

R/TP 162P  
à Monsieur Salomon Reinach

Comme respectueux

f. M.

FRANÇOIS MONOD

LA

GALERIE ALTMAN

AU

METROPOLITAN MUSEUM

DE NEW-YORK



PARIS

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, Boulevard Saint-Germain

1923

Bibliothèque Maison de l'Orient



130126



LA GALERIE ALTMAN  
AU METROPOLITAN MUSEUM DE NEW-YORK

(PREMIER ARTICLE)



EST en 1914, à la fin de l'année, que la galerie Altman fut installée au Metropolitan Museum. Les événements, depuis, n'ont pas facilité aux curieux du Vieux Monde le voyage des États-Unis. La description officielle de la collection<sup>1</sup> n'a prétendu épuiser ni les recherches ni la critique. Il restait à propos de présenter ici, en s'attachant aux peintures et aux sculptures, la donation la plus fastueuse qu'ait reçue, de mémoire d'homme vivant, aucun musée : cinquante tableaux anciens, dont près de quarante pièces capitales, où des maîtres comme Botticelli, Antonello de Messine, Memling, Holbein, Titien, Velazquez, Van Dyck, à ne citer qu'eux, précèdent un triomphe de la Hollande : Frans Hals, l'état-major des paysagistes et des peintres de genre presque au complet, y compris Vermeer, et une constellation de douze Rembrandt ; pour la sculpture, une suite italienne et française qui va de Luca della Robbia à Houdon ; comme objets d'art, un groupe choisi d'émaux peints français et italiens, un trésor de vases précieux comme on n'en voit que dans les cabinets des plus anciennes maisons souveraines,

1. *The Benjamin Altman Bequest* (Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, 1913, p. 226); *Handbook of the Altman Collection*, New-York, 1917; *The Metropolitan Museum of Art: Catalogue of paintings*, 3<sup>e</sup> éd., 1917. On désignera par *Cat. Altman* le *Handbook*.

la fleur des cristaux de roche de l'ancienne collection Spitzer, des tapisseries, une série de tapis persans de la plus belle qualité, et, hors concours, plus de quatre cents pièces composant une des plus somptueuses collections de porcelaines chinoises du monde.

L'histoire de la collection mérite un retour. En songeant que le nom de Benjamin Altman (1840-1913) demeure inséparable de l'œuvre d'un Rembrandt, que des tableaux peints pour un grand drapier élevé à la plus haute magistrature de la République florentine, ou pour la plus illustre princesse de la Renaissance italienne, et portant en eux le souvenir de Savonarole, d'Isabelle d'Este, de Jules II, étaient destinés à conserver enfin la mémoire d'un grand drapier de New-York et d'un prince américain du négoce de la nouveauté, on pense à ce vieillard modeste et silencieux, qui n'avait entrevu l'Europe, fait ses écoles d'amateur, que vers la cinquantaine, et, septuagénaire déjà, disputait au temps désormais trop court, à de vastes affaires, à la maladie, l'accomplissement d'une suprême ambition : se survivre dans une galerie splendide, léguée à ses concitoyens, en se liant à l'immortalité des maîtres de l'art. Même pesée au seul poids de l'or, l'entreprise eût donné le vertige aux plus magnifiques amateurs du temps jadis, découragé la convoitise d'un Mazarin : c'est entre 1905 et 1913 que toutes les peintures, sauf deux, toutes les sculptures et nombre d'autres pièces furent acquises par ce « conquistador » de la dernière heure. Un roman sans précédent, et sans lendemain, dans les annales de la grande curiosité, même outre-mer, et un exemple insigne, non pas seulement de la puissance des satrapes du dollar, mais de l'audace et de l'*efficiency* américaine.

## I

## LES PEINTURES

Le morceau de prédelle ou panneau d'oratoire de Fra Angelico qui ouvre la série du *quattrocento*, — un *Calvaire*<sup>1</sup> dont la frise de saints, déployée sur le ciel crépusculaire comme les deux troupes d'un chœur grec, s'inspire de la grande fresque de San Marco, — paraît avoir échappé jusqu'ici aux historiens du Bienheureux.

La *Madone aux cerises* de l'ancienne collection Butler doit être mise en relief comme une des peintures les plus importantes de la *bottega* de Verrocchio, parmi la famille de *Madones* anonymes dont elle dépend, toutes

1. Très restauré. Repr. dans le supplément d'art du *New York Herald*, 16 novembre 1913.

antérieures de style et d'esprit à la *Madone* de Pistoie, à la *Madone* anonyme, à *l'œillet* de Munich, et à Lorenzo di Credi, et faites, on dirait, pour combler, indirectement, un vide dans l'œuvre de Verrocchio, si l'on se souvient que



LA MADONE AUX GERISES, ŒUVRE DE L'ATELIER DE VERROCCHIO  
(Collection Benjamin Altman, Musée métropolitain, New-York.)

nous possédons deux peintures de lui seulement : le *Baptême du Christ* vers 1470, la *Madone* de Pistoie achevée après 1485, et rien autre, ni avant la première, ni dans l'entre-deux. *Madones* du Kaiser Friedrich-Museum à Berlin (deux), de l'Institut Stædel et de la collection von Mumm à Francfort, de Londres, du Louvre, du Musée Jacquemart-André (deux), de New-

York, et, hors série, le *Tobie* verrocchiesque de la National Gallery, ces pièces figées et énigmatiques, où la composition et les types s'apparentent étroitement aux *Madones* sculptées du maître et de ses imitateurs, où l'empreinte de Verrocchio se complique d'une influence des Pollaiuoli, où les mêmes passe-partout sont mosaïqués dans des œuvres diverses et de valeur inégale, s'enchevêtrent de telle sorte que leur classement est un véritable *puzzle*<sup>1</sup>. Dérivée, comme toutes les *Madones* debout de la série, de la variante inverse de la *Madone de l'Hôpital*, la *Madone* de marbre du Bargello attribuée à Francesco di Simone, la *Madone* de New-York accuse, en même temps, des emprunts directs à la *Madone de l'Hôpital*, le mouvement des bras et de la main gauche de la Vierge, le bras droit de l'Enfant, la cordelette du manteau. Comme dans la plupart des *Madones* de la famille, mais ici très resenti, le décalque du plus parfait des dessins de Verrocchio — la *Tête de femme* de trois-quarts du British Museum — a fourni le masque de la Vierge aux tempes bombées, aux lourdes paupières mi-closes, aux lèvres délicatement arquées<sup>2</sup>. Malgré des détails communs avec le *Tobie* et la belle *Madone aux Anges* de Londres (le dessin des plis)<sup>3</sup> ou avec la petite *Madone* anecdotique et souriante de Berlin<sup>4</sup> (le double parapet, le bras gauche et la main, en raccourci, du *Bambino* tirant l'écharpe), d'ensemble, tout le caractère, la pesante concision du modelé, l'accent de force plastique qui domine la maladresse du métier, les formes herculéennes de l'Enfant, la gravité profonde et mélancolique qui imprègne le tableau, proclament l'immédiate parenté avec la plus imposante des peintures de l'atelier de Verrocchio et la plus proche du

1. La seule étude d'ensemble, se trouve dans le *Verrocchio* de Mackowsky (collection des « Künstler-Monographien » de Knackfuss), et le *Francesco Botticini* de Ernst Kühnel (Strassburg, 1906). La *Madone* Butler y est citée (Mackowsky, p. 84, Kühnel, p. 59). Cf. aussi Crowe and Cavalcaselle *A history of painting in Italy*, éd. Langton Douglas London, 1911, t. IV, p. 244; A. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, t. VI, 1<sup>re</sup> partie, p. 781 et 785; Maud Cruttwell, *Verrocchio*, London, 1904, p. 117; Marcel Reymond, *Verrocchio*, Paris, 1906, p. 129, et *Le Musée Jacquemart-André*, éd. de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1914, p. 8. M. Berenson ajoute à la liste deux *Madones*, de la collection du baron A. de Schickler à Paris, et du Ruskin Museum de Sheffield (3<sup>e</sup> éd. des *Florentine Painters*, art. *Verrocchio*).

2. Les trois seuls dessins de Verrocchio venus jusqu'à nous suffiraient à prouver l'emploi, dans toutes ces peintures, de décalques sur ses études. L'autre dessin du British Museum, la tête de profil, se reconnaît dans la *Madone assise* de Berlin; la *Tête d'ange* des Offices, dans l'ange Raphaël du *Tobie*.

3. Cf. un dessin de draperie rapproché par M. Berenson du tableau de New-York (*The Drawings of the Florentine painters...*, London, 1902, t. I, pl. 26).

4. A rendre, probablement, à Fiorenzo di Lorenzo, du temps de son compagnonnage chez Antonio Pollaiuolo. La *Madone au chardonneret* du Musée Jacquemart-André, attribuée avec raison, à notre avis, par le regretté Émile Bertaux au maître ombrien, n'est qu'une variante, plus animée, de la petite *Madone* de Berlin et les deux tableaux sont de la même main.

maître, l'austère et sculpturale *Madone* assise de Berlin. Hormis, à Berlin, la tête inachevée de la Vierge, souvent attribuée à Verrocchio même pour la beauté de son modelé, l'identité de plusieurs traits qui valent une signature — ongles négligés, enfoncés aux coins dans les chairs, boucles en languettes de bronze du *Bambino*, ombres plombées des nus, paysage rudimentaire piqué d'arbrisseaux cotonneux — confirme qu'on a bien affaire ici, dans une œuvre plus modeste, au même inconnu.

Autre *Madone* : un excellent *tondo* de Mainardi<sup>1</sup>, où l'empreinte de Verrocchio reparait, encore, dans ces types de Vierge au grand front, au visage dru, de bambin potelé, d'anges-enfants aux joues fleuries, épanouis dans toute la peinture florentine à la fin du xv<sup>e</sup> siècle, — une des réussites où le collaborateur assidu de Domenico Ghirlandajo ennoblit sa joliesse facile et sa bonhomie un peu plate d'assez de charme et d'élégance pour être confondu presque avec son patron. — Une petite *Sainte Famille*, coquette et sentimentale, d'un goût déjà baroque, des toutes dernières années de la courte carrière de Filippino, illustre l'autre tendance, romantique et inquiète, de la peinture florentine à son âge d'or<sup>2</sup>.

La *Dernière Communion de saint Jérôme* par Botticelli a été très admirée dès le temps de son auteur, comme l'indiquent l'existence de deux copies anciennes<sup>3</sup> et la mention spéciale, par l'« Anonimo Gaddiano », dans un texte souvent cité, d'un *Saint Jérôme*, « œuvre insigne » (*opera singolare*), parmi les « ravissantes petites compositions » (*opere picchole bellissime*) qu'on doit au maître. Grâce aux recherches de M. Herbert Horne, on sait aujourd'hui, par un testament en date du 28 février 1502-1503, que ce panneau d'oratoire a appartenu à Francesco di Filippo del Pugliese, riche drapier, grand bourgeois, deux fois prieur de la République florentine, l'un des plus fermes partisans de Savonarole, et amateur éclairé, possesseur d'autres ouvrages de Botticelli et de peintures de Fra Angelico, de Pesellino, de Filippino ; on sait aussi que l'artiste a emprunté son sujet à un petit livre de dévotion, tiré de textes apocryphes, imprimé en Italie dès 1473, et pour la première fois à

1. Provient de la collection du baron Lazzaroni à Paris.

2. Provient de la collection Douriss de Dresde.

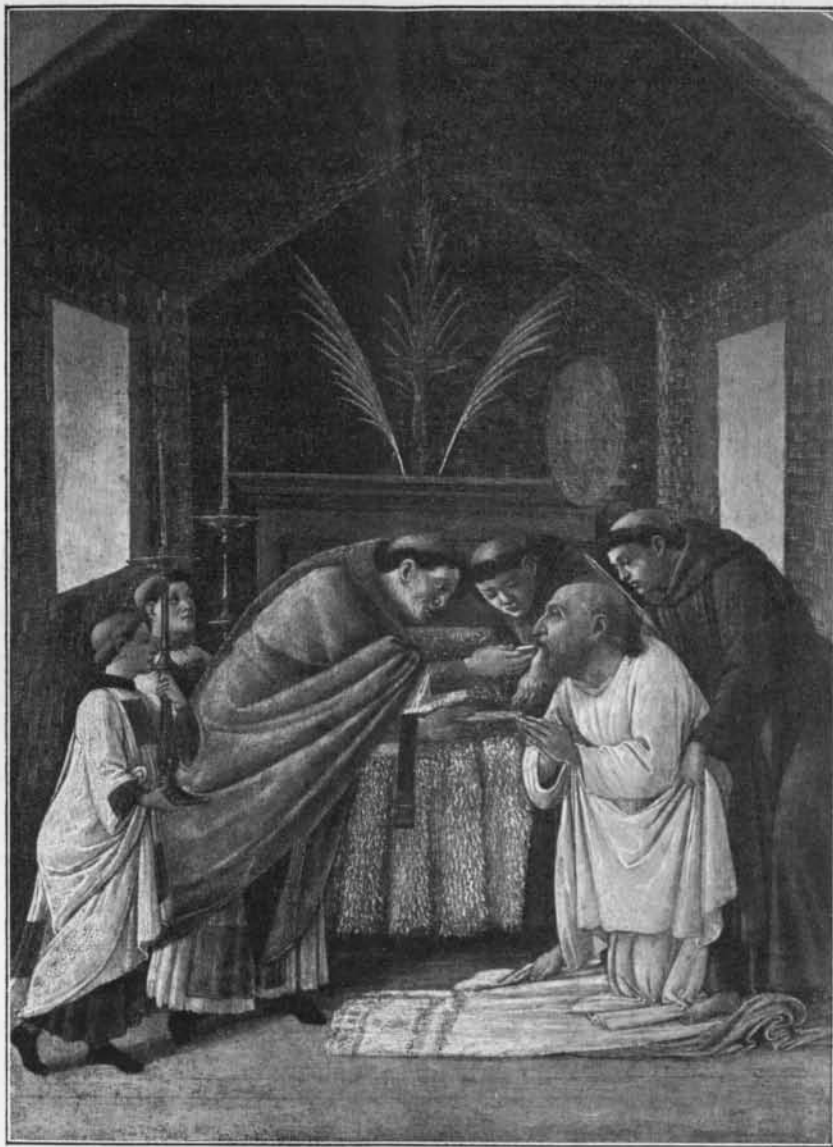
3. Au palais Balbi, à Gênes, et dans l'ancienne collection de Sir William Abdy, à Paris, vendue en 1911. Conservé au palais Capponi, à Florence, reconnu pour un original par Morelli (Lermoliéff) (*Kunstkritische Studien : Die Galerien Borghese und Doria Pamphili in Rom*, Leipzig, 1890, p. 146, note), classé par Hermann Ulmann dans son catalogue de l'œuvre du maître (*Sandro Botticelli*, München, 1893, p. 72, et cat., n° 134), cité depuis partout, le tableau a été étudié par Horne dans sa monographie monumentale (*Alessandro Filipepi, commonly called Sandro Botticelli, painter of Florence*, London, 1908, p. 174) et dans le *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art* (1905, p. 52, 72, 101 : *The Last Communion of St Jerome by Sandro Botticelli*).

Florence en 1490-1491, l'année même de l'arrivée de Savonarole : *Il devoto transito del Glorioso Sancto Hieronymo, ridocto in lingua fiorentina... a contemplatione delle devote persone* (« La dévote fin du glorieux saint Jérôme... mise en langage florentin, à l'usage des gens pieux »). Situé ainsi dans les dernières années de l'activité de Botticelli, entre 1490 et 1502, le tableau tranche, par le sentiment pacifié qui l'inspire, sur les autres œuvres de cette période de ferveur religieuse, sur leur agitation morbide et leur tristesse désespérée. Il a dû précéder les deux compositions apocalyptiques qui portent aussi en elles le souvenir du prieur de San Marco et de sa prédication : le petit panneau, totalement repeint, de l'ancienne collection Aynard vendue à Paris en 1913, qui symbolise la pénitence de Florence après le supplice du réformateur, et la dernière des peintures connues de l'artiste, la grande *Nativité* de 1500, où une incurable mélancolie assombrit son suprême cantique du triomphe de l'amour divin et de la foi à l'immortalité bienheureuse des justes.

En même temps que l'histoire légendaire des derniers moments du saint patron de Savonarole, Botticelli a illustré, dans l'esprit, sinon dans la lettre, un sermon du réformateur : « Le premier tableau à avoir chez toi, c'est un Paradis par le haut, et l'Enfer dessous... ; le second,... celui d'un malade avec la Mort frappant à sa porte ; enfin, fais peindre un malade dans son lit qui, à la dernière heure, se repent de ses péchés<sup>1</sup>. » A la pénitence, à la mort présente, il ajoute la certitude et l'extase du salut. On pense à la page éloquente — j'allais dire au magnifique sermon — de Fromentin, sur la *Dernière communion de saint François* à Anvers : « Un homme agonise, exténué par l'âge, par une vie de sainteté ; il a quitté son lit de cendres, s'est fait porter à l'autel... » Nu comme la Portioncule du saint d'Assise, le cadre se réduit au tabernacle de roseaux, au lit grossier, la couleur au rose lilas de la chasuble, à l'azur de l'étole, à la trouée de ciel dans le lattis. L'empressement mécanique des porte-cierges, la mâle tendresse des jeunes moines, qui soutiennent aux aisselles le mourant agenouillé, le dos plié de l'officiant, son profil tendu, sa prunelle fixe, tout se penche et se concentre vers la belle tête intellectuelle du vieux savant, élevée d'un suprême effort pour recevoir Jésus-Christ, et vers l'illumination de béatitude aux yeux, aux lèvres entr'ouvertes de l'agonisant. L'intensité spirituelle, la simplicité de ce chef-d'œuvre de composition et de piété, une des créations les plus parfaites de l'art chrétien depuis l'âge gothique, rappellent Giotto et les Lorenzetti. Sans avoir connu ce petit panneau, le Dominiquin et Rubens, en reprenant, dans de spacieux tableaux d'autel, le même thème, ne pourront, pour l'essentiel, que répéter Botticelli sans le dépasser.

1. Émile Gebhardt, *Sandro Botticelli*, Paris, 1907, p. 221.

Parmi les *Saintes Conversations* en demi-figures peintes par Mantegna et ses imitateurs, la *Sainte Famille* de l'ancienne collection Weber de Ham-



LA DERNIÈRE COMMUNION DE SAINT JÉRÔME, PAR BOTTICELLI  
(Collection Benjamin Altman, Musée métropolitain, New-York.)

bourg<sup>4</sup> voisine, pour la conception, avec la *Sainte Famille* de Dresde et les

1. Repr. dans le *Mantegna* de la collection des « Klassiker der Kunst », p. 162 ; B. Berenson, *Venetian Paintings in America : The XVth Century*, London, 1916, p. 58 ; Venturi,

deux *Madones* d'atelier de Vérone et de Turin<sup>1</sup>, toute proche, dans le détail, du tableau de Turin surtout, où l'on retrouve le même groupe de la Vierge et de l'Enfant, retourné, et où une sainte Catherine répète le type adopté ici pour la Vierge. Elle s'apparente, en même temps, à d'autres compositions qui portent la marque ou le reflet des toutes dernières années de Mantegna : la *Sainte Famille* de la chapelle Mantegna à S. Andrea de Mantoue<sup>2</sup>, peinte probablement par Francesco Mantegna d'après un dessin de son père, et les deux *Adorations des Mages*, identiques, de la galerie Johnson, à Philadelphie et de la collection de Lady Ashburnham<sup>3</sup>. L'intensité du sentiment, les regards fixes et obliques, les bouches en boutonnières, la tapisserie de rameaux de citronnier, l'économie du modelé sur le fond neutre de détrempe qui laisse jouer la toile fine sont tout à fait dans l'esprit de Mantegna, mais le dessin maigre et sans nerf, les formes étriquées, dépourvues de l'ampleur et de la beauté des figures du maître dans sa dernière période, ne permettent guère de penser à autre chose qu'à une œuvre d'atelier fort intéressante.

Concis comme un coin, ciselé et émaillé comme une plaque d'orfèvrerie, l'admirable profil de jouvenceau donné en général à Francesco Cossa<sup>4</sup> est daté de 1470 environ par le costume et le rapprochement, qui s'impose, avec les fresques du palais Schifanoia. Un prince d'Este, sans aucun doute. Qu'on le confronte avec les médailles du vieux marquis Niccolo III et de Leonello par Vittore Pisano, avec les portraits du duc Borso à Schifanoia, avec le profil du même par Baldassare da Reggio dans la galerie du prince Trivulzio<sup>5</sup> : front bas, œil haut perché, à fleur de tête, nez busqué, lèvres gon-

t. VII, 3<sup>e</sup> partie, p. 262, note, p. 483 reprod. p. 484. C'est probablement le tableau, noté par Kristeller dans sa liste des œuvres perdues du maître, que l'Hospice des Incurables de Venise possédait à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle, une Vierge entre saint Joseph et sainte Madeleine (P. Kristeller, *Andrea Mantegna*, London, 1907, p. 449).

1. Repr. dans le *Mantegna* de la coll. des « Klassiker der Kunst » : p. 160 (Vérone), p. 162 (Turin).

2. *Mantegna* (« Klassiker der Kunst »), repr. p. 65 ; Venturi, t. VII, 3<sup>e</sup> partie, p. 252, repr. p. 480.

3. *Catalogue of a collection of paintings and some art objects.... John G. Johnson*, Philadelphia, 1913, t. I, n<sup>o</sup> 213, p. 135, repr. p. 395. Le tableau de Philadelphie est accepté comme une réplique d'atelier ; l'autre, comme une œuvre de Mantegna.

4. Provenant de la collection William Drury Lowe : *Catalogue of the art treasures of the United Kingdom collected at Manchester in 1857*, n<sup>o</sup> 50, p. 17 (sous le nom de Piero della Francesca). Claude Phillips, *Exposition de maîtres anciens à la Royal Academy* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1893, t. II, p. 226) ; Gustave Gruyer, *L'Art ferrarais à l'époque des princes d'Este*, Paris, 1897, p. 112 et 120 ; Edmund G. Gardner, *The Painters of the School of Ferrara*, London (1911), p. 209 ; F. Malaguzzi-Valeri, *Baldassare da Reggio e il suo ritratto del Duca Borso d'Este* (*Rassegna d'arte*, 1912, p. 101).

5. Repr. dans Malaguzzi-Valeri, art. cité, p. 101, et Herbert Cook, *Baldassare d'Este* (*Burlington Magazine*, 1911 (vol. XIX), p. 226).

flée et boudeuse, chaque trait de ce *facies* de bouvillon est moulé sur le masque inoubliable de la famille. D'après la date et l'âge du modèle, il ne



PORTRAIT D'UN PRINCE DE LA FAMILLE D'ESTE  
ATTRIBUÉ A FRANCESCO COSSA

(Collection Benjamin Altman, Musée métropolitain, New-York.)

s'agit certainement ni du duc Borso (1413-1471) dans sa jeunesse, ni probablement de l'un de ses puînés, Ercole I (1431-1505) ou Sigismondo (1433-1507), malgré quelque ressemblance avec deux médailles d'Ercole, l'une par Corradini, de 1472, l'autre d'auteur inconnu, et avec une médaille

de Sigismondo, par Sperandio, que Heiss date de 1473 environ<sup>1</sup>. On chercherait en vain parmi d'autres princes plus jeunes et plus obscurs de la maison<sup>2</sup>. Ce qui satisferait le mieux à tout, dates, ressemblance étroite avec Borso, serait de supposer quelque bâtard chéri de ce prince célibataire. A l'appui de l'attribution à Cossa, outre le groupe de Borso et de sa cour, l'une des fresques de Schifanoia données à Cossa par M. Venturi, outre les portraits signés, mais plus tardifs, de Bernardo Gozzardini et de sa femme<sup>3</sup>, on



PORTRAIT DE JEUNE HOMME  
PAR ANTONELLO DE MESSINE

(Collection Benjamin Altman, Musée métropolitain, New-York.)

peut se référer à d'autres œuvres moins connues : l'*Annonciation* de Dresde, d'un dessin si pur<sup>4</sup>, et la prédelle des *Miracles de saint Vincent Ferrer*, à la Pinacothèque Vaticane, dont les figurines rappellent si vivement le portrait de New-York<sup>5</sup>. La mention, dans les archives de la maison d'Este, de plusieurs portraits par Cosimo Tura<sup>6</sup>, peintre officiel de la cour de Ferrare, la difficulté de démêler l'un de l'autre les deux peintres dans maints de leurs ouvrages, ont pu faire penser à Tura ; l'énergie de l'accent se raffine, ici, toutefois, avec un goût tout à fait étranger à sa rudesse noueuse, empreinte justement encore dans les rares portraits, de beaucoup postérieurs, qu'on a pu lui attribuer<sup>7</sup>.

Le portrait d'un jeune homme

1. Aloïs Heiss, *Les Médailleurs de la Renaissance : Sperandio de Mantoue*, Paris, 1886, pl. V et VII.

2. Alberto, Rinaldo, derniers frères de Borso, ou l'un des fils de Leonello et d'Ercole? Point de documents figurés pour la comparaison, et les quatre fils d'Ercole sont nés entre 1477 et 1480; cf. Gruyer, ouv. cité, p. 47, 71.

3. Repr. dans Venturi, t. VII, 3<sup>e</sup> partie, p. 647 et 649.

4. *Ibid.*, p. 639.

5. *Ibid.*, p. 628 et suiv.

6. Venturi, *ibid.*, p. 517.

7. *Ibid.*, p. 545, 589 : repr. du *Musicien* de la Galerie Nationale de Dublin, du *Portrait de famille* de Munich.

ambigu, aux yeux verts, au teint lymphatique, aux boucles dorées, par Antonello de Messine<sup>1</sup> est contemporain de ce chef-d'œuvre de l'art ferrarais. Le trait coulant qui enveloppe le visage presque féminin, adoucit les pommettes et module la lèvre évasive, le modelé estompé et plat, l'œil de poisson



PORTRAIT DE FEDERIGO GONZAGA  
PAR FRANCESCO FRANZIA

(Collection Benjamin Altman, Musée métropolitain, New-York.)

au regard oblique, le subtil sourire de fourberie, contrastent avec le dessin tendu, le relief sculpté, le vigoureux clair-obscur, l'expression d'énergie

1. Des anciennes collections Henry Willett, de Brighton, et Hogendijek, d'Amsterdam. Venturi, t. VII, 4<sup>e</sup> partie, p. 28; Berenson, *Venetian paintings in America*, p. 30.



directe et intense des portraits les plus connus d'Antonello : le *Condottiere* (1475), le solide *Viellard* de la galerie du prince Trivulzio (1476), l'*Humaniste* glorieux du Musée civique de Milan ; on aurait ici, d'après M. Venturi, la première manière, messinoise, du maître, comme dans le portrait de la galerie Borghèse, qui serait le premier de toute la série, dans celui du Musée de Cefalù et celui de la galerie Johnson<sup>1</sup>, à Philadelphie, qui a précédé le portrait de la galerie Altman en Amérique.

Le portrait de Federigo Gonzaga, petit-fils d'Ercole I et petit-neveu de Borso d'Este, fils d'Isabelle d'Este et du brutal guerrier agenouillé aux pieds de la Madone de la Victoire de Mantegna, le marquis de Mantoue Giovanni Francesco, porte en lui tout un roman. Charles Yriarte, autrefois, ici même, et d'autres historiens de la cour de Mantoue, en ont raconté la première partie par le menu, en puisant dans la correspondance d'Isabelle d'Este<sup>2</sup>. Il résulte de leur chronique que le tableau a été peint en hâte, sur réquisition, par Francesco Francia, pour une mère désolée, dans les derniers jours de juillet et les premiers jours d'août 1510, au moment du passage à Bologne du petit garçon, donné en otage à Jules II : prisonnier du pape depuis la bataille de Legnano, le marquis avait obtenu à ce prix sa liberté. Un ordre du commandant des troupes pontificales à Bologne, le duc d'Urbino Francesco Maria della Rovere, avait contraint le placide Francia d'interrompre la décoration d'une paire de harnais commandée par ce général, un travail d'orfèvre évidemment, pour achever le tableau sans désemparer. Livré dès le 10 août à Mantoue, où la marquise en raffole ; pour la retouche des cheveux, pas assez blonds à son gré, retourné à Francia en novembre, au moment où un nouveau voyage du pape à Bologne y ramène Federigo ; égaré, emporté, semble-t-il, par un personnage de la suite de Jules II ; réclamé à hauts cris et rendu, — Isabelle, moins de deux ans après, en fait présent à un gentilhomme de ses favoris pour commander à Rome, à Raphaël, un nouveau portrait du prince. Quatre siècles d'oubli. A la fin du siècle dernier, les fouilleurs d'archives ne retrouvent la trace du tableau que pour en déplorer la perte. En 1902, il ressuscite à une exposition du Burlington Club<sup>3</sup>, exhumé du

1. F. Mason Perkins, *Pitture italiane nella raccolta Johnson a Filadelfia* (*Rassegna d'arte*, 1905, p. 130, repr.) ; *Catalogue of a collection of paintings..... John G. Johnson*, t. I, n° 159, repr. p. 343 ; Venturi, *Storia dell'arte italiana*, t. VII, 4<sup>e</sup> partie, repr. p. 31 ; Berenson, ouv. cité, *loc. cit.*, repr. p. 29.

2. A. Luzio, *Federigo Gonzaga, ostaggio alla corte di Giulio II* (*Archivio della R. Società Romana di Storia patria*, vol. IX, fasc. III et IV), cité par Venturi, *Lorenzo Costa* (*Archivio storico dell'arte*, 1888, p. 251) ; Charles Yriarte, *Isabelle d'Este et les artistes de son temps : Relations d'Isabelle avec Lorenzo Costa et Francia* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1896, t. I, p. 339) ; A. Luzio, *I ritratti d'Isabella d'Este* (*Emporium*, 1900, p. 430).

3. Herbert Cook, *Three unpublished Italian portraits* (*Burlington Magazine*, 1903, p.

vaste trésor des collections anglaises de province, qui ont réservé tant de surprises : un amateur l'avait obscurément acquis à Londres, en 1872, à la vente du prince Jérôme Napoléon. Conservée dans sa fleur, l'image du bel enfant, alors âgé de dix ans, touche par ce qui a ravi le cœur d'une mère : la joliesse et la timidité de fille de ce blondin, les grands yeux dépayés, leur rêverie — qu'on retrouve, au Prado, dans le portrait de Federigo jeune homme par Titien, — l'embarras, l'impatience, l'ennui de poser, le béret mutin tiré bas sur l'oreille, la parure, détaillée par la main d'orfèvre de Francia, la médaille, le collier d'or et d'émail où pend coquettement une perle, la poignée ciselée de l'esponçon, trop grosse pour les petits doigts. Insigne parmi les trop rares portraits d'enfants que nous ont laissés les peintres du *quattrocento*, cette illustre pièce voisine, dans l'œuvre de Francia, avec le portrait du notaire Evangelista Scappi, aux Offices, lui aussi marqué d'influence péruginesque.

Un curieux tableau de costume, le portrait votif d'une élégante munie des attributs de sainte Justine de Padoue et enchâssée dans de richissimes parures de perles et d'orfèvrerie, achève avec Bartolommeo Montagna et Vicence ce raccourci du *quattrocento* à Florence et au nord de l'Apennin<sup>1</sup>.

Un Titien presque inédit, le portrait de Filippo Archinto, archevêque de Milan, grand favori de Paul III et gouverneur de Rome sous ce pontificat, appartient déjà à la dernière période de la longue vieillesse du maître. Le gros prélat, apoplectique et barbu remplit sa chaise curule, tout rond, mais volontaire et solide encore comme un capucin. La composition est pareille à celle des trois portraits de Paul III, au Musée de Naples et à l'Ermitage, dont l'un, nous le savons, a été peint par Titien à Ferrare ou à Bologne, en 1543, lors de la rencontre du pontife avec Charles-Quint. On serait tenté, malgré le poil blanc, de placer le portrait d'Archinto à ce moment, ou pendant le séjour de Titien à Rome en 1545-1546, avant la légation du prélat à Venise (1554-1556), d'autant qu'il existe (en Amérique même, dans la galerie Johnson) une réplique manifestement plus tardive, et qui paraît aussi de la main de Titien : l'expression désabusée du prélat vieilli et comme frappé d'un coup fait penser à sa disgrâce et à son éloignement de Rome sous un nouveau pontificat ; avec d'humilité, un rideau de mousseline tombe de haut en bas sur une moitié du tableau, dérochant les

186) ; George C. Williamson, *Francia*, London, 1907, p. 139 ; Giuseppe Lipparini, *Francesco Francia*, Bergamo, 1913, p. 128.

1. W. Bode, *Die Sammlung Oscar Hainauer*, Berlin, 1897, n° 46, p. 68 (classé « manière de Lorenzo Costa ») ; Berenson, *Venetian paintings in America : The XVth Century*, p. 183, repr.

traits, comme si le vieillard, pressentant sa mort prochaine en exil (en 1558). avait voulu tirer sur lui, d'avance, le voile de l'oubli<sup>1</sup>.

On voudrait pouvoir le tirer aussi sur un morceau suspect, mis sous le nom de Giorgione, qui dépare la collection<sup>2</sup>. Il s'agit, s'il a jamais subsisté sur ce panneau aucun reste d'une peinture en ruine, d'un repeint total et récent, ou plutôt d'un méchant pastiche moderne, constitué de fragments empruntés à divers ouvrages giorgionesques, et maladroitement ajustés.



PORTRAIT DE L'ARTISTE (?)  
PAR DIRCK BOUTS

(Collection Benjamin Altman, Musée métropolitain, New-York.)

\*  
\*  
\*

Dirck Bouts, Memling, et probablement Van der Goes, avec des morceaux célèbres depuis l'Exposition de Bruges en 1902, Gérard David et Van Orley avec des pièces rares, mises en lumière depuis, représentent les Flandres au xv<sup>e</sup> et au début du xvi<sup>e</sup> siècle; Dürer, avec une composition contestée, Holbein, à la fin de son séjour en Angleterre, et un maître souabe très original, Hans Maler zu Schwaz, avec de très beaux portraits, peu connus, la Renaissance allemande.

Un nouvel examen du *Portrait d'homme aux mains jointes* de Dirck Bouts, de l'ancienne

1. Catalogue de la collection Johnson, t. I, n<sup>o</sup> 204, p. 127, repr. p. 184. Les deux portraits proviendraient, dit-on, de Milan et des descendants de la famille d'Archinto.

2. *Cat. Altman*, n<sup>o</sup> 30, p. 47, repr.; W. Bode, *Portrait of a Venetian Nobleman by Giorgione in the Altman collection* (*Art in America*, 1913, p. 226, repr.). — Documents en main: qu'on prenne la tête du Christ du *Portement de Croix* de San Rocco à Venise; qu'on la décalque, la retourne, comme dans une feuille de croquis du livre d'esquisses de Van Dyck à Chatsworth (repr. dans le *Giorgione und Palma Vecchio* de Max von Boehm, de la collection Knackfuss, p. 27); qu'on la pose de guingois sur le buste de l'*Arioste* de la National Gallery; qu'on coupe ce buste sous l'épaule, fonde cape et pourpoint dans un informe fourreau, remplace, sur la silhouette, à droite, le pli bouffant de la manche, au coude, par deux mains affreuses, et qu'on noie les masses dans des sauces: le tableau est fait.

collection Oppenheim, permet, selon toute probabilité, de confirmer une tradition reçue dès le xvi<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup> et de reconnaître l'artiste lui-même dans ce long masque osseux et chagrin, aux lèvres tirées et dures, dont le carac-



PORTRAIT DE MARIA PORTINARI  
ATTRIBUÉ A HUGO VAN DER GOES  
(Collection Benjamin Altman, Musée métropolitain, New-York.)

tère s'accorde si bien avec ses ouvrages. Aux rapprochements, déjà faits, avec le bourgeois mis, en curieux isolé, au fond de la *Cène de Louvain*<sup>2</sup>,

1. La gravure donnée comme l'effigie du maître dans le recueil de Lampsonius, (Anvers, 1572) reproduit visiblement le portrait. Repr. dans Arnold Goffin, *Thierry Bouts*, Bruxelles, 1907, p. 2.

2. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1923, t. I, p. 324.



et avec le *Saint Luc* de la collection de Lord Penrhyn à Londres, attribué à Dirck Bouts ou au copiste d'un original perdu<sup>1</sup>, on ajoute deux identifications, non moins significatives, avec le personnage debout, de profil, la canne à la main, qui assiste à l'*Audience de l'empereur Othon*, et avec le spectateur placé, dans la même pose que le portrait de New-York, au dernier rang, tout au fond de la *Sentence inique de l'empereur Othon*. Toutes ces figures accusent un âge plus avancé que l'effigie. La *Cène* a été peinte entre 1464 et 1468, les deux tableaux de Bruxelles après 1468<sup>2</sup>; le portrait se placerait ainsi vers 1460 environ.

Malgré l'attribution fréquente à Memling, il faut se résigner à ignorer l'auteur du *Vieillard* provenant de la même collection, cet admirable portrait de la bonté indulgente et de la résignation de l'âge, beaucoup plus sensible, plus « intérieur » que la plupart des effigies flamandes du xv<sup>e</sup> siècle. Sur les portraits du fondé de pouvoirs des Médicis à Bruges et de sa femme, *Tommaso et Maria Portinari*, qu'on pourra toujours donner soit à Memling, soit, avec plus de raison, selon nous, à Van der Goes; sur la variante anecdotique de l'*opus majus* de Memling, le *Mariage mystique de sainte Catherine*, provenant aussi de la collection Goldschmidt, tout a été dit.

Le minuscule panneau à fond d'or, sur bois, des *Adieux du Christ à sa mère*<sup>3</sup> fournit un témoignage authentique de l'activité de Gérard David comme miniaturiste, à rapprocher d'une figure du Christ à la Galerie Nationale de Dublin, qui a dû appartenir à une composition de même sujet. Imprégnée de l'influence de David et de Matsys, presque toute gothique encore, charmante de tendresse et de minutie délicate, la *Vierge aux Anges* attribuée par M. Friedlaender à la jeunesse de Van Orley<sup>4</sup> offre un des premiers et plus poétiques exemples de la métamorphose du thème inauguré par Memling dans ses deux *Mariages mystiques* de plein air, et de son émancipation par l'expulsion des donateurs et saints encombrants et l'envahissement de la nature. Le tapis vert fleuri où la mère joue avec l'enfantelet, et le décor obligatoire, fontaine, fantastique palais, sont plongés dans une vaste campagne inondée de soleil; dans le progrès dévorant du paysage vers l'indépendance, c'est le court et délicieux moment où la dévotion candide des

1. Goffin, ouv. cité, repr. p. 69.

2. *Ibid.*, p. 68, p. 79.

3. Provenant de la collection Otto Kahn de New-York. Cf. Eberhard Freiherr von Bodenhausen et Wilhelm R. Valentiner, *Zu dem Werk Gerard Davids* (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1911, p. 188, repr.).

4. Provenant de la collection J. Emden de Hambourg. Dans son essai de reconstitution de l'œuvre de Van Orley, Max J. Friedlaender place le tableau immédiatement avant 1515: *Bernard Van Orley. II: Orley's Tätigkeit zwischen 1515 und 1520* (*Jahrbuch der königl. Preuss. Kunstsammlungen*, 1909, p. 21 et suiv., repr.).

maîtres du xv<sup>e</sup> siècle fleurit une dernière fois, en même temps que s'épanouit la découverte ravie de

L'innocente beauté des jardins et du jour.

La *Sainte Anne* en demi-figure, qui daterait de 1519, un an avant le voyage de Dürer aux Pays-Bas, serait le tableau vendu à Munich vers 1850 avec d'autres tableaux provenant de Schleissheim, un des châteaux de la



LE MARIAGE MYSTIQUE DE SAINTE CATHERINE, PAR HANS MEMLING

(Collection Benjamin Altman, Musée métropolitain, New-York.)

Couronne bavaroise, et dont Waagen avait mis en doute l'authenticité<sup>1</sup>. Le fait est que Dürer, absorbé de plus en plus par ses profitables entreprises de gravure, dégoûté de la peinture, et sous le coup, sans doute, de la profonde crise morale dont la *Mélancolie* (1514), et une autre estampe, le hideux

1. Provenant de la collection Douriss de Dresde. Repr. : *Bull. of the Metropolitan Museum of Art*, 1913, p. 236 ; Moritz Thausing, *Albert Dürer, sa vie et ses œuvres*, trad. Gruyer, Paris, 1878, p. 392. Il existe, d'après Thausing, d'autres exemplaires.

*Désespoir* (1516), gardent l'aveu, a tourné pendant un temps au « philistin » avant de se reprendre dans les vigoureuses productions de ses toutes dernières années. Acceptée comme un original, cette œuvre molle et médiocre en fournirait seulement une preuve de plus, après les *Vierges* d'Augsbourg (1514), de Berlin (1518), la *Lucrèce* de Munich (1518), une autre *Vierge en prière* de Berlin<sup>1</sup>, aux morbides yeux d'agate, aux mains soufflées



PORTRAIT DU COMTE ULRICH II FUGGER  
PAR HANS MALER ZU SCHWAZ  
(Collection Benjamin Altman, Musée métropolitain, New-York.)

comme des beignets, toute pareille aux figures de New-York, et les *Vierges* gravées entre 1514 et 1520, avec leurs types de matrones vulgaires et embourgeoisées. Outre la grande étude de l'Albertine pour sainte Anne, à l'encre de Chine, rehaussée de blanc sur papier gris, un crayon de *Vierge en buste avec l'Enfant*, à la Kunsthalle de Brême, doit se rapporter aussi à cette composition<sup>2</sup>.

Le *Portrait du comte Ulrich II Fugger*, fils de l'un des fondateurs de la fameuse dynastie de banquiers d'Augsbourg, le comte Ulrich I, par le peintre

Hans dit « Hans Maler », originaire d'Ulm, établi à Schwaz en Tyrol, est daté de 1525, l'année même de la mort du modèle à trente-cinq ans<sup>3</sup>. Il révèle

1. Repr. dans *Dürer*, coll. des « Klassiker der Kunst », p. 52. Cf., dans le même recueil, avec les peintures précitées, les cinq *Vierges* sur cuivre, de 1514 à 1520.

2. Joseph Meder, *Albertina Fac-simile: Handzeichnungen Deutscher Maler des XV. u. XVI. Jahrhunderts*, Wien, 1922, pl. 22; Friedrich Lippmann, *Zeichnungen von Albert Durer in Nachbildungen*, Abt. V-XXII (t. 2), Berlin, 1893, pl. 111.

3. Max J. Friedlaender, *Hans der Maler zu Schwaz (Repertorium für Kunstwissenschaft)*, 1895, p. 411, n° 14 du catalogue (p. 416) de vingt tableaux, datés entre 1519 et 1529.

chez ce portraitiste, très apprécié du patriciat d'Innsbruck, de Vienne et d'Ausbourg, un devancier de Holbein et des dessinateurs de crayons français du XVI<sup>e</sup> siècle, voire un héritier imprévu des maîtres de l'ancienne peinture chinoise : le dessin épuré et abstrait de ce masque d'homme d'affaires volon-



PORTRAIT D'ELIZABETH LADY RICH, PAR HANS HOLBEIN LE JEUNE  
(Collection Benjamin Altman, Musée métropolitain, New-York.)

taire et froid, le modelé plat, à peine estompé, la barbe et les sourcils, piqués, poil à poil, à la pointe du pinceau, y font penser.

La superbe effigie d'*Elizabeth Lady Rich*, fille de William Jenks, gros épicier

Le prince Fugger-Babenhause possède un autre exemplaire, conservé, depuis l'origine, dans la famille, à Augsbourg.

de Londres, épouse du « solicitor general » Richard Rich, plus tard lord-chancelier, et mère de treize enfants, doit avoir été peinte quelques années après son mariage en 1535. La volumineuse matrone, qu'on retrouve, à Windsor, dans le dessin préparatoire de Holbein pour ce chef-d'œuvre, se détache, toute en velours noir, sur l'émail bleu du fond; l'œil de ruminant maussade, les bajoues de brique encaquées dans la vaste cornette, proclament la laideur et la morgue de la parvenue<sup>1</sup>. Par une ironie du sort, le sujet de la grande broche en or repoussé, une lamentation sur un cadavre, évoque le meurtre judiciaire de Thomas Morus, auquel le nom et la fortune de Rich sont attachés. La coiffe en cabriolet, les manches bouffantes, un commencement de paniers, datent des toutes dernières années du maître, vers 1540, l'autre Holbein : le portrait supposé de *Margaret Wyatt Lady Lee*, une rousse osseuse aux yeux verts, sèche, pincée, dure, dissimulée, et marquée, elle aussi, par le peintre, sans penser à mal, d'un coup de griffe : cette laide, à trente-quatre ans (l'âge est indiqué), déjà toute en maigreur et en aigreur, expose à sa ceinture une Lucrèce en médaillon, pour enseigne de son anguleuse vertu<sup>2</sup>.

FRANÇOIS MONOD

*(La suite prochainement.)*

1. Appartenait au capitaine H. R. Moseley, de Buildwas Park, Shropshire. Cf. Richard R. Holmes, *Portraits of illustrious personages of the court of Henry VIII.....* (dessins de Windsor), London, s. d., II<sup>e</sup> série, pl. 10.

2. Appartenait au major Charles Palmer, de Dorney Court, Windsor. *Burlington Fine Arts Club : Exhibition illustrative of early English portraits*, London, 1909, n<sup>o</sup> 46, pl. XXII. Repr. dans *Holbein*, coll. des « Klassiker der Kunst », p. 143.



LA GALERIE ALTMAN  
AU METROPOLITAN MUSEUM DE NEW-YORK

(DEUXIÈME ARTICLE<sup>1</sup>)



VELAZQUEZ, dans le *Souper d'Emmaüs*<sup>2</sup>, n'a pas seulement affublé en acteurs sacrés les modèles plébéiens de ses débuts : l'*Aguador* barbu d'Apsley House, au masque raviné et recuit, devenu tel quel un Cléophas, le chanteur des *Trois Musiciens* de Berlin<sup>3</sup> transfiguré en Christ peuple et très noble par un contre-jour. Ce qui fait le prix de cet essai juvénile de tableau d'histoire, c'est une audace de mouvement et d'effet dramatique sans précédent ni lendemain chez

Velazquez. Cette poussée virile d'imagination et d'ardeur, la beauté de la lumière et du coloris, doivent faire placer cette œuvre de jeunesse capitale tout à la fin de la période sévillane.

Le portrait en pied de *Philippe IV*<sup>4</sup>, conservé autrefois à Madrid dans le palais de la duchesse de Villahermosa, et vendu depuis par son héritier le duc de Luna, présente le jeune roi imberbe encore, tout de noir vêtu, une longue cape aux épaules, le bras droit pendant, une lettre en main, la main

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1923, t. II, p. 179.

2. Autrefois à Zurich, chez Don Manuel de Soto. A. de Beruete, *Velazquez*, Paris, 1898, p. 22.

3. Repr. dans *Velazquez* (coll. des « Klassiker der Kunst »), 2<sup>e</sup> éd., p. 2.

4. August L. Mayer, *Two portraits by Velazquez* (*Art in America*, 1913, p. 258). Repr. : *ibid.* et *Cat. Altman*, p. 44. On trouve la première mention du tableau dans le catalogue de Charles B. Curtis, *A descriptive and historical catalogue of the works of Don Diego de Silva y Velazquez...*, New-York, 1883, p. 47, n<sup>o</sup> 106.

gauche au pommeau de l'épée, les jambes d'échassier écartées, portant obliquement. Justi et A. de Beruete y voyaient une copie d'atelier<sup>1</sup>. Mais copie de quoi ? Les deux répliques, contemporaines et identiques, de Boston<sup>2</sup>, chez Mrs J. L. Gardner et au musée, compliquent la question. Les repentirs du plus ancien des portraits de Philippe IV au Prado pouvent que Velazquez avait adopté d'abord, pour cette peinture, une composition pareille à celle des portraits américains ; le dessin général du torse, des bras, des mains est resté le même ; la modification du mouvement des jambes, jointes en poteau, fait porter le corps à faux. Peu d'années après, la composition primitive est reprise tout entière dans le portrait de l'Infant Don Carlos. Si l'on compare, en outre, les tableaux américains au portrait en buste de Philippe IV, au Prado, dont la tête, certainement peinte d'après nature, passe pour le tout premier des portraits du roi par Velazquez en 1623, et a été copiée dans le portrait en pied, on observe qu'ils offrent tous trois une physionomie un peu plus jeune, un prognathisme atténué, et certaines différences dans la coiffure. Le tableau de New-York est demeuré, depuis l'origine, dans la famille ducale de Corral y Narros et sa descendance jusqu'à la duchesse de Villahermosa ; il est accompagné d'un reçu de paiement autographe de Velazquez, daté du 4 décembre 1624, qu'on a découvert en 1905 dans les archives de cette maison<sup>3</sup> : le reçu se réfère au « portrait du roi », en même temps qu'à deux autres portraits, l'un perdu aujourd'hui, l'autre, d'Olivarès (passé en Amérique aussi depuis la mort de la duchesse). Voilà les faits. Faut-il, avec M. August L. Mayer, conclure à un Velazquez authentique, et qui serait le plus ancien des portraits de Philippe IV par le maître ? Comme les portraits de Boston, la peinture est médiocre, tout à fait dépourvue de la franchise et de l'accent de vie, si marqué, du portrait en pied du Prado. Même en prenant acte, sur pièce, que le tableau a dû être peint avant décembre 1624, on ne saurait, à notre avis, y voir autre chose qu'une réplique d'atelier, exécutée probablement — ce serait le mot de l'énigme — d'après le premier état du portrait en pied du Prado ou d'après un original disparu.

La délicieuse *Marquise Durazzo*<sup>4</sup> de l'ancienne collection Rodolphe Kann, le même modèle, peut-être, avec quelques années de plus, que la marquise

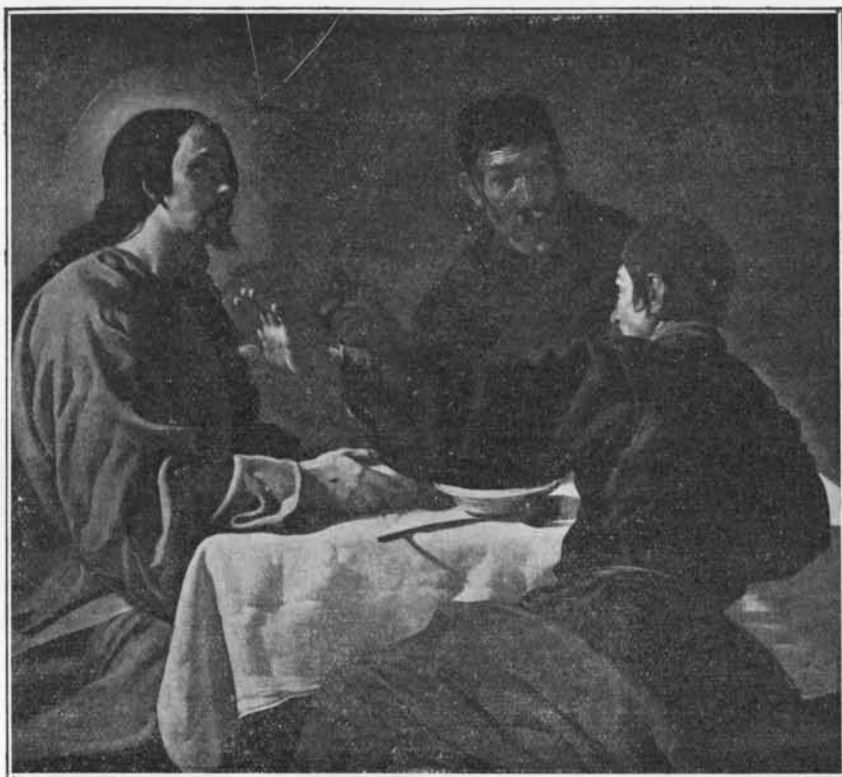
1. Carl Justi, *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, 2<sup>e</sup> éd., Bonn, 1903, t. I, p. 163, Albert F. Calvert et G. Gasquoin Hartley, *Velazquez*, London, 1908, citent une lettre de Beruete, p. 53, note.

2. Francis Lathrop, *The new Velazquez in the Boston Museum* (*Burlington Magazine*, vol. VII (avril-septembre 1905), p. 8. Repr. : *ibid.* et *Velazquez des « Klassiker der Kunst »*, 2<sup>e</sup> éd., p. 123).

3. José Ramon Melida, *Un recibo de Velazquez* (*Revista de los Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1906, p. 173, d'après Mayer, art. cité).

4. Repr. : *Van Dyck* (coll. des « Klassiker der Kunst »), p. 181.

Lomellini-Durazzo de la collection Marius Keppel à Berlin<sup>1</sup>, est le plus sensible et le plus délicat, sans exception, de tous les portraits de femmes de Van Dyck ; le *Lucas Van Uffele*<sup>2</sup>, autrefois chez le duc de Sutherland à Stafford House, le plus élégant des portraits d'hommes de sa période génoise, un instantané décoratif à la Bernin : l'attitude, d'un homme qui se retourne à demi, comme si l'on ouvrait une porte, déploie, de la boucle du front à la pointe des doigts, les grâces de ce riche négociant anversois



LE SOUPER D'EMMAÛS, PAR VELAZQUEZ  
(Collection Benjamin Altman, Musée métropolitain, New-York.)

italianisé jusqu'aux moelles, ami très cher de Van Dyck et grand amateur dont le *Baldassare Castiglione* de Raphaël a illustré la collection, vendue en 1639 à Amsterdam, en présence de Rembrandt. Van Uffele, que Van Dyck a peint deux fois, apparaît ici plus jeune que dans le portrait de Brunswick<sup>3</sup>.

1. Repr. : *Van Dyck* (coll. des « Klassiker der Kunst »), p. 183.
2. Repr. : *Cat. Altman*, p. 46. Sur Van Uffele : Lionel Cust, *Van Dyck*, London, 1908, p. 39, 126.
3. Repr. : *Van Dyck* (coll. des « Klassiker der Kunst »), p. 125.

Frans Hals est représenté vers le même temps où Velazquez commençait de travailler à Madrid, où Van Dyck triomphait à Gênes. Un fils de famille pris de vin qui braille, le verre haut, une gourgandine sous le bras, le « *Yonker Romp* »<sup>1</sup>, daté de 1623, rappelle sans doute que Hals a fait partie, de 1616 à 1625, d'un club de bambocheurs, la « Chambre de rhétorique » à l'enseigne de « l'Amour avant tout » (*Liefde boven al*). La date, entre le premier et les seconds *doelen* est significative. Mise en page d'un jet, criante de vie et de mouvement, inondation d'air et de lumière, palette claire et exquise, à base de gris frais (le pourpoint, le vaste feutre), et de bleu fleuri (les manches, la plume d'autruche balayeuse), exécution déjà merveilleuse de fougue et de sûreté, Hals tout entier éclate dans ce premier impromptu étincelant, un morceau d'entraînement pour les *doelen* triomphants de 1627. Un emprunt aux *Archers de Saint-Georges* de 1627, la main renversant le verre, doit dater le *Rubis sur l'ongle*<sup>2</sup>, autre morceau de bravoure, mais de la maturité déjà, plus étoffé de ton, et nourri de pâtes grasses et épaisses. Exhumé d'un château irlandais, le tableau est peu connu. C'est l'une des figures de fantaisie, empruntées tantôt à la pègre de la rue, des tréteaux, du marché aux poissons, tantôt, comme ici, à la famille de l'artiste, et où la verve inextinguible de Hals se soulageait des contraintes du portraitiste. Cet adolescent mal venu, aux yeux louches, à bouche déformée, à mine de simple d'esprit, l'un de ses fils certainement, reparait dans huit autres variations de même costume et même goût<sup>3</sup>, à Berlin, à Cassel, au Louvre (le *Jeune peintre* du legs Schlichting) et dans diverses collections privées ; classées de 1627 à 1640 environ par les derniers historiens de Hals, elles doivent en réalité, l'âge du modèle l'atteste, se suivre de beaucoup plus près. La *Joyeuse Compagnie*<sup>4</sup>, que M. Bode place dès 1616, en tête de son catalogue,

1. Provient de la collection de la comtesse Boissier de Pourtalès. Hofstede de Groot, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis...*, t. III: *Frans Hals*, 139; E.-W. Moes, *Frans Hals*, Bruxelles, 1909, n° 209 du cat.; W. von Bode, *Frans Hals, his life and work*, Berlin-London, 1914, n° 2 du cat. Repr.: *Gazette des Beaux-Arts*, 1883, t. II, p. 122 (sous le titre: « *Vive la fidélité!* », eau-forte par H. Guérard); Bode, pl. II<sup>2</sup>; *Frans Hals* des « *Klassiker der Kunst* », p. 11; *Cat. Altman*, p. 30. L'autre version, plus petite, qui figurait dans la collection Heseltine, n'est qu'une copie exécutée dans l'entourage de Hals.

2. Provient de la collection de J. Napper esq., de Lough Crew Castle, comté de Meath, Irlande. Hofstede de Groot, ouv. cité, 86; Moes, ouv. cité, n° 210 du cat.; Bode, ouv. cité, n° 57 du cat.

3. Tous ces tableaux sont reproduits dans Bode, ouv. cité, ou dans le *Frans Hals* des « *Klassiker der Kunst* ».

4. Provient de la collection Cocteau. Hofstede de Groot, ouv. cité, 141; Moes, ouv. cité, p. 25 et n° 208 du cat.; Bode, ouv. cité, n° 1 du cat. Repr.: Moes, p. 18; Bode, pl. I: *Frans Hals* des « *Klassiker der Kunst* », p. 11; *Cat. Altman*, p. 30. — Les historiens de Hals ont déjà noté la parenté du tableau avec la composition analogue du musée de Berlin, copie ancienne d'un original disparu, où trône le même barbon. On retrouve le

emprunte son sujet à la même veine de grosse godaille que le *Yonker Romp* : un vieux paillard à la Jordaens, enguirlandé d'un chapelet de victuailles, attablé devant des platées de saucisses, qui presse sur ses genoux une fille magnifiquement accoutrée. Le tableau ne mérite pas, du reste, sa réputa-



« RUBIS SUR L'ONGLE », PAR FRANS HALS  
(Collection Benjamin Altman, Musée métropolitain, New-York)

personnage, emprunté à la composition de Berlin, dans l'étude posée sur le chevalet du *Jeune peintre* du legs Schlichting, au Louvre. Modèle favori évidemment, bouffon de profession sans doute, il reparait encore, avec son chapelet de comestibles, dans un *Concert* de Dirk Hals, au musée de Capetown; (repr. : *Flemish and Dutch paintings. The Max Michaelis bequest to the Union of South Africa*, London, 1913, pl. 15, p. 21). Le personnage à nez busqué et à barbiche, qui occupe l'angle supérieur droit du tableau de New-York, offre un modèle peint plusieurs fois par Frans Hals (cf., notamment, le portrait soi-disant de F. Hals et de sa femme à Amsterdam, et le portrait d'homme, ovale, de la collection du duc de Devonshire).

tion. Par le tour d'humeur, la physionomie générale, le costume, les modèles, il se rattache bien à la première période de Hals. Mais la peinture est lourde, heurtée, fatiguée, bouchée, la composition empêtrée et hétéroclite, reprise après coup dans les fonds ; on a l'impression d'une toile, en tout cas, achevée ou manipulée dans l'entourage de Frans Hals, par une autre main.

Avec les tableaux de l'ancien fonds, le *Fumeur*, l'original de celui de Königsberg, les deux admirables portraits d'homme et de femme de la dernière manière, et en laissant de côté un autre portrait, contestable, celui du legs de Witt Jesup en 1915, et une *Hille Babbe*, de Frans Hals le Jeune (2), le Metropolitan Museum possède, ainsi, aujourd'hui, six œuvres de Frans Hals ; le Louvre en a sept, la National Gallery cinq. Pour les Rembrandt, depuis le legs Altman, leur nombre a passé de deux seulement, — un portrait d'homme et une étude, deux toiles secondaires, — à quatorze, en excluant, dans la galerie Altman, malgré l'autorité de Bode et de Hofstede de Groot, le portrait supposé de Hendrickje Stoffels<sup>1</sup>, pièce douteuse, une vigoureuse étude de Maes probablement, du temps de sa fréquentation chez Rembrandt. Comparé aux musées d'Europe les plus riches en tableaux du maître, celui de New-York, ainsi, d'un seul pas de géant, a laissé derrière lui Munich, Vienne, Amsterdam, La Haye, Brunswick, égale presque Dresde et la National Gallery (seize tableaux) et n'est plus dépassé largement que par l'Ermitage, le Louvre, Berlin, Cassel (quarante et un, vingt et un et vingt tableaux respectivement). Composée pour la plupart d'œuvres dès longtemps célèbres, exposées jadis à Paris, à Londres, à Amsterdam, et de dépouilles de collections fameuses, la suite des douze Rembrandt de la galerie Altman correspond, sauf la période de Leyde, à toutes les grandes étapes de la vie et du génie du maître et, surtout, illustre magnifiquement, le drame de ses dernières années<sup>3</sup>.

A la brillante et féconde période qui suit l'établissement à Amsterdam appartiennent la superbe effigie de vieille dame, datée de 1635, autrefois à Edimbourg, dans la collection Sanderson, une septuagénaire très triste, très laide, raidie contre l'affaissement de l'âge, et un autre chef-d'œuvre de caractère : un portrait ovale de 1633<sup>3</sup>, à peine connu, longtemps oublié en

1. Hofstede de Groot, *Newly discovered Rembrandt's works (L'Art flamand et hollandais)*, 1909, t. II, p. 167 ; repr. aussi dans le supplément au *Rembrandt* des « *Klassiker der Kunst* » (Wilhelm R. Valentiner, *Rembrandt: wiedergefundene Gemälde, 1910-1920*, Stuttgart, 1921, p. 87).

2. Wilhelm R. Valentiner, *The Rembrandts of the Altman collection (Art in America)*, 1914, p. 350, p. 385). Tous les tableaux sont reproduits dans la 3<sup>e</sup> éd. du *Rembrandt* des « *Klassiker der Kunst* ».

3. Bode, *L'Œuvre complet de Rembrandt*, t. VII, n° 561 ; Hofstede de Groot, ouv. cité, t. VI : *Rembrandt*, 862 ; *Rembrandt* des « *Klassiker der Kunst* », 3<sup>e</sup> éd., p. 93.

Lithuanie, celui d'une bourgeoise entre deux âges, modeste et affable, grumelée et vermeille comme une pomme de conserve, une peinture à la



PORTRAIT DE TITUS, FILS DE REMBRANDT  
PAR REMBRANDT

(Collection Benjamin Altman, Musée métropolitain, New-York.)

Mirevelt, glacée comme un miroir, mais palpitante de vie en dessous, aiguisée de petites touches embrasées aux pommettes, aux lèvres, aux yeux.

Aux approches de la quarantaine, la *Bethsabée* de l'ancienne collection

Steengracht (1643), le *Portrait d'homme* de la vente de Lord Ashburton, et une étude de modèle provenant de la collection Adolf Thieme, l'*Homme au gorgerin* (1644), empruntant, à peu de mois d'intervalle, son geste au capitaine Banning Cocq de la *Ronde de nuit*, représentent la maturité, le calme dans la contemplation et le rêve, comme dans la possession de la réalité solide. Le *Portrait d'homme* à barbiche carrée, en rabat uni, un gant dans la main, daté de 164. (le dernier chiffre effacé), se place entre deux effigies pareilles de mise en cadre : l'*Homme au gant* de Bruxelles (1641) et le *Claes Berchem* (1647) de la collection du duc de Westminster. Les lèvres d'orateur, l'intelligence froide et agressive, indiquent un avocat ; la ressemblance, les dates, suggèrent l'avocat *Tholincx*, une dizaine d'années avant son portrait du Musée Jacquemart-André (1656). Le roman de la *Bethsabée*, demeurée jusqu'en 1741 en Hollande, poursuivant ensuite, au cours de deux siècles, chez d'illustres amateurs étrangers, sa carrière cosmopolite de triomphante aventurière, ne rentrant enfin au pays que pour émigrer bientôt à l'Eldorado, témoigne de la séduction qu'elle n'a jamais cessé d'exercer. Les deux autres poèmes passionnés consacrés par Rembrandt à la beauté féminine, la *Danaé* de l'Ermitage (1636), la *Bethsabée* du Louvre (1654), ne sont, malgré les prestiges de la mise en scène, que de puissants morceaux de nu, saturés de réalité, les portraits intimes des deux femmes qui ont partagé sa vie et rempli son cœur : de Saskia jeune épouse encore, et de la servante-maitresse du veuf. Seule la *Bethsabée* de 1643 est pure poésie, sans autre substance que la brièveté ardente du *Livre de Samuel* — « Un soir... David... se promenant sur la terrasse du palais, aperçut une femme très belle qui se baignait », — que le lyrisme oriental du *Cantique des Cantiques*, et des souvenirs vénitiens peut-être, jouant parmi des brumes et des lueurs, une apparition crépusculaire où l'ombre diaprée, le mystère d'un décor de féerie, les feux mourants du couchant, modulent le songe d'une nuit d'été ; de toutes les visions de Rembrandt celle où sa peinture a touché de plus près aux enchantements de la musique. Il est curieux d'observer que, si les dates n'étaient là, dans le *Modèle* du Musée de Glasgow (vers 1652), où, sur un tréteau d'atelier, Hendrickje Stoffels répète le motif central du tableau, on reconnaîtrait, au lieu d'une réminiscence, une étude préliminaire.

Autre poème, mais où le cri du cœur a remplacé la voluptueuse chimère, le *Titus* de 1655 : l'émoi d'un père contemplant dans l'adolescence charmante d'un fils unique la résurrection de la mère, morte jeune à sa naissance, les souvenirs du bonheur passé, la méditation d'une affection présente, forte comme la vie elle-même, un ravissement de mélancolique tendresse, paré par l'éternelle fantaisie de magnificence du visionnaire, et enveloppé dans le clair-obscur le plus précieux ; la dernière œuvre de Rem-

brandt où brille encore quelque chose d'heureux, avant la ruine et la vieillesse précoce. 1656, faillite; 1657, saisie et vente; jusqu'en 1665, le tourment des affaires de justice; dans l'intervalle, mort de Hendrickje; jusqu'à la fin, la corde de la gêne au cou, une vieillesse sordide. Les six toiles capitales, provenant des collections de Rodolphe et de Maurice Kann,



LE COMMISSAIRE-PRISEUR, PAR REMBRANDT  
(Collection Benjamin Altman, Musée métropolitain, New-York.)

qui marquent les étapes de ce déclin, manifestent dans tous les genres, portrait, symbole, histoire, le caractère profondément intellectuel et spirituel de cette dernière période, où l'âme accablée du peintre, repliée toute sur elle-même, déprise du monde solide et du dehors, ne parle plus, quel que soit le sujet, que de sa tristesse et de sa solitude sans remède, de sa lutte contre l'écrasement du malheur, l'enlèvement de l'âge, et où le clair-



obscur de Rembrandt devient la retraite même de sa vie et de son cœur navré et l'image de son crépuscule intérieur.

La *Vieille femme se coupant les ongles* (1658), qu'on a voulu si étrangement quelquefois, donner à Maes, comme s'il avait rien de commun avec cette grandeur de style, c'est l'apparition de l'inexorable destin ; les aïeules frileuses, en léthargie sur leur Bible, les vieilles nonnes ravagées, les douairières édentées et ratatinées qu'on voit se multiplier après 1650 dans l'œuvre de Rembrandt, se transfigurent en Sibylle descendue des voûtes de la Sixtine, en Minos femelle, au masque d'*imperator*, au voile de pontife romain amplement assis sur sa chaise curule. Le maigre et lugubre *Commissaire-priseur*, tout en brun fusiné et en or éteint, inaugure, la même année, le cortège des figures fantomatiques, tenant moins de la fantaisie que du cauchemar, auxquelles l'imagination troublée de Rembrandt, désormais, donne naissance ; quel que soit le modèle, c'est, en travesti de rêverie, la contre-partie d'une figure réelle qui a hanté l'artiste, comme le spectre de sa ruine, le tabellion à mine de proie, aboyeur de commissaire-priseur ou clerc d'huissier que Rembrandt peint, à la même date, déroulant un exploit de ses doigts sales de grossoyeur (collection de Lord Feversham).

Le *Portrait de l'artiste*, à cinquante-quatre ans (1660), de la vente de Lord Ashburton, est l'une des quinze effigies où Rembrandt nous a laissé la tragique autobiographie de ses dernières années : du *Rembrandt dessinant* de Dresde (1657) et du *Rembrandt à la ceinture* de Vienne (vers la même date) où on le voit à peine touché encore, jusqu'à l'année de sa mort et au portrait de 1669, dans la collection de Sir Audley W. Neeld, un vieillard tout à fait éteint, on assiste tour à tour à la résistance, à l'effondrement, au tassement dans une incurable mélancolie, distraite par l'acharnement au travail, et à la décrépitude finale. Ici, l'aveu du pauvre vieux lutteur foudroyé, c'est la solitude et la détresse sans fond, comme dans le portrait de la National Gallery (1659) avec l'« à quoi bon » de ses mains croisées, et dans le Rembrandt navré de Lord Kinnaird, perdu dans un grimoire d'huissier, et c'est la déchéance physique gravée en relief dans un jour brutal, le masque rongé, fripé, boursoufflé, le front mâché, les paupières en poches, les yeux brûlés de larmes, comme dans les deux portraits à bout portant de Bridgewater House et de la collection du duc de Buccleuch ; toute cette misère rendue plus poignante encore par la mascarade du bérêt de velours, du caftan de soie, un mardi gras du désespoir.

Faut-il, avec M. Valentiner, reculer jusqu'en 1669 la date de l'*Homme à la loupe*, de la *Femme à l'œillet*, deux peintures très tardives en tout cas, et reconnaître dans ces deux figures malades Titus et sa femme, Magda-



LA FEMME A L'ŒILLET

PAR REMBRANDT

*(Collection Benjamin Altman, Musée de New-York.)*

lena van Loo, âgés tous deux de vingt-sept ans, mariés depuis février 1668, et morts, l'un, la même année, en septembre, l'autre en octobre 1669, peu de mois après la naissance de l'enfant posthume de Titus, et quelques jours après Rembrandt? Une *Jeune femme à l'œillet* de 1656, et le pendant, également au Musée de Copenhague, un *Portrait de jeune homme* où l'on reconnaît Titus qui vient de muer; puis le portrait de Dorchester House accepté, avec toute vraisemblance, comme celui de Titus, vers 1658; à la même date, le *Portrait de jeune homme* du Louvre, qui ressemble au précédent,



PILATE SE LAVANT LES MAINS, PAR REMBRANDT  
(Collection Benjamin Altman, Musée métropolitain, New-York.)

et le *Commissaire-priseur*, la *Flora* d'Althorp House (vers 1657), enfin, beaucoup plus tard, la *Fiancée Juive* d'Amsterdam, peut-être inspirée, justement, par le mariage de Titus et Magdalena, un *Portrait de femme* de 1666 à la National Gallery, et *La Femme au petit chien*, si malheureusement perdue, en 1918, par le Musée de Colmar<sup>1</sup>, où l'on retrouve la *Femme à l'œillet* trait pour trait, — toutes ces peintures, et d'autres encore, fournissent en effet une chaîne de rapprochements plausibles. L'identification n'en reste pas moins douteuse; les deux personnages portent la quarantaine ou la cinquan-

1. Vendu par la municipalité à un antiquaire de Munich, le tableau a été revendu à un amateur de Stockholm, M. Klas Fahraeus.

taine ; en outre, dans le cas de Magdalena, nous n'avons point, pour nous renseigner, de portrait dont l'identité soit établie. Ce qui est certain, c'est que ce fantôme de poitrinaire hypocondre et ce spectre de femme épuisée, vidés de réalité individuelle et de substance, regardant le néant de leurs yeux sans rayons, sont le portrait de la mélancolie de Rembrandt. Même mêlée, dans la *Femme à l'œillet*, à un des suprêmes feux d'artifice du magicien, elle a tout submergé. A trente ans de distance, il a repris la plus exquise et la plus tendre des variations sur Saskia, celle de la *Femme au miroir* de l'Ermitage et de la *Femme à sa toilette* (1635) de la collection Edmund Davis<sup>1</sup> ; mais l'éclat des yeux et de la chair, le charme, la vie, ont disparu. Le divertissement de brillantes vapeurs, de rayons caressants, de splendides parures, le fleurissement des diamants et des perles dans un crépuscule pourpré, ne sont plus qu'un voile de broderie étincelante à la surface d'une symphonie funèbre ; par contraste, la tristesse nous perce d'un trait plus aigu.

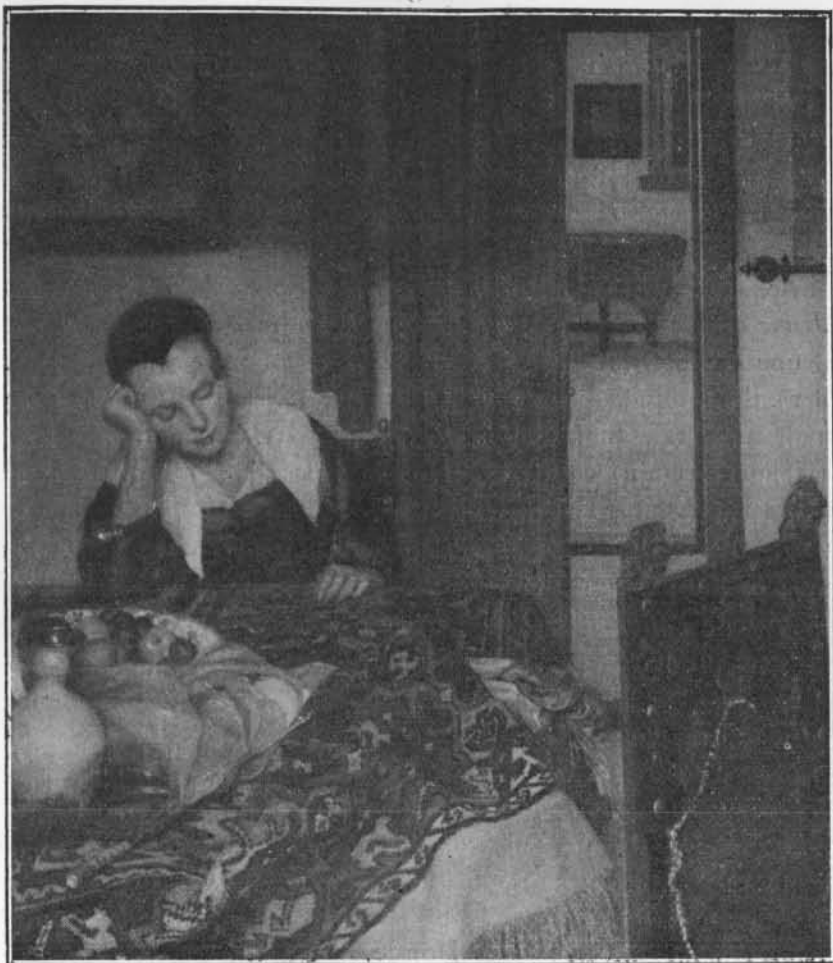
Dans le *Pilate se lavant les mains*, c'est l'impuissance finale d'agir et de vivre. Au lieu du tumulte grouillant et hurlant du *Pilate* de la National Gallery (1635 ou 1636), de la meute furieuse de pharisiens et de prêtres, accrochée au procureur qui se lève et recule, de l'émeute déferlant dans la cour du prétoire, une action immobile, pétrifiée, un drame raréfié, tout intérieur, réduit, le Christ même disparu, au seul Pilate et à deux comparses : un porte-aiguière et un fantôme, l'énigmatique vieillard blême comme le moulage de l'Homère antique qui l'a inspiré, rayon de lune, pan de clarté nécessaire pour détacher la figure centrale, et spectre de lévite attardé, revenant du mauvais conseil, murmurant à l'oreille le mot suprême de défaite et d'iniquité. La splendeur de la grande toile, toute dorée, le faste de la mise en scène, chape d'or du procureur, page de soie glauque, vaisseaux d'or pâle, manteau couleur d'astre du conseiller, respirent la vanité d'une pompe chimérique, laissent le goût de cendres d'un mirage vide. Le temps s'arrête, on entend le silence ; rien n'existe plus que, au centre, dans l'ombre, la tête baissée et l'œil voilé du flasque Pilate qui cède sans ouvrir la bouche, la tragédie muette de la vieillesse désemparée, de l'âme qui sent déjà la vie lui échapper, l'irréparable lassitude et le renoncement définitif.

Hormis le Ter Borch de la vente de Lord Ashburton<sup>2</sup> et le Gérard Dou de la collection Schloss, l'équipe des maîtres du paysage et du genre a été fournie aussi par les plus belles pièces des collections de Rodolphe, ou de Maurice Kann. Tous ces tableaux se pressent dans le court âge d'or de la peinture hollandaise, entre 1655 et 1670 environ.

1. François Monod, *L'Exposition nationale de maîtres anciens à Londres* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1910, t. I, p. 79).

2. Hofstede de Groot, ouv. cité, t. V : *Ter Borch*, 135.

Le grand *Portrait de Dou*<sup>1</sup>, en manière de frontispice, à rapprocher de celui du Louvre (vers 1665), est un des plus importants de la nombreuse série où le myope avantageux s'est peint dans l'encadrement de sa fenêtre,



LA SERVANTE ENDORMIE, PAR VERMEER DE DELFT

(Collection Benjamin Altman, Musée métropolitain, New-York.)

exhibant ses fins pinceaux et sa petite palette échantillonnée de frais. Le plus parfait des Dou fera toujours bâiller d'ennui :

Seigneur, que de vertus vous nous faites haïr !

surtout à côté d'un Maes encore tout nourri des mâles leçons de Rembrandt,

1. Hofstede de Groot, ouv. cité, t. I: *Gerard Dou*, 238. Repr.: frontispice du *Gerard Dou* de la coll. des « Klassiker der Kunst ».

tout dru de ton et de substance, puissamment modelé en pleine lumière sur le crépi d'un mur, et frugal, modeste, intime comme un Chardin, la *Jeune fille épluchant des pommes*; à côté de la *Servante endormie* de Vermeer, avec sa superbe nature morte prépondérante, une des peintures les plus riches de couleur du maître avant qu'il fût voué au bleu, et avec sa mise en cadre à bout portant, découpée à même le spectacle, et sa perspective en pente raide, celle qui justifie le mieux le rapprochement, si souvent noté, entre Vermeer et l'impressionnisme. Des quelque trente-huit tableaux de Vermeer, l'un des neuf ravis par l'Amérique<sup>1</sup>, dont quatre dans les musées de New-York, contre notre petite et solitaire *Dentellière* du Louvre : le Metropolitan possède encore la *Dame à l'aiguïère*, et, de l'autre côté de la Cinquième Avenue, au musée Frick, on trouve une *Leçon de chant* et le *Soldat et la fille qui rit*.

Le *Jeune couple dans un intérieur*, par l'autre maître de Delft, Pieter de Hooch, une dame et un cavalier prêts à sortir pour la promenade, tableau d'esprit rembranesque, avec des jeux d'ombre très animés, est du début de sa seconde manière, plus superficielle, où les gens du bel air et les conversations galantes remplacent les petits bourgeois et leur humble vie domestique, vers 1665 d'après Hofstede de Groot, peu avant son établissement à Amsterdam. Aux dernières années de Ter Borch, installé, sa longue carrière de voyageur close, à Deventer parmi une société polie où il a trouvé ses modèles de prédilection, appartient la *Dame au théorbe*, uu de ces « *Concerts* » où l'heure de la musique, la seule à animer un peu la placidité et le décorum de son beau monde, a permis au subtil psychologue, au poète secrètement amoureux des femmes, d'ajouter aux raffinements de métier les plus exquis les plus délicates nuances de sentiment, et où l'esprit, le goût, le naturel léger, le charme d'émoi discret, font penser à un Watteau hollandais et bourgeois : la musicienne, en casaquin de velours lapis garni d'hermine, a les yeux fixés sur l'élégant visiteur de gris vêtu, négligemment assis sur la table, en rêverie; entre eux, une montre compte les instants de mélodie. La composition est une variante du petit tableau de Dresde.

Pour le triumvirat des paysagistes, nulle part on ne trouverait d'œuvres plus imposantes. Jamais Aelbert Cuyp<sup>2</sup> n'a plus magnifiquement joué du décor de la Meuse, des mouvements de terrain plongés dans un fluide d'or, des pelages fauve et ronan sur le couchant, d'un grand ciel humide traversé d'une gloire entre les écrans flottants des nuées; c'est le *nec plus ultra* de ses symphonies de sérénité<sup>2</sup>. Jamais, quand il abjure le sujet de pratique pour

1. Le *Jan Vermeer of Delft* de Philip L. Hale (Boston, 1913, p. 246) fournit la liste la plus complète des Vermeer passés en Amérique.

2. Repr. : E. Michel, *La Galerie de M. Rodolphe Kann* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1901, t. I, p. 399).

ne plus quitter la nature d'un pas, Hobbema n'a mieux peint que dans cette *Entrée de village* dans une clairière les jours frisants sur les troncs, la diffusion de l'air parmi les boqueteaux et les feuillées, les lacs de lumière des fonds, le bain de chaleur égale et de quiétude de l'été en forêt. Jamais Jacob Ruisdael n'a composé plus majestueux poème de la solitude et de l'espace que dans le grand *Champ de blé*<sup>1</sup>, l'un de ses panoramas pris aux environs d'Overveen, où la terre s'écrase sous la hauteur du zénith et le volume de l'atmosphère, où le drame mouvant de la lumière et des *cumuli*, dans un



LE CHAMP DE BLÉ, PAR JACOB RUISDAEL  
(Collection Benjamin Altman, Musée métropolitain, New-York.)

ciel immense, se reflète sur le miroir fuyant de la plaine et remplit tout le tableau. Entre les deux coups de soleil qui divisent le paysage, de l'échine des ornières, frangée d'herbe maigre, jusqu'au bout du monde, l'œil glisse sur les nappes diaphanes de demi-jours et de pénombres, se repose sur un petit bois lointain; tout au fond, frisant sur l'horizon, le second faisceau de clarté rassemble au bord du cadre tout le spectacle sur une pointe d'épingle et un

1. Provient de la collection Maurice Kann : v. Auguste Marguillier. *La Collection Maurice Kann* (*Les Arts*, avril 1909).

mince trait d'argent : un sémaphore, la mer blanchissante; on sent, à la lisière de la toile, le fraîchissement de l'espace; trois piétons menus, échelonnés sur le chemin, dans la plaine, et, sur la dune, un imperceptible berger et ses moutons, atomes brillants, perdus dans cette immensité mesurent l'étendue. Aucune peinture de Ruisdael n'est plus lumineuse, aucune plus merveilleusement établie dans l'air et par le modelé du ciel; aucune ne communique avec plus de calme et d'éloquence le rythme immuable des choses et l'insignifiance de l'homme. C'est l'une des œuvres culminantes où l'on dirait que le plus grand des paysagistes de tous les temps a voulu épuiser dans une seule contemplation et un seul tableau, le spectacle, la méditation la plus profonde et la plus générale, et l'art même de la peinture de paysage.

Quelques toiles des paysagistes français du XIX<sup>e</sup> siècle qui faisaient aussi partie du legs Altman figurent aujourd'hui parmi la collection générale du Metropolitan Museum<sup>1</sup> : trois Corot de la dernière période, dont l'*Allée de printemps*, admirable étude de sous-bois, un petit Rousseau typique, très poussé; une *Clairière* maigre et pierreuse sous un ciel bleu mêlé de nuages, en forêt de Fontainebleau, où passent deux figurines, un homme et son âne, et deux Daubigny, dont les *Bords de l'Oise* (1863) de la Centennale de 1889. D'une petite *Bergère* debout, tricotant, par Millet<sup>2</sup>, que nous avons vue chez M. Altman avant sa mort, les catalogues du musée ne gardent aucune trace.

FRANÇOIS MONOD

(La suite prochainement.)

1. *Modern paintings in the Altman bequest* (Bull. of the Metropolitan Museum of Art, 1914, p. 252 et suiv.; repr. de l'*Allée sous bois* et du Rousseau). Les Corot sont les numéros 2103 (*L'Allée*), 1087 (*Étang picard*) et 1728 (*Passeur atterrissant*) du catalogue Robaut.

2. Est-ce la « *Bergère tricotant*, petite toile » mentionnée par M. Moreau-Nélaton dans son *Millet raconté par lui-même*, au t. II, p. 70?

LA GALERIE ALTMAN  
AU METROPOLITAN MUSEUM DE NEW-YORK

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE<sup>1</sup>)

II

LES SCULPTURES ET LES OBJETS D'ART



LE seul antique de la galerie, un buste d'homme des toutes dernières années de la période républicaine, un bronze, autrefois doré, incrusté d'ivoire dans la cavité des yeux, a enrichi d'une pièce capitale la belle série de portraits romains du Metropolitan Museum<sup>2</sup>. Un grand bois d'un beau caractère, un buste de jeune homme<sup>3</sup>, aux traits raffinés et pensifs, par un maître souabe, Hans Tilman Riemenschneider (1460-1531), de Wurzburg, représente l'art germanique à la fin de l'ère gothique. Tout le reste des sculptures appartient à la Renaissance italienne ou aux xvi<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles français.

La « *Madone Altman*<sup>4</sup> » a ajouté un chef-d'œuvre de plus, hier encore

1. *V. Gazette des Beaux-Arts*, 1923, t. II, p. 179 et 297.

2. Étudié par Miss G. M. A. Richter, dans *Art in America*, 1913, avril (cit. du *Cat. Altman* : la livraison est introuvable à Paris).

3. En tilleul. Évidemment détaché d'une statue. Provient d'Esslingen. Repr. : *Cat. Altman*, p. 119.

4. Appartenait au comte Leonello di Nobili, de Florence. W. Bode, *Neuentdeckte*

ignoré, à cet admirable groupe de *Madones* de terre cuite émaillée où l'on dirait que Luca della Robbia a voulu réparer un oubli inexplicable de la Grèce et compléter les créations des maîtres du v<sup>e</sup> et du iv<sup>e</sup> siècle par le type le plus universel et le plus éloquent de beauté humaine, celui de la jeune maternité. Le modèle, au visage plein, au nez droit, aux lèvres charnues, est celui qui a inspiré la plupart des *Madones* de Luca. Les formes florissantes, l'attitude d'ensemble, accusent une étroite parenté avec la *Madone à la pomme* de Berlin et surtout la *Madone* de l'Hôpital des « Innocenti », mais dans une œuvre à la fois plus délicate et plus imposante. L'expression sereine et méditative de la Vierge fait penser à une jeune Athéna. Le noble repos de la composition, son caractère monumental si marqué, s'expliquent lorsqu'on découvre qu'elle est empruntée, presque trait pour trait, jusque dans les détails du mouvement des mains de la Vierge et du *Bambino*, à la *Madone* de la porte de bronze de la sacristie du Dôme de Florence. A l'ample matrone du Dôme, impassible Reine des Cieux, rien ne paraît ressembler moins que cette tendre jeune fille ; et pourtant c'est la même figure, dépouillée seulement de sa raide et froide majesté, passée du bas-relief et de l'airain à la vie, revêtue de chair palpitante.

Autres *Madones*, plus modestes : la terre cuite peinte et dorée de l'ancienne galerie Rodolphe Kann<sup>1</sup>, classée dans un groupe bien connu de *Madones* donatellesques serrant le *Bambino*, debout, contre leur visage anxieux, et une *Madone aux chérubins*<sup>2</sup>, un des bas-reliefs de pratique, au goût mièvre, au faire mince et pointu, de l'atelier d'Antonio Rossellino.

Pour le portrait, l'art des marbriers florentins de la seconde génération du *quattrocento* est représenté par un buste excellent, attribué, avec raison sans doute à Mino da Fiesole, et détaché d'un médaillon funéraire : le *Portrait d'un prêtre* de l'ancienne collection Hainauer<sup>3</sup>, si largement traité et si expressif, avec son gros masque peuplé tout imprégné d'humilité et de calme mélancolique. Faut-il reconnaître, avec M. Bode, la main de Mino, encore, dans un buste beaucoup moins intéressant, en tout état de cause, de petit garçon en *Saint Jean-Baptiste*<sup>4</sup>, la tête levée, les yeux grands ouverts, une touffe de mèches bouclées nouée sur le front ? Faut-il, même, l'accepter sans réserves comme une pièce authentique ? C'est un ambigu, dirait-on, d'un

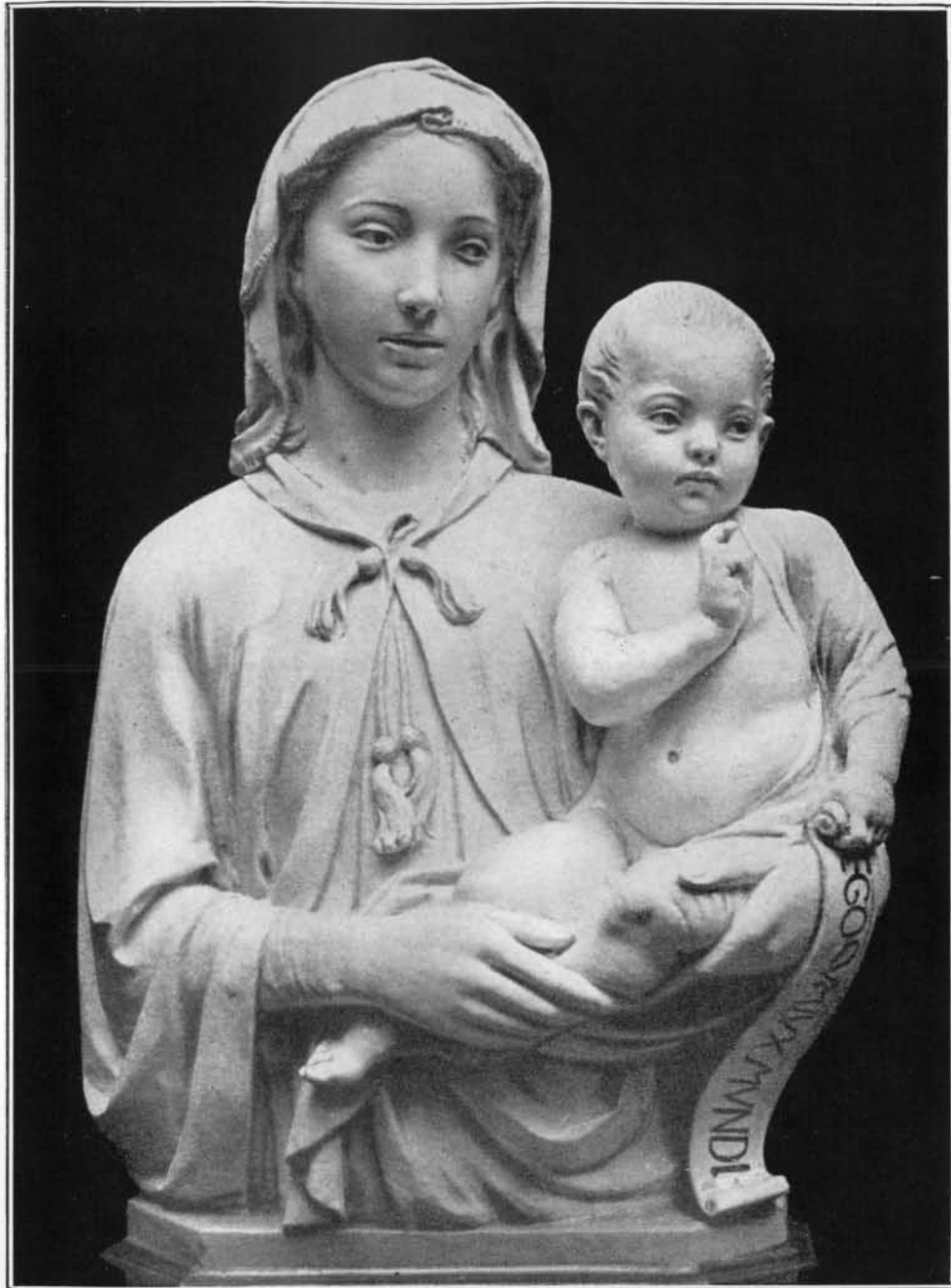
*Bildwerke in glazierten Ton von Luca della Robbia* (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1912, p. 305).

1. Repr. : *Donatello* des « Klassiker der Kunst », p. 131.

2. W. Bode, *Die Sammlung Oscar Hainauer*, Berlin, 1897, n° 6, p. 61. Repr. : *ibid.*, p. 8 ; Bode, *Denkmäler*, t. VIII, pl. 331 B ; *Cat. Altman*, p. 128.

3. Catalogue Hainauer cité, n° 7, p. 62 ; Bode, *Denkmäler*, t. VIII, pl. 395 B.

4. Repr. : *Cat. Altman*, p. 124. Appartenait au comte Raspeni Spinelli, à Florence : Cf. W. Bode, *Florentiner Bildhauer der Renaissance*, Berlin, 1921, p. 224.



LA MADONE ET L'ENFANT JÉSUS

GROUPE EN TERRE CUITE ÉMAILLÉE, PAR LUCA DELLA ROBBIA

(Collection Benjamin Altman, Musée métropolitain, New-York.)



petit buste de *Saint Jean-Baptiste*, au Louvre <sup>1</sup>, qui lui ressemble, en particulier pour l'arrangement des cheveux, et du buste de la collection della Bor-della <sup>2</sup>, à Florence, où, si les traits diffèrent, l'angle du port de la tête et tout le mouvement du visage sont identiques. Sans se prononcer, on ne se peut défendre de penser à l'avertissement donné par Venturi au sujet des imitateurs modernes de Mino <sup>3</sup>.

Un autre *Saint Jean-Baptiste* en tout cas, le stuc, si insignifiant d'ailleurs, de l'ancienne collection Maurice Kann, d'après le haut-relief du Bargello attribué à Donatello ou à Desiderio da Settignano, est, à notre avis, apocryphe. La prétendue étude originale de Benedetto da Majano pour l'*Annunziata* de son bas-relief de Naples est, sans aucun doute, un des produits de la multiplication miraculeuse des terres cuites présentées comme les esquisses des grands maîtres du *quattrocento*. « Si l'on n'y prend garde, » écrivait le regretté Marcel Reymond, « nous verrons bientôt apparaître les projets originaux de toutes les sculptures italiennes. » — Un *caveat* qu'on ne clamera jamais assez.



BUSTE D'UN PRÊTRE  
MARBRE, ATTRIBUÉ A MINO DA FIOLE  
(Collection Benjamin Altman, Musée métropolitain, New-York.)

Parmi quelques morceaux épisodiques du *cinquecento*, un buste décoratif, d'un style très pur, dans la tradition encore des *quattrocentistes* florentins, un *César* penché et méditatif, mérite d'être retenu comme l'un des plus beaux exemples des imitations héroïques et poétiques de portraits romains par les sculpteurs de la Renaissance. Une *Charité* <sup>4</sup> de terre cuite, attribuée à Jacopo Sansovino, est à rapprocher, en effet, de ce qu'il y a de plus froid et de plus compassé dans l'œuvre du maître. L'aspect monumental mal-

1. Repr. : Bode, *Denkmäler*, t. VIII, p. 383 B.

2. Repr. : Marcel Reymond, *La Sculpture florentine*, t. II, p. 114.

3. Un autre buste que nous n'avons pu étudier, un portrait d'adolescent, donné comme provenant de la famille Ricasoli de Florence, est attribué à l'école de Verrocchio.

4. Repr. : *Cat. Altman*, p. 120.

gré la modestie du format, l'exécution très poussée, indiquent la mise au point d'un projet pour une grande figure. Entre autres souvenirs obsédants de Michel-Ange, la composition rappelle surtout le bas-relief de la *Madone à l'escalier* du musée Buonarroti. Une paire de chenets de bronze, provenant de la collection Hainauer<sup>1</sup>, dans la manière d'Alessandro Vittoria, d'un modelé nerveux dans les nus et d'un fini précieux, présente, sur des socles différents, soutenus par trois *putti* ailés, la même *Minerve* et la même *Abondance*<sup>2</sup> que les chenets du Bargello et de l'ancienne collection Pierpont Morgan<sup>3</sup>.

D'auteur inconnu, malgré l'attribution, inévitable et gratuite, à Germain Pilon, un buste de *Charles IX*<sup>4</sup>, cuirassé à l'antique, accuse sans ménagement, sous le modelé enveloppé du marbre, les traits irréguliers et l'ingrate physionomie du personnage: le crâne gros, vulgaire, la mâchoire mal accrochée, le menton manqué, rentrant, la barbe mal plantée, la calvitie précoce, le regard atone et indécis, la mine veule et morose; un portrait d'après nature certainement, dont on goûtera plus vivement encore la franchise si on le confronte avec le buste, si médiocre, du Louvre, et l'une des œuvres excellentes de la statuaire iconique française du xvi<sup>e</sup> siècle.

La terre cuite originale du premier  *Mercure nouant sa sandale*  de Pigalle<sup>5</sup> a figuré à la vente de M. de Jullienne en 1767<sup>6</sup>. Depuis, la trace est perdue. On incline, d'après la très belle qualité de la pièce, à reconnaître, avec M. Rocheblave, cet original dans la terre cuite patinée qui appartenait au comte de Bryas, à Paris, avant de passer en Amérique. Le Metropolitan Museum, ainsi, posséderait le morceau même exécuté par Pigalle d'après nature, pendant son séjour à Rome (1736-1739), qui a été son coup d'éclat, l'a fait agréer en 1741 à l'Académie, a triomphé au Salon de 1742, et dont l'anatomie athlétique et le modelé fougueux et frémissant ont disparu dans la version amincie et élégante du marbre de 1744 (au Louvre), pour ne rien dire du grand  *Mercure adonisé*  et banal de 1748<sup>7</sup>. Une comparaison attentive avec les deux plâtres anciens du premier état qui

1. Catalogue Hainauer, nos 112, 113.

2. Repr. : *Cat. Altman*, p. 126.

3. Repr. : W. Bode, *Italian bronze statuettes of the Renaissance*, London-Berlin, 1907, t. II, fig. 28, 29.

Une autre paire de chenets, de même caractère, de la galerie Altman (*Mars, Vénus*), est de qualité médiocre. Un autre bronze, une figurine de *Triton*, attribuée au disciple de Jean Boullongne, A. de Vries, rappelle ses fontaines de Wurzburg.

4. Donné comme ayant appartenu au duc de Montmorency-Laval.

5. S. Rocheblave, *Jean-Baptiste Pigalle*, Paris, 1919, p. 90, p. 161 et suiv., p. 381 (catalogue de l'œuvre).

6. *Ibid.*, p. 162.

7. Le plâtre au Louvre, le marbre à Berlin.

subsistent<sup>1</sup> — de grandes photographies suffiraient — serait utile pour confirmer l'identité.

Sur les deux Houdon, un de ses délicieux portraits d'enfants et la grande *Baigneuse* de marbre, datée de 1782, l'un des morceaux de nu insignes de la sculpture française du XVIII<sup>e</sup> siècle, que le Louvre devra toujours regretter, tout a été dit<sup>2</sup>. Le marbre de la petite *Louise Brongniart*<sup>3</sup>, daté de 1779, aussi souple, aussi vif, que la terre cuite du Louvre (1777), n'en diffère que par l'addition d'un col et d'une marmotte. La *Baigneuse* faisait autrefois

fontaine avec une négresse de plomb peint qui lui versait de l'eau sur les épaules. Rappelons ses aventures: le groupe exposé au Salon de 1783, placé par le duc de Chartres, le futur Philippe-Égalité, dans ses jardins de Monceau, confisqué sous la Révolution; la négresse disparue; l'achat de la *Baigneuse*, en 1828 dit-on, où et de qui on ne le dit pas, par Lord Yarmouth (plus tard marquis de Hertford); son long séjour à Bagatelle où elle est restée jusqu'à la mort de l'héritier du marquis, Sir Richard Wallace. Rappelons encore que, outre un buste de négresse, en plâtre peint, par Houdon, au Musée de Soissons, il existe une statuette de plomb, ancienne dit-on, qui



BUSTE DE CHARLES IX, ROI DE FRANCE  
MARBRE, ÉCOLE FRANÇAISE, XVI<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Collection Benjamin Altman, Musée métropolitain, New-York.)

figurait chez M. Altman et permettrait de restituer le groupe. Rappelons enfin que la jambe gauche de la *Baigneuse* est restaurée, le pied refait, le fragment de terrain qui le supporte, ajouté. Le contraste, que M. Paul

1. A l'Académie San Fernando, à Madrid; chez le D<sup>r</sup> Dagincourt, à Paris. Rocheblave, ouv. cité, p. 163.

2. Paul Vitry, *Works of Houdon in America (Art in America, 1914, p. 368 et suiv.)*; Florence Ingersoll-Smousse, *Houdon en Amérique (Revue de l'art ancien et moderne, 1914, t. I. p. 293 et suiv.)*.

3. Provenant des collections S. Bardac et Mialet.

Vitry a noté, avec l'autre grand nu de Houdon, la *Diane* de marbre, épurée, néo-classique déjà, de l'Ermitage, le titre même, sans prétexte académique, sous lequel la *Baigneuse* avait été exposée d'abord, en plâtre, au Salon de 1775. une *Femme sortant du bain*, avant l'utilisation, en marbre, pour un groupe décoratif, font bien ressortir le caractère de la figure : une grande étude, sans plus, d'après un modèle médiocrement fait, aux lourdes attaches, sans grâce de mouvements, un pur morceau, sans tour de main ni mise à



BAIGNEUSE, STATUE EN MARBRE PAR HOUDON  
(Collection Benjamin Altman, Musée métropolitain, New-York.)

l'effet, sans intention d'élégance ou de volupté à la Falconet ou à la Pajou, sans idée de « dessus de pendule » comme sans ambition d'école, qui vaut, tel quel, par le tempérament et par le métier, par son réalisme solide, et par un rendu qui garde la véracité et la vitalité de la terre dans le marbre.

Deux des groupes les plus animés de Clodion, le *Bacchus avec une Nymphe et un Amour*, qui appartenait à Lord Wemyss, *l'Ivresse du Vin*<sup>1</sup> de la vente Jacques Doucet, achèvent cette brillante série de maîtres français<sup>2</sup>.

\*  
\* \*

Les objets d'art mériteraient une étude à part. Avec des renseignements incomplets, des souvenirs déjà lointains, et sans prétention de remplacer plusieurs spécialistes par un maître Jacques, on n'esquisse qu'un aperçu sous bénéfice d'inventaire.

1. *Collection Jacques Doucet, 2<sup>e</sup> partie* (Paris, 1912), n° 98. Repr. : *Cat. Altman*, p. 136.
2. En outre : un petit marbre mis, comme tant d'autres, sous le nom de Falconet, une *Vénus instruisant l'Amour*, que nous n'avons point vue et dont nous ignorons l'origine. Donnée à Allegrain par le musée, sur la foi du catalogue Hainauer (n° 105), une statuette d'*Amphitrite*, en bronze doré, n'est qu'une réduction du marbre de Michel Anguier au Louvre.

Des ateliers de Bruxelles, à la fin de la période gothique et au début de la Renaissance, proviennent deux tapisseries splendides, tissées de soie, d'argent et d'or, revenant des collections Spitzer et Hainauer : une *Vie de la Vierge*<sup>1</sup>, vers 1500, offrant, dans des compartiments divisés par des motifs d'architecture, cinq épisodes : Visitation, Présentation de la Vierge, Annonciation, Adoration des Mages, Assomption ; une *Adoration des Mages*<sup>2</sup>, de



L'ADORATION DES MAGES, TAPISSERIE D'APRÈS BERNARD VAN ORLEY  
(Collection Benjamin Altman, Musée métropolitain, New-York.)

1525 environ, d'après Van Orley, d'un dessin ciselé, encadrée d'une très belle bordure de fleurs et de fruits, et d'un format plus petit (environ 1<sup>m</sup>50 sur 1<sup>m</sup>75) que la plupart des tapisseries exécutées d'après cet artiste. A cette dernière pièce se rapporte, en Amérique même, dans la galerie

1. Catalogue Hainauer, n° 449, p. 48 ; repr. pl. 6.

2. *Ibid.*, n° 444, p. 132. Max J. Friedlaender, *Bernaert Van Orley ; IV : Orley's Tätigkeit zwischen 1526 und 1540 (Jahrbuch der k. Preuss. Kunstsammlungen, t. XXI, Berlin, 1909, p. 166 : n° 5 du catalogue des tapisseries d'après Van Orley).*

Johnson, une petite peinture<sup>1</sup> dans le goût de Van Orley, de composition presque pareille et d'un style Renaissance un peu moins avancé, première idée ou rappel du carton. Un petit panneau carré non moins précieux, du début du xvi<sup>e</sup> siècle, dans le style de Gérard David, offre un sujet intéressant du point de vue de l'iconographie chrétienne : l'Enfant Jésus, à mi-corps, pressant une grappe dans la coupe eucharistique<sup>2</sup>. La pièce provient du même atelier qu'une tapisserie identique de format, de style et de sujet — où figurent en outre la Vierge et saint Joseph — qui a fait partie de la vente Spitzer<sup>3</sup>.

L'identification d'une tapisserie signée de Boucher et datée de 1757, *Vertumne et Pomone*, avec l'un des sujets exécutés d'après les cartons de la série des *Amours des Dieux* fournie par Boucher à Beauvais, reste à vérifier. Le Metropolitan Museum propose de reconnaître là une pièce commandée par un M. de Cuissey et livrée en 1758. Des sièges Louis XIV en bois sculpté et doré, garnis en Beauvais, trois chaises à motifs dans le goût de Bérain, un sofa à singeries, timbré des deux L couronnés, représentent seuls, avec quelques cabinets et tables du xvi<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>, le meuble français.

Parmi les émaux peints, deux des plus importants ont été décrits par M. Marquet de Vasselot dans sa belle étude sur les émaux limousins de la fin du xv<sup>e</sup> et du début du xvi<sup>e</sup> siècle : le *Baiser de Judas*<sup>5</sup>, œuvre très expressive de l'atelier du prétendu Monvaerni, et le grand triptyque de l'*Annonciation*, appartenant, pour la plaque centrale, à l'atelier du fameux « *Triptyque de Louis XII* » (au South Kensington Museum), et à l'atelier « aux grands fronts » pour les volets, triptyque factice, agrémenté, par les soins de Spitzer, d'armoiries modernes de fantaisie pour compenser la différence de hauteur des plaques<sup>6</sup>. Il faut citer encore, au moins<sup>7</sup>, deux autres triptyques attribués à

1. *Catalogue of a collection of paintings.....*, Philadelphia, 1913, t. II, n° 400, p. 48; repr. p. 271.

2. Repr. : *Cat. Altman*, p. 145. Le sujet se réfère à un texte biblique, tissé dans l'encadrement, qui serait tiré du ch. L du *Livre de l'Ecclésiastique*.

3. *La Collection Spitzer*, Paris-Londres, t. I, tapisseries, n° 2, repr. : pl. 2; n° 395 de la vente (*Catalogue des objets d'art et de haute curiosité composant l'importante et précieuse collection Spitzer.....*, Paris, 1893, t. I).

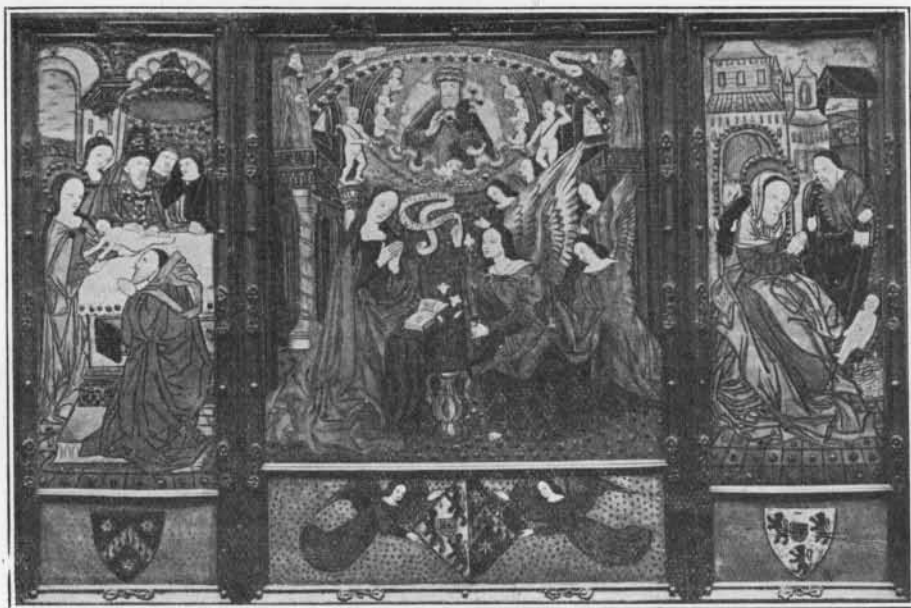
4. Repr. : *Cat. Altman*, p. 147, 148. *A group of French xvith Century cabinets* (*Bull. of the Metropolitan Museum*, 1922, p. 15).

5. Des ventes Ch. Mannheim et Lanna; *Sammlung des Freiherrn Adalbert von Lanna, Prag*, t. I, Berlin (1909), n° 83, p. 19; repr. : pl. 4. J.-J. Marquet de Vasselot, *Les Émaux limousins de la fin du xv<sup>e</sup> et de la première partie du xvi<sup>e</sup> siècle : Étude sur Nardon Pénicaud et ses contemporains*, Paris, 1921, p. 221, repr. pl. VII.

6. *Catalogue Hainauer*, p. 430; Marquet de Vasselot, ouv. cité, p. 140, 299.

7. Une petite chasse limousine, de la seconde moitié du xiii<sup>e</sup> siècle, à figures en réserve, proviendrait, d'après M. Seymour de Ricci, de la vente Boy (*Collection de feu M. Boy; objets d'art.....*, Paris, 1905, n° 164<sup>b</sup>).

Nardon Pénicaud, composés tous deux d'une *Adoration des Mages* flanquée d'une *Annonciation* sur les volets (l'un d'eux, peut-être le n° 406 de la collection Hainauer), et deux portraits par Léonard Limousin, datés de 1550, donnés comme ceux de François de Maurel et de Claude Condinet, huguenots : si l'identification des personnages est correcte, ces deux pièces manquent au catalogue des portraits de Léonard Limousin par Bourdery. On ne retrouve pas dans le *Handbook* de la galerie un autre morceau, capital, de Léonard Limousin, qui figurait pourtant chez M. Altman : l'un des grands portraits à cadre cartouche, celui de *Ludovico Gonzaga*<sup>1</sup> (1539-1595), troisième fils du duc de



TRIPTYQUE EN ÉMAIL PEINT  
ATELIERS DU MAITRE DU « TRIPTYQUE DE LOUIS XII »  
ET DU MAITRE « AUX GRANDS FRONTS »

(Collection Benjamin Altman, Musée métropolitain, New-York.)

Mantoue Federigo II, duc de Nevers par son mariage avec Henriette de Clèves, héritière du duché, personnage de la cour des derniers Valois et général au service français. Le visage à barbe jaune, la toque et le vêtement noir, garni d'hermine, se détachent sur un fond bleu vif.

De très beaux exemples de l'émaillerie italienne de basse taille au *quattro-*

1. Le cadre est moderne ; l'Abondance casquée est copiée sur une plaque du Musée de Cluny. Des anciennes collections Seillière et Maurice Kann. V. *Catalogue des objets d'art de l'importante collection de feu M. le baron Achille Seillière* (Paris, 1890), p. 203 ; repr. p. 38 ; L. Bourdery et E. Lachenaud, *Léonard Limousin, peintre de portraits*, Paris, 1897, p. 216, n° 121 du catalogue.



cento, un diptyque de l'Adoration des Bergers et de l'Adoration des Mages, un précieux petit triptyque ovale, en or, offrant, fermé, la Nativité<sup>1</sup>, ouvert, entre les Sibylles des volets, un Saint Sébastien en intaille sur sardoine, mériteraient plus, aussi, qu'une simple mention. La description n'est plus à faire d'un chef-d'œuvre, dès longtemps célèbre, de l'orfèvrerie italienne du xvi<sup>e</sup> siècle, la « Coupe Rospigliosi »<sup>2</sup>, toute en or émaillé, brillante et bigarrée comme un oiseau des îles, exemple, du reste, plus curieux que séduisant de l'exubérance fantasque et saugrenue du goût décoratif à la fin de la Renaissance. L'attribution à Benvenuto Cellini, toujours répétée, malgré l'avertissement motivé d'Eugène Plon, reste gratuite.

C'est à l'Italie du xvi<sup>e</sup> siècle aussi, ou à la Renaissance allemande, qu'appartient tout un lot fastueux d'ouvrages en cristal de roche, montés en or ou en argent doré, enrichis de pierres précieuses et de perles. Grand baiser de paix<sup>3</sup>, avec son Adoration des Mages églomisée et son cadre splendide de cristal de roche, d'argent doré et d'émaux, paré de rubis et de diamants, et onze pièces de vaisselle de parade en cristal de roche taillé et gravé — hanap, coupe, aiguières et chandeliers, de travail allemand; pour l'Italie, grande tazza, coupe en forme de conque, bol à anses figurant des dauphins, vase à eau de rose à deux goulots, bénitier portatif, plat attribué à Valerio II Belli de Vicence, en y joignant une coupe de jaspe fleuri montée en or émaillé; — un inventaire descriptif complet de ce « cabinet des gemmes » ne laisserait qu'une impression de confuse et fastidieuse magnificence. On réfère aux illustrations du *Handbook* de la galerie<sup>4</sup> et aux catalogues de la collection et de la vente Spitzer<sup>5</sup>, dont on reconnaît ici, une fois encore, les dépouilles.

1. Repr.: *Cat. Altman*, p. 76.

2. Repr.: *Cat. Altman*, p. 78. Provenant de la collection Charles Wertheimer. Cf. Eugène Plon, *Benvenuto Cellini*, Paris, 1883, p. 282; Robert H. H. Hobart Cust, *The Life of Benvenuto Cellini: a new version*, London, 1910, t. II, p. 484.

3. Repr.: *Bull. of the Metropolitan Museum*, 1913, p. 241. *Collection Spitzer*, t. V, n° 1, pl. I; catal. de la vente Spitzer, t. II, n° 2593. — Un petit reliquaire de cristal de roche, décoré d'une Annonciation églomisée, et monté en or émaillé, est sans doute le n° 2638 de la vente.

4. Repr.: *Cat. Altman*, pp. 83 (chandeliers), 84 (coupe en forme de conque), 86 (bénitier), 88 (aiguière en cristal de roche fumé), 90 (vase à eau de rose).

5. *Collection Spitzer*, t. V; catal. de la vente Spitzer, t. II. Les indications ci-après se réfèrent, s'il y en a deux pour la même pièce, d'abord au catalogue proprement dit de la collection, ensuite à celui de la vente; s'il n'y en a qu'une, au catalogue de la vente:

Chandeliers, n° 4, pl. IV, et n° 2596; hanap (xv<sup>e</sup> siècle), n° 2634 (?); aiguière en cristal de roche fumé, en forme de casque, n° 11, pl. IX, et n° 2663; grande tazza, à lobes, n° 2599; coupe en forme de conque, n° 7, pl. VII, et n° 2600; vase à eau de rose, n° 12, pl. X, et n° 2611; bénitier portatif, n° 6, pl. VI, et n° 2598; coupe en jaspe, n° 9, pl. IX, et n° 2661. — Pour deux des pièces de travail allemand, la coupe à couvercle décorée d'arabesques florales (n° 2633?), et une seconde aiguière, enrichie de rubis (n° 2632?); pour le bol aux dauphins et le plat, l'origine est à confirmer ou à trouver.

Du côté de l'Orient, le même goût exclusif des matières les plus riches, des techniques les plus luxueuses et les plus rares, a présidé au choix des objets. A l'exception de quelques échantillons épisodiques de céramique, hispano-moresques, de Rhodes, de Damas, de Perse, tout est tapis. Parmi les pièces persanes ou dites persanes, on cite, sous réserve de plus ample informé, comme les plus précieuses, un tapis à dessin archaïque, du xv<sup>e</sup> siècle, un très ancien tapis de prière à motif de niche et lampe de mosquée, encadré d'inscriptions, de la fin du xvi<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>, trois grands tapis de soie de la fin du xvi<sup>e</sup> siècle aussi, représentant le *nec plus ultra* de la production des ateliers persans<sup>2</sup>, et un tapis « polonais », de la première moitié du xvii<sup>e</sup> siècle. Pour les tapis de l'Inde, moins connus en général, sept numéros rappellent l'extraordinaire perfection technique atteinte dans les ateliers des Grands Mogols à Lahore pendant la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> et la première moitié du xvii<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>.

Il n'est pas question de décrire même les plus notables, seulement, des quelque quatre cents porcelaines chinoises. A elles seules, elles font un musée. Sauf un petit nombre de pièces de l'époque des Ming, tout appartient à la période classique, depuis la seconde moitié du xvii<sup>e</sup> jusqu'à la fin du xviii<sup>e</sup> siècle. Une quarantaine de grandes pièces à décor de « prunier sauvage », sur fond de couleur, dont trente-deux noires, un beau groupe de pièces à décor polychrome, sur fond blanc, de la « famille verte », un ensemble de « famille rose », de riches séries à couverte monochrome, dont plus de trente « fleur de pêcher », des suites à décor bleu sous couverte, à couverte blanche, unie ou incisée sous couverte, et d'autres suites encore, illustrent dans tous les genres, et dans des exemplaires insignes, la richesse innombrable et les raffinements exquis de la céramique chinoise à son apogée, sous les règnes de Kang-Hi, de Yung-Ching et de Kien-Lung.

FRANÇOIS MONOD

1. Repr. : *Cat. Altman*, p. 142 (et, d'après ce catalogue, fig. 203 dans J. R. Martin, *History of oriental carpets before 1800*, London, 1906).

2. Repr. : *Cat. Altman*, p. 138, 140.

3. Repr. : *Cat. Altman*, p. 142. Ces pièces exceptionnelles auraient de 700 à 1 200 points au pouce carré, soit de 110 à 200 points environ au centimètre carré. Le *Cat. Altman* cite un fragment, de 2252 points au pouce carré, soit environ 380 points au centimètre carré, qui serait, s'il s'agit de technique, l'échantillon le plus précieux, peut-être, de l'art du tapis qu'on possède en Europe ou en Amérique.

ERRATUM. — Premier article (septembre-octobre) : p. 182, ligne 10, au lieu de « mouvement des bras », lire : *mouvement du bras* ; p. 186, ligne 9, au lieu de « collection de Lady Ashburnham », lire : *collection du Marquis de Northampton* ; — Deuxième article (novembre), p. 297, ligne 5, au lieu de « Cléophas », lire *Cléopas* ; p. 300, ligne 4, p. 301, ligne 1, au lieu de « Romp », lire *Ramp* ; p. 306, légende de la planche, lire : *Musée métropolitain* ; p. 310, ligne 34, au lieu de « ronan », lire *rouan*.