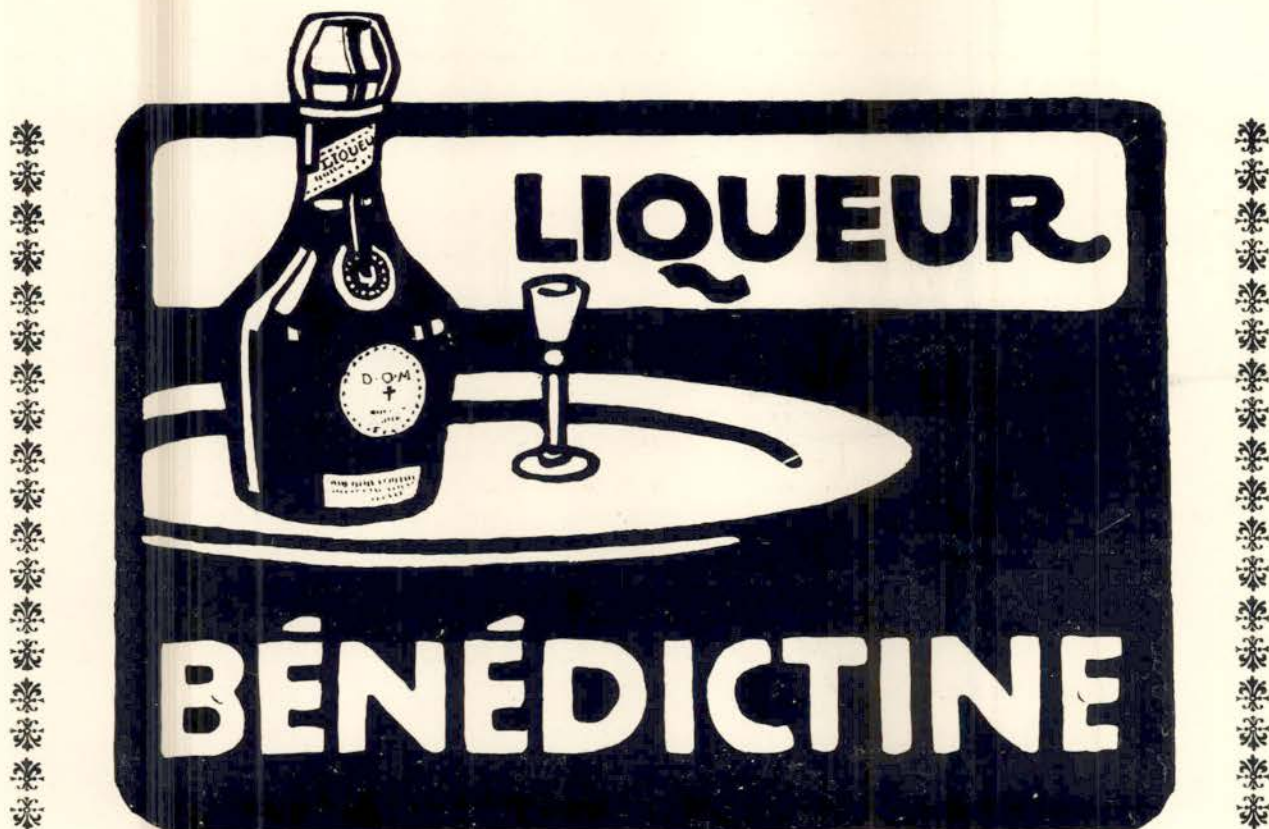
M. JULES FÉRAL

7, rue Saint-Georges, 7

POUR LES OBJETS D'ART : MM. MANNHEIM, 7, rue Saint-Georges, 7.

EXPOSITIONS

PARTICULIÈRE : Le Mardi 28 Mai 1912, de 1 h. 1/2 à 6 h. | PUBLIQUE : Le Mercredi 29 Mai 1912, de 1 h. 1/2 à 6 h.



## CHEMINS DE FER DE L'EST

*Nouvelles relations directes trihebdomadaires  
sans changement de voitures  
entre PARIS-EST et TRIESTE*

Un nouveau service rapide avec voitures directes de 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> classes fonctionne trois fois par semaine entre Paris-Est et Trieste, *via* Strasbourg-Munich-Salzburg et la nouvelle ligne si pittoresque qui traverse le massif des Tauern.

Départ de Paris-Est, le- lundis, jeudis et samedis, à 9 heures du matin ;

Arrivée à Trieste, les mardis, vendredis et dimanches, à midi.

Départ de Trieste, les mardis, jeudis et samedis, à 6 h. 20 soir ;

Arrivée à Paris-Est, les mercredis, vendredis et dimanches, à 9 h. 20 soir.

Wagons-lits entre Stuttgart et Trieste ; wagons-restaurants aux heures des repas.

Prix des billets directs de Paris à Trieste : 1<sup>re</sup> classe, 163 fr. 80 ; 2<sup>e</sup> classe, 106 fr. 45.



## GALERIES KLEINBERGER

9, rue de l'Echelle

Tableaux Anciens

Spécialité :

ECOLES HOLLANDAISE & FLAMANDE



## THE BURLINGTON MAGAZINE

Revue mensuelle illustrée des Arts

Articles sur tout ce qui concerne l'art ancien et moderne par les spécialistes les plus compétents du monde entier.

NOMBREUSES ILLUSTRATIONS HORS TEXTE

Abonnement annuel : 37 fr. 50 (franco de port pour toute la France) avec les tables des matières.

Le numéro : 3 fr. 50, franco

S'adresser à THE BURLINGTON MAGAZINE

9, rue Pasquier, PARIS (VIII<sup>e</sup>). — Téléphone : 264-52.

COLLECTION JACQUES DOUCET

# TABLEAUX & OBJETS D'ART

Du XVIII<sup>e</sup> Siècle

## TABLEAUX, DESSINS, PASTELS

PAR BAUDOIN, BOUCHER, CHARDIN, DROUAI LE PÈRE, DUCREUX  
FRAGONARD, GOYA, VAN GOYEN, GREUZE, GUARDI, HOIN, HUBERT ROBERT, LARGILLIÈRE, LA TOUR, LAWRENCE  
MOREAU LE JEUNE, NATTIER, PATER, PERRONNEAU, REYNOLDS, ROSALBA CARRIERA  
GABRIEL ET AUGUSTIN DE SAINT-AUBIN, WATTEAU

## SCULPTURES

ŒUVRES DE CAFFIERI, CLODION, COUSTOU, COYSEVOX, HOUDON, LEMOYNE, ROETTIERS, VASSÉ, WARIN

## PORCELAINES ANCIENNES

De Chine et de Chantilly

**Porcelaines, Matières dures et autres montées en bronze**

## BRONZES D'ART & D'AMEUBLEMENT

# MEUBLES ET SIÈGES DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

*Ameublements de salon et Sièges couverts en ancienne tapisserie*

## TAPISSERIES DE BEAUVAIS

TAPIS DE LA SAVONNERIE — TAPIS D'ORIENT

VENTE A PARIS

# GALERIE GEORGES PETIT

8, RUE DE SÈZE

Les Mercredi 5, Jeudi 6, Vendredi 7 et Samedi 8 Juin 1912, à 2 heures

Commissaires-priseurs :

M<sup>c</sup> F. LAIR-DUBREUIL  
6, rue Favart, 6  
Paris.

M<sup>c</sup> HENRI BAUDOIN  
Successeur de M<sup>e</sup> P. CHEVALLIER  
10, rue Grange-Batelière, 10.

Experts :

MM. PAULME & B. LASQUIN FILS  
10, rue Chauchat | 11, r. Grange-Batelière.

M. JULES FÉRAL  
7, rue Saint-Georges.

MM. MANNHEIM  
7, rue Saint-Georges.

## EXPOSITIONS

PARTICULIÈRE : Le Lundi 3 Juin 1912, de 2 h. à 6 h. | PUBLIQUE : Le Mardi 4 Juin 1912, de 2 h. à 6 h.

# DUVEEN BROTHERS

London      Paris      New-York

---

## CRÉDIT LYONNAIS

SOCIÉTÉ ANONYME

Capital : 250 MILLIONS, entièrement versés

---

SIÈGE SOCIAL : à LYON, Palais du Commerce.

SIÈGE CENTRAL : à PARIS, 19, Boulevard des Italiens.

Agences en France et à l'Étranger.

---

Le **CRÉDIT LYONNAIS** fait toutes les opérations d'une Maison de banque : dépôts d'argent remboursables à vue et à échéance; dépôts de titres, encaissements de coupons; ordres de Bourse; souscriptions. — Escompte de papier de commerce sur la France et l'Étranger; chèques et lettres de crédit sur tous pays; prêts sur titres français et étrangers; achat et vente de monnaies, matières et billets étrangers.

---

*Service spécial de location de **COFFRES-FORTS** dans des conditions présentant toute garantie contre les risques d'incendie et de vol (compartiments depuis 5 francs par mois).*

# COMPTOIR NATIONAL D'ESCOMPTE DE PARIS

Capital : 200.000.000 de Francs, entièrement versés.

SIÈGE SOCIAL : 14, rue Bergère, Paris. | SUCCURSALE : 2, place de l'Opéra, Paris.

## OPERATIONS DU COMPTOIR

Bons à échéance fixe, Escompte et recouvrements, Compte de chèques, Achat et vente de monnaies étrangères, Lettres de Crédit, Ordres de Bourse, Avances sur Titres, Chèques, Traités, Envois de fonds en Province et à l'Étranger, Souscription, Garde de Titres, Prêts hypothécaires maritimes, Garantie contre les risques de remboursement au pair, Paiement de Coupons, etc.

## AGENCES

38 bureaux de quartier dans Paris; 15 bureaux de banlieue; 150 agences en province; 11 agences dans les colonies et pays de protectorat; 12 agences à l'étranger.

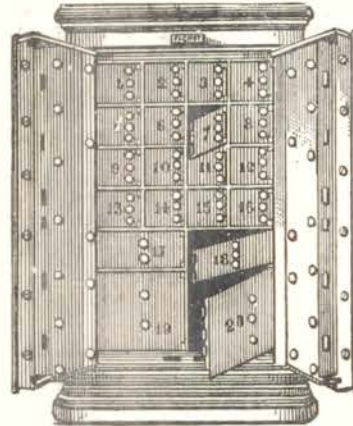
## LOCATION DE COFFRES-FORTS

Le Comptoir tient un service de coffres-forts à la disposition du public, 14, rue Bergère, 2, place de l'Opéra, 147, boulevard Saint-Germain, 49, avenue des Champs-Élysées, et dans les principales Agences. Une clef spéciale unique est remise à chaque locataire. — La combinaison est faite et changée à son gré par le locataire. — Le locataire peut seul ouvrir son coffre.

## BONS A ÉCHÉANCE FIXE

Intérêts payés sur les sommes déposées : De 6 mois à 11 mois, 1 1/2 % | De 1 an à 3 ans, 3 %  
Les Bons délivrés par le COMPTOIR NATIONAL, aux taux d'intérêts ci-dessus, sont à ordre ou au porteur, au choix du Déposant. Les intérêts sont représentés par des Bons d'intérêts également à ordre ou au porteur,

## GARANTIE ET SÉCURITÉ ABSOLUES



## COMPARTIMENTS

DEPUIS 5 FRANCS PAR MOIS

payables semestriellement ou annuellement suivant les convenances du Déposant. Les Bons de capital et d'intérêts peuvent être endossés et sont par conséquent négociables.

## VILLES D'EAUX, STATIONS BALNÉAIRES

Le COMPTOIR NATIONAL a des agences dans les principales Villes d'Eaux : Aix-les-Bains, Antibes, Bagnères-de-Luchon, Bayonne, Biarritz, La Bourboule, Calais, Cannes, Châtel-Guyon, Cherbourg, Compiègne, Dax, Dieppe, Dunkerque, Engbien, Fontainebleau, Le Havre, Le Mont-Dore, Monte-Carlo, Nice, Ostende, Pau, La Rochelle, Saint-Germain-en-Laye, Saint-Sébastien, Trouville-Deauville, Tunis, Vichy, etc. : ces agences traitent toutes les opérations comme le siège social et les autres agences, de sorte que les Étrangers, les Touristes, les Baigneurs, peuvent continuer à s'occuper d'affaires pendant leur villégiature.

## LETTRES DE CRÉDIT POUR VOYAGES

Le COMPTOIR NATIONAL D'ESCOMPTE délivre des Lettres de Crédit circulaires payables dans le monde entier auprès de ses agences et correspondants; ces Lettres de Crédit sont accompagnées d'un carnet d'identité et d'indications, et offrent aux voyageurs les plus grandes commodités, en même temps qu'une sécurité incontestable.

## SALONS DES ACCRÉDITÉS

Branch office, 2, place de l'Opéra.

Special department for travellers and letters of credit. Luggage stored. Letters of credit cashed and delivered throughout the world. — Exchange office. Letters and parcels received and forwarded.

## CHEMIN DE FER DU NORD

### Saison Balnéaire & Thermale 1912

10 minutes de Paris. — Enghien-les-Bains.  
2 h. 1/2 de Paris. — Pierrefonds.  
3 heures de Paris. — Le Tréport-Mers, Saint-Valéry-sur-Somme, Le Crotoy, Paris-Plage (Étaples), Boulogne.  
3 h. 1/2 de Paris. — Mesnil-Val, Cayeux, Berck, Merlimont (Rang-du-Fliers-Verton, Plages de Quend et de Fort-Mahon (Quend-Fort-Mahon), Plages Sainte-Cécile et Saint-Gabriel (Dannes-Camiers), Le Portel (Boulogne), Wimereux (Wimille-Wimereux), Calais.  
4 heures de Paris. — Bois-de-Cise, Le Bourg-d'Ault et Onival (Eu), Hardelot (Pont-de-Briques), Wissant (Marquise-Rinxent), Dunkerque, Malo-les-Bains, Saint-Amand, Saint-Amand-Thermal, Forges-les-Eaux (Serqueux).  
4 h. 1/2 de Paris. — Audresselles et Ambleteuse (Wimille-Wimereux), Petit-Fort-Philippe (Gravelines), Loon-Plage.  
5 heures de Paris. — Leffrinckouke, Zuydcoote, Bray-Dunes (Ghyvelde).  
5 h. 1/2 de Paris. — Ostende, Blankenberghe.  
6 heures de Paris. — Heyst.  
Jusqu'au 31 octobre, toutes les gares délivrent les billets à prix réduits ci-après indiqués :  
1° Billets de saison pour familles d'au moins quatre personnes (valables 33 jours (réduction de 50 % à partir de la 4<sup>e</sup> personne).  
2° Billets individuels hebdomadaires, valables 3 jours, du vendredi au mardi et de l'avant-veille au surlendemain des fêtes légales (réduction de 20 à 44 %).  
3° Cartes d'abonnement de 33 jours (réduction de 20 % sur le prix des abonnements ordinaires d'un mois).  
4° Billets d'excursion du dimanche et jours de fêtes légales (2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> classes) individuels ou de famille (réduction de 20 à 65 %).  
Jusqu'au 31 octobre, toutes les gares délivrent des billets d'excursions de 1<sup>re</sup>, 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> classes, à prix réduits, valables pendant une journée pour visiter Pierrefonds et Compiègne; Coucy-le-Château et la forêt de Saint-Gobain; Villers-Cotterets et la forêt; Chantilly et le musée Condé.

APRÈS LES REPAS QUELQUES

## Pastilles Vichy-État

FACILITENT LA DIGESTION

Les seules véritables fabriquées avec les sels

Vichy-État se vendent

en boîtes métalliques scellées.

1 fr. — 2 fr. — 5 fr.

EN VOYAGE, A LA CHASSE, A LA CAMPAGNE

AVEC QUELQUES

## Comprimés Vichy-État

on peut rendre instantanément

TOUTE BOISSON ALCALINE ET GAZEUSE

3 ou 4 comprimés pour un verre

Le flacon de 100 comprimés, 2 francs.

Exiger la marque : VICHY-ÉTAT

**PIERRE MARCEL**

LA

# Peinture Française

AU DÉBUT DU DIX-HUITIÈME SIÈCLE

(1690-1721)

80 reproductions dans le texte  
14 planches hors texte, dont 6 en deux tons

Petit in-4°, broché. — Prix . . . . . 25 fr.  
— Reliure amateur. — Prix . . . . . 32 fr.

Librairie G. BARANGER Fils  
5, rue des Saints-Pères. Paris.

## SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

Pour favoriser le développement du Commerce et de l'Industrie en France

SOCIÉTÉ ANONYME — CAPITAL: 400 MILLIONS

Siège Social: 54 et 56, rue de Provence.

Succursale-Opéra: 1, rue Halévy,

Succursale: 134, rue Réaumur (place de la Bourse),

à Paris.

Dépôts de fonds à intérêts en compte ou à échéance fixe (taux des dépôts de 1 an à 2 ans 2 %; de 4 à 5 ans 3 %; net d'impôt et de timbre); — Ordres de Bourse (France et Etranger); — Souscriptions sans frais; — Vente aux guichets de valeurs livrées immédiatement (Obligations de chemins de fer, obligations et bons à lots, etc.); — Escompte et Encaissement de Coupons français et étrangers; — Mise en règle de titres; — Avances sur titres; — Escompte et Encaissement d'effets de commerce; — Garde de Titres; — Garantie contre le remboursement au pair et les risques de non-vérification des tirages; — Virements et Chèques sur la France et l'Etranger; — Lettres de crédit et Billets de crédit circulaires; — Change de monnaies étrangères; — Assurances (Vie, Incendie, Accidents), etc.

### SERVICE DE COFFRES-FORTS

(Compartiments depuis 5 fr. par mois; tarif décroissant en proportion de la durée et de la dimension.)

91 succursales, agences et bureaux à Paris et dans la banlieue, 818 agences en Province, 3 agences à l'Etranger (Londres, 53, Old Broad Street, 65-67 Regent Street, et Saint-Sébastien (Espagne), correspondants sur toutes les places de France et de l'Etranger.

CORRESPONDANT EN BELGIQUE :

Société française de Banque et de Dépôts,

BRUXELLES, 70 Rue Royale. — ANVERS, 74, Place de Meir.

OSTENDE, 21, Avenue Léopold. — ROTTERDAM, 103, Leurehaven.

# BEAUTEVIVA



BLANCHEUR  
DU  
LYS

Blanc liquide  
pour le visage



## ED. PINAUD

18, Place Vendôme, PARIS.

LA  
REVUE DE L'ART  
Ancien et Moderne

Paraissant le 10 de chaque mois

COMITE DE PATRONAGE DE LA FONDATION

| MM.  | MM.  | MM.   |
|--|--|---|
| PRINCE D'ARENBERG, de l'Académie des Beaux-Arts.               | COMTE H. DELABORDE, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.   | GRÉARD, de l'Académie Française, Vice-Recteur de l'Académie de Paris.   |
| AYNARD, de l'Académie des Beaux-Arts.                          | DELAUNAY-BELLEVILLE, Président de la Chambre de Commerce de Paris.       | LABEYRIE, Gouverneur du Crédit Foncier.                                 |
| BERTHELOT, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences.    | DERVILLE, ancien Président du Tribunal de Commerce de la Seine.          | ALFRED PICARD, Commissaire général de l'Exposition universelle de 1900. |
| GASTON BOISSIER, Secrétaire perpétuel de l'Académie Française. | COMTE DE FRANQUEVILLE, de l'Académie des Sciences morales et politiques. | ALFRED SOMMIER.   |
| P. CASIMIR-PERIER, Sénateur.                                   |  | MARQUIS DE VOGUÉ, de l'Académie Française, ancien Ambassadeur.          |

Directeur : JULES COMTE

PRIX DE L'ABONNEMENT

Edition ordinaire

|                     |                     |                        |                        |
|---------------------|---------------------|------------------------|------------------------|
| Paris . . . . .     | Un an, 60 francs. — | Six mois, 31 francs. — | Trois mois, 16 francs. |
| Départements . . .  | Un an, 65 francs. — | Six mois, 33 francs. — | Trois mois, 17 francs. |
| Union postale . . . | Un an, 72 francs. — | Six mois, 38 francs. — | Trois mois, 20 francs. |

Un numéro vendu isolément : 7 fr. 50

Edition des Amateurs

|                     |                    |  |
|---------------------|--------------------|--|
| Paris . . . . .     | Un an, 120 francs. | } Pour cette édition, il n'est accepté que des abonnements d'un an, datant du 1 <sup>er</sup> janvier. |
| Départements . . .  | Un an, 125 francs. |  |
| Union postale . . . | Un an, 135 francs. |  |

LE BULLETIN DE L'ART  
Ancien et Moderne

SUPPLÉMENT HEBDOMADAIRE DE LA « REVUE »

Le *Bulletin* est destiné à tenir nos lecteurs au courant des découvertes, des expositions, du mouvement des musées, des ventes publiques, des applications photographiques ; en un mot, de tout ce qui, de près ou de loin, se rapporte à l'art et à la curiosité.

Il est adressé *gratuitement* à tous les abonnés de la *Revue*.

Un Numéro : 50 centimes

ABONNEMENT ANNUEL : FRANCE, 12 francs. — ÉTRANGER, 15 francs

Les abonnements sont reçus aux Bureaux de la REVUE et du BULLETIN, 28, rue du Mont-Thabor. L'Administration se charge d'en faire recouvrer le montant aux adresses qui lui seront indiquées; les chèques, mandats-poste, bons de poste ou autres valeurs devront être mis au nom de M. l'Administrateur.