



# Musées de la Hollande

<https://hdl.handle.net/1874/8968>

8  
MUSÉES DE LA HOLLANDE

---

AMSTERDAM

ET

LA HAYE

ÉTUDES SUR L'ÉCOLE HOLLANDAISE

PAR

W. BURGER = (ps. van Thore)

---

PARIS

V<sup>e</sup> JULES RENOUARD, LIBRAIRE-ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON

A BRUXELLES, CHEZ FERDINAND CLAASSEN

88, RUE DE LA MADELEINE

—  
1858

Réserve de tous droits

Nous avons restitué, suivant l'orthographe hollandaise et les signatures authentiques des artistes, leurs noms, habituellement défigurés dans toutes les publications françaises.

Cette correction onomatographique est utile, non-seulement pour faciliter les recherches de l'histoire, mais encore pour la constatation de l'originalité des tableaux. Un amateur, qui a toujours vu écrire Cuyp, Dow, Metz, etc., ne doit-il pas hésiter devant des tableaux signés Cuijp, Dov, Metsu, etc., et croire ces signatures apocryphes ?

Pourquoi aussi dénaturer les prénoms ? pourquoi appeler Guillaume celui qui signe W, initiale de Willem ?

Cette réforme, qui ne saurait plus guère être appliquée aux Italiens, naturalisés Français, est possible à l'égard des écoles du Nord.

## INTRODUCTION.

---

On connaît assez bien l'histoire de l'art en Italie. Les historiens, les critiques, les voyageurs, les compilateurs, se sont attachés depuis trois siècles à l'examen de cette école qui attirait le regard, l'admiration, et même l'imitation de l'Europe entière. L'Italie est la mère — *alma mater* — de tous les peuples de civilisation latine, et de la France en particulier. C'est à l'Italie que le Midi et l'Ouest de l'Europe doivent non-seulement leurs arts, mais leur littérature, leur science, leur philosophie, leur religion et jusqu'à leur politique. Leurs origines sont là, et le sentiment, aussi bien que la raison, devait porter à l'étude de cette société brillante et féconde, qui revit toujours, à peine transformée, dans les sociétés modernes.

Il est donc arrivé, chose singulière! que, jusqu'à ces derniers temps, chaque peuple, même ceux de race germanique, était beaucoup plus éclairé sur la

tradition italienne que sur sa propre tradition. En France on sait par cœur le xvi<sup>e</sup> siècle italien, noms et dates, biographie et iconographie, mais on serait fort empêché d'écrire l'histoire des artistes et des chefs-d'œuvre de la Renaissance française.

Il est vrai qu'en France, récemment, on s'est pris de passion pour les vieux papiers. On rassemble, on classe, on compare, on interprète tous les documents qui peuvent aider à retrouver une histoire presque perdue. On la retrouvera. Et après ces piocheurs viendront les fleuristes.

Dans les pays du Nord, même mouvement d'érudition. En Hollande et en Belgique, les archivistes, les bibliophiles, découvrent tous les jours des traces intéressantes du passé!

L'Allemagne, la première, avait donné l'exemple de cette pieuse et patiente exhumation des ancêtres. Lorsque la collection des frères Boissérée eut remis en évidence les vieilles écoles du Nord, Friedrich Schlegel, Goethe lui-même, et la plupart des érudits allemands, malgré l'enthousiasme alors général pour les traditions grecque et romaine, commencèrent à redresser leurs grands artistes indigènes, couchés dans l'oubli. Et maintenant, après les efforts successifs de deux générations de savants, l'art du Nord

semble être éclairci dans ses origines, autant sans doute qu'il peut l'être.

Jusqu'au xvi<sup>e</sup> siècle, la Hollande, ainsi que les Flandres, se confond dans la famille du Nord; elle ne s'en distingue pas plus par son art que par l'ensemble de sa civilisation. Les artistes primitifs de la Hollande, comme les artistes primitifs des Flandres, appartiennent à ce groupe rhénan dont Wilhelm (1380) et Stephan (1410) furent les premiers maîtres à Cologne, dont les van Eyck, à Bruges, furent la plus haute expression, dont Lucas Jacobsz, à Leyde, Quentin Massys, à Anvers, furent les derniers représentants.

C'est la branche occidentale de la grande école germanique.

Aussi les auteurs qui ont refait l'histoire de l'ancien art allemand ont-ils compris dans le même cadre, avec les peintres du Rhin supérieur jusqu'à Bâle, les peintres du Rhin inférieur jusqu'à Leyde, ceux d'Utrecht et de Haarlem, ceux d'Anvers et de Bruges, — de tout le pays hollando-flamand (les anciens Pays-Bas) qui confine à la mer du Nord.

Si l'on est curieux de connaître cette période originelle de l'art hollandais, on peut feuilleter les savants écrits des Allemands, de plusieurs Belges, de

quelques Hollandais et de quelques Français. On y apprendra des noms et des dates, sur lesquels il y a plus ou moins de divergence, depuis Dirk Stuerbout, de Haarlem (1410-1470), jusqu'à Cornelis Engclbrechtsen, de Leyde (1468-1533), qui fut le maître de Lucas; jusqu'à Jan van Schoorl, ou Schoorel, né à Schoorl, près d'Alkmaar, en 1495, qui fut élève de Willem Cornelisz, à Haarlem, de Jacob Cornelisz, à Amsterdam, de Jan Gossaert de Maubeuge, à Utrecht, d'Albrecht Dürer, à Nürnberg, étudia en Italie les statues antiques et les œuvres de Raphaël, de Michel-Ange et des autres artistes célèbres, visita l'Orient, fut conservateur du Belvédère à Rome, revint à Utrecht, eut de nombreux élèves, entre autres Martin Heemskerk et Antonie Mor, et mourut en 1562.

Ce van Schoorl, si mouvant et si aventurier, à la fois peintre, musicien, poète, littérateur, linguiste, marque assez bien la transition entre la première époque, où les Hollandais gravitent autour des van Eyck, et la seconde époque, où ils vont se déformer au delà des Alpes.

Lorsque l'émigration se fut généralisée, l'art hollandais, l'art flamand, l'art allemand, disparaissent tous ensemble dans un pastiche banal des Italiens, II

y eut encore, sans doute, des maîtres habiles, que chacun de ces peuples appela ses Raphaël ou ses Michel-Ange, mais qui ne comptent plus dans l'histoire de son art autochtone.

Le propre de l'homme est d'inventer, d'être soi et non pas un autre.

La troisième période de l'art hollandais concorde avec l'affranchissement religieux et politique, qui suscita en Hollande, au commencement du xvii<sup>e</sup> siècle, une société nouvelle, étrange, distincte même des sociétés que le luthéranisme renouvelait sur d'autres points du Nord, et absolument incomparable au reste de l'Europe, comme l'est aujourd'hui la jeune société américaine, protestante et démocratique.

Les conditions topographiques de la Hollande contribuent à éclairer ce phénomène excentrique. Dans ce pays bas, — *hol land*, le mot le dit, — composé d'îles et de presqu'îles, de polders et de marécages, presque flottants sur la mer ou incessamment creusés par elle, rattachés à peine au continent ferme, — on se sentit à l'aise, une fois secouée toute autorité religieuse et politique, pour en faire à sa guise, les pieds dans l'eau ou sur la pointe d'une barque.

Si dans le monde physique on avait tout à créer

et à recréer sans cesse, même le sol, — dans le monde moral et intellectuel, on avait également tout à créer, puisqu'on venait de tout briser. On recréa tout, par un élan spontané du génie national.

Au milieu de cette crise, en quelque sorte génésiaque, le peuple hollandais fit des merveilles. Libre de pensée et d'action, aussi inventif que courageux, il eut alors son moment de fortune, de puissance et de gloire. Pendant que ses marins tenaient tête à l'Espagne, à l'Angleterre, à la France, pendant qu'ils allaient échanger les richesses autour du globe, le peuple hollandais bâtissait à la fois ses digues, ses bassins, ses ponts, ses chantiers, ses arsenaux, ses hôtels de ville, ses temples, ses écoles, ses bourses, ses marchés, ses hospices pour les orphelins et les vieillards, et mille édifices pour ses compagnies d'arquebusiers, ses sociétés scientifiques, ses corporations de travailleurs. Tout date de ce temps-là, non-seulement ses grands navigateurs et ses grands citoyens, mais ses grands poètes et ses grands peintres.

Comment s'étonner que l'école hollandaise du xvii<sup>e</sup> siècle, émergée ainsi tout à coup dans des circonstances si exceptionnelles, ne soit point de la même famille que les écoles du Midi, demeurées catholiques

et monarchiques, et qu'alors aussi elle se sépare de l'école flamande, avec laquelle précédemment elle avait eu un commun caractère?

Ce qui fait son originalité, son ingénuité, dans le sens du mot latin, c'est précisément qu'elle est le produit de sa spontanéité isolée. *Prolem sine matre creatam*. Virtualité singulière, dont ne furent point doués les autres pays protestants, lorsqu'ils eurent rompu leurs traditions de quinze siècles. L'Allemagne, un peu après la Réformation, n'eut plus d'art. L'Angleterre n'a eu des peintres nationaux qu'au xviii<sup>e</sup> siècle.

A cause de cette singularité peut-être, l'art hollandais du xvii<sup>e</sup> siècle n'a pas été étudié par les peuples du Midi avec la même sympathie que les écoles mythologiques, chrétiennes ou païennes. Et surtout il n'a guère été compris. Les amateurs de l'Antiquité, ou du Moyen-âge, ou de la Renaissance italienne, ces trois grandes formes de l'art jusqu'ici, les sectateurs d'une orthodoxie traditionnelle quelconque, ont dû anathématiser l'originalité hollandaise, tantôt sous prétexte d'ignorance ou de dérèglement, tantôt de bassesse et même d'immoralité, tantôt de fantaisie insensée, tantôt de naturalisme grossier; les uns au nom d'Apollon, les autres au nom du Christ, d'autres

au nom d'un idéal mystique, très-indifférent sans doute à la nature et à l'humanité<sup>1</sup>.

Aussi n'a-t-on point cherché en France à faire l'histoire de cet art triplement maudit. Aussi ne connaît-on point la biographie de ces *naturalistes* et de ces *petits maîtres* dont les œuvres néanmoins se payent assez cher. Fouillez les bibliothèques, consultez les bibliophiles, il n'y a rien, en français, sur les Hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle, ou si peu que rien : parmi les vieux livres, celui de Descamps, qui a copié les dates erronées et les contes ridicules de Houbraken et de Weyerman; quelques mauvaises compilations qui ont copié Descamps; parmi les publications récentes, on ne peut guère citer que des notices restreintes dans une *Histoire des peintres de toutes les écoles*<sup>2</sup>, et le Catalogue du musée de Paris<sup>3</sup>,

<sup>1</sup> L'histoire, la biographie, la critique, principalement la noble esthétique, sont d'accord, dans presque tous les livres français, pour caractériser avec un souverain mépris cette école étrangère aux règles italiennes, et qui a l'insolence d'interpréter la nature avec un sentiment particulier. M. Fortoul surtout a merveilleusement formulé cette antipathie mystagourique contre le *naturalisme* très-humain de l'école hollandaise.

<sup>2</sup> Paris, V<sup>e</sup> J. Renouard, 240 livraisons.

<sup>3</sup> M. Michiels, dans son *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, s'est arrêté après l'examen des écoles primitives :

savamment rédigé d'après les écrits d'Immerzeel, de Smith, de M. Waagen et autres *étrangers*.

Car, en hollandais, en allemand et en anglais, il y a, du moins, quelques livres qui renseignent assez complètement sur les œuvres de l'école hollandaise. A la vérité, la plupart des biographies y sont toujours fort obscures. Les archivistes et fureteurs ont encore beaucoup à trouver sur ce point-là.

Une histoire de l'art hollandais serait donc sans

« Pour les grands maîtres hollandais, à partir de l'année 1600, je ne puis même en dire un mot. Ils sont si nombreux que leur histoire demanderait 4 à 5 volumes. »

Quant à M. Viardot, qui a visité en détail presque tous les musées de l'Europe, et qui en a rendu compte dans une série d'excellents petits volumes, il s'est arrêté devant ce qu'il appelle « le ruisseau du Moerdyk, inventé sur les cartes actuelles. » Ce petit « ruisseau du Moerdyk » (l'embouchure de la Meuse, près du village de Moerdijk), « séparant la Hollande de la Belgique, » et qui est un bras de mer tout simplement, où flottent les vaisseaux à trois mâts, a été le Rubicon de M. Viardot. Mais il ne l'a point passé. Il a écrit cependant sur les musées de la Hollande quelques pages d'après des notes de M. Lamme, à ce que je crois. M. Lamme, beau-frère de MM. Scheffer, est conservateur du musée de Rotterdam.

M. Maxime Ducamp, dans des Lettres écrites de Hollande et publiées par *la Revue de Paris* (octobre 1857), a aussi parlé très-sommairement des musées d'Amsterdam et de La Haye. Nous citerons, dans le cours de ce travail, certaines de ses appréciations.

doute très-difficile aujourd'hui, presque impossible. Mais, en étudiant ce qui a été publié dans les langues du Nord, en étudiant surtout les œuvres de ces originaux au milieu de leur propre pays et des mœurs qui les expliquent, peut-être rassemblerait-on des éléments pour cette histoire. Assurément, on ferait jaillir des lumières nouvelles qui aideraient à voir dans leur véritable jour ces artistes si francs, dont plusieurs ont du génie, quelques-uns de la grandeur, ceux-ci de l'humour, ceux-là de la grâce, les uns une intarissable gaieté, les autres une mélancolie très-poétique, tous une couleur merveilleuse et une adresse incomparable.

De telles études ne sauraient avoir un plan régulier et bien proportionné. Elles devraient insister sur ce qui est peu connu, et passer sur ce qui l'est davantage, faire presque le contraire de l'histoire, qui dispose les matériaux déjà taillés et ciselés, laissant dans l'ombre les blocs informes et les détails indistincts.

Il faudrait s'attacher aux maîtres dont la biographie ou le talent demandent des éclaircissements nouveaux, comme Rembrandt, Jan Steen, Paul Potter, Metsu et autres; aux maîtres dont on ne soupçonne point le caractère, parce qu'on n'a jamais vu leurs

grandes peintures historiques, comme les Ravestein, Frans Hals, van der Helst, Ferdinand Bol, Govert Flinck, Jacob Backer et autres; aux maîtres rares, comme Adriaan Brouwer, Hobbema, Pieter de Hooch et autres; aux maîtres dont on sait à peine les noms, comme les Koninck, les de Keijser, Jan Hackaert, Nicolaas Koedijk et autres; décrire cependant aussi les œuvres de tous les maîtres de premier ordre, des Cuijp, des van Ostade, des van de Velde, des Ruijsdael, des Wouwerman, de G. Dov, Terburg, Frans van Mieris, etc.

Par malheur, les principaux musées de la Hollande, — le musée d'Amsterdam<sup>1</sup>, le musée van der Hoop (aussi à Amsterdam), le musée de La Haye, le musée de Rotterdam, — ont des catalogues extrêmement insignifiants et même très-fautifs. Les collections particulières n'en ont point du tout; ni les hôtels de ville<sup>2</sup>, palais, temples et autres édifices publics;

<sup>1</sup> Voir plus loin, p. 3.

<sup>2</sup> L'hôtel de ville d'Amsterdam, auquel appartiennent même 6 des principales peintures exposées au musée, possède environ 300 tableaux! la plupart cachés dans les greniers ou derrière des meubles et des tas de chaises. Il y a là des van der Helst, des Govert Flinck, des Jacob Backer, des Frans Hals, et toute la grande école du xvii<sup>e</sup> siècle, dans ses représentations historiques et civiques. J. van Dijk en avait publié

ni surtout les établissements fondés par des associations philanthropiques, patriotiques, scientifiques et autres. Ce qu'il y a là-dedans, personne ne le sait, même en Hollande. Et peut-être, pour en faire l'inventaire, n'aurait-on plus aujourd'hui d'autres ressources que des traditions verbales.

Au milieu de ces ténèbres, où il y a d'ailleurs des percées rayonnantes, — à défaut de documents écrits, les chefs-d'œuvre des maîtres, — je me suis risqué à tout hasard, me proposant d'aller avec simplicité du connu à l'inconnu, et prenant pour devise celle de Jan van Eyck : « *Als ik kan* » (*Comme je peux*).

J'ai donc étudié les musées et les collections particulières, les monuments publics et les fondations civiques dont les murailles sont encore illustrées par tant de témoignages du grand art d'autrefois. J'ai cherché à m'initier au pays lui-même, aux mœurs de ses habitants, à son histoire et à sa vie présente; car on ne saurait comprendre l'art sans la nature et l'humanité.

Aujourd'hui, je publie les deux principaux mu-

autrefois une description, quand ils ornaient l'ancien hôtel de ville, aujourd'hui le palais, sur la place du Dam. L'infatigable archiviste d'Amsterdam, M. Scheltema, vient, je crois, d'en dresser une sorte de catalogue, resté manuscrit.

sées, où j'ai essayé de rectifier les attributions, de relever les dates, de compléter les renseignements, et surtout d'apprécier comme ils le méritent, et par conséquent de faire aimer les maîtres originaux de la belle époque du xvii<sup>e</sup> siècle.

Peut-être ce volume sur les musées d'Amsterdam et de La Haye sera-t-il suivi de publications analogues sur le musée de Rotterdam, sur le musée van der Hoop, à Amsterdam, sur les superbes galeries particulières, telles que celles de MM. Six van Hillegom et van Loon, du baron van Brienen, du baron Steingracht et autres, sur les hôtels de ville et les divers édifices publics qui sont également si riches en tableaux et en objets d'art.

# MUSÉE

# D'AMSTERDAM

---

Le musée d'Amsterdam ne date que du commencement de ce siècle, de l'époque où, sous la domination d'un roi étranger, l'ancien hôtel de ville, place du Dam, commencé l'année même de la paix de Munster, 1648, par l'architecte van Campen, fut métamorphosé en palais royal. Jusque-là, l'hôtel civique avait été lui-même une sorte de musée, comme sont certaines églises en Italie. C'est là qu'on allait voir le fameux Rembrandt et le fameux van der Helst, qui émerveillèrent tant le peintre anglais, Joshua Reynolds, lors de son *Tour in Holland* en 1781. C'est là qu'étaient exposées, dans les diverses salles de la Maison commune, les grandes représentations de l'histoire nationale au dix-septième siècle. Six de ces peintures, et des principales, sont aujourd'hui au musée; les autres sont entassées dans le nouvel hôtel de ville, trop petit pour tant de trésors.

Le musée n'est point un édifice digne de sa desti-

nation. Mais, à Amsterdam, dans cet îlot factice, élevé sur pilotis, on n'a pas beaucoup à choisir pour l'emplacement. Faute d'autre local spacieux, et de terrain libre pour construire une véritable pynacothèque, on s'est contenté d'une maison ordinaire, appelée *Trip-penhuizen*, enclavée entre d'autres maisons, au bord d'un canal, sur le *Kloveniers Burgwal*. La distribution intérieure n'a même pas pu être changée de manière à obtenir du jour. Ce sont encore des chambres à fenêtres latérales, au lieu de salons éclairés d'en haut.

Le cabinet des Estampes est au rez-de-chaussée, au bout d'un couloir orné de grisailles pâles et vides, signées et datées : Gerard de Lairese, 1689. Un escalier sombre, où sont accrochées quelques peintures invisibles, conduit au premier étage : deux pièces seulement, et si basses, que, dans la principale, on a dû poser au niveau du parquet *la Ronde de nuit*, de Rembrandt, et *le Repas des arquebusiers*, de van der Helst. Dans la deuxième pièce, sont *les Syndics*, de Rembrandt, *les Régents*, de Karel du Jardin, de grands portraits, etc. Au second étage, quatre ou cinq autres pièces, également à fenêtres, et encore plus basses. Ni espace, ni lumière ; et, outre que les tableaux sont mal placés et mal éclairés, ils sont toujours couverts d'une *buée*, résultant de l'humidité atmosphérique ; de sorte qu'on ne les distingue que sous un voile et dans l'ombre !

Le musée est censé administré par une commis-

sion de quatre directeurs, mais en réalité par deux inspecteurs, l'un plus spécialement conservateur des estampes, l'autre des tableaux, MM. Klinkhamer et Engelberts, seuls fonctionnaires actifs, avec quelques rares surveillants. Les directeurs, qui sont des banquiers, des artistes et des amateurs, n'ont rien à faire, d'après les statuts mêmes de l'organisation. Les conservateurs ne peuvent rien faire à cause de l'insuffisance des fonds affectés à l'établissement. Si bien que ce magnifique musée reste *in statu quo*, sans aucune amélioration. Malgré la bonne volonté des savants conservateurs, il n'y a pas même de catalogue imprimé de la précieuse collection d'estampes, et de la collection de tableaux il n'y a qu'un mauvais petit catalogue de 30 pages, sans notices sur les peintres, sans renseignements sur les tableaux, ni description, ni signatures, ni provenances, pas même les dimensions<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Depuis que ce livre est à Paris entre les mains de l'imprimeur, il a paru — il vient de paraître — un nouveau catalogue (*en hollandais*) qui correspond enfin à l'importance du musée d'Amsterdam. Ce catalogue est fait sur le plan de celui de Paris, et contient, de plus, comme celui de Vienne, les fac-simile des signatures, que nous avions relevées nous-mêmes avec tant de peine. Nos observations et nos critiques sur l'ancien catalogue ne sont donc plus qu'un souvenir, qui fera valoir d'autant le nouveau travail publié par la commission d'Amsterdam. Nous regrettons toutefois de n'avoir plus été à temps de modifier certains passages de ce livre. Dans l'impossibilité de remanier toute la composition typographique, nous avons pris le parti

Ce catalogue de tableaux (en hollandais et en français, 1855) contient, sous le titre d'École hollandaise, parmi laquelle sont mêlés les Flamands, 344 numéros; — sous le titre d'Écoles diverses, 18 numéros : sept noms d'Italiens, trois noms d'Espagnols, deux noms d'Allemands, un nom de Français; — et, sous le titre de Maîtres inconnus, 40 numéros, presque tous portraits.

Un nouveau local, un nouveau classement des tableaux, un nouveau catalogue détaillé, voilà ce qu'il faudrait d'abord pour l'honneur de la Hollande artiste, qui devrait avoir à cœur d'éclaircir et de vulgariser l'histoire de sa glorieuse école du dix-septième siècle.

L'examen complet et sérieux du musée d'Amsterdam dans ses conditions actuelles est donc très-embarrassant.

J'ai eu envie d'abord de refaire le catalogue, tableau par tableau, en suivant l'ordre alphabétique et

de laisser le texte tel quel, en ajoutant seulement quelques notes explicatives ou complémentaires.

Nous sommes heureux, d'ailleurs, que les rédacteurs du catalogue aient utilisé beaucoup de nos remarques et critiques, que nous avons communiquées à M. Engelberts, et que le nouveau catalogue nous donne raison sur le faux van Balen, porté aujourd'hui, conformément à nos indications, à van der Venne, sur les faux van Eyck et les faux Brouwer, qui ont disparu, et sur une foule de points que nous signalerons en note dans le cours de ce livre.

le numérotage; ce serait assurément la forme qui se prêterait le mieux à la rectification des dates fausses, accolées aux noms des peintres, à la rectification des attributions bien souvent erronées, à l'adjonction nécessaire d'une foule de documents; mais un pareil travail n'intéresserait qu'un petit nombre de critiques et d'amateurs, et serait fort ennuyeux pour la plupart des artistes, à qui suffit la description des œuvres saillantes.

Faire une simple promenade au milieu de tant de belles choses, et noter au hasard ce qui frappe le plus, serait une autre méthode plus aisée et plus amusante sans doute, mais peu instructive, quand ce musée d'Amsterdam offre tant d'éléments pour étudier dans son ensemble l'école hollandaise.

Afin de concilier l'intérêt pittoresque, la vivacité de l'impression, et un certain ordre historique, le mieux peut-être sera d'aller droit aux grands maîtres et de grouper autour d'eux leurs disciples et imitateurs, ensuite les peintres qui se rattachent au même genre ou à la même spécialité; par exemple Rembrandt, van der Helst et les peintres de grandes compositions; Gerard Dov et les petits maîtres précieux; Adriaan van Ostade, Jan Steen et les peintres de mœurs populaires et comiques; Terburg, Metsu et les peintres de mœurs élégantes; Aalbert Cuijp et les peintres d'animaux; Jacob Ruijsdael et les paysagistes; Willem van de Velde et les peintres de marine, etc. Classification tout arbitraire; mais l'ordre

strictement chronologique a l'inconvénient de rompre la filiation d'une même famille d'artistes, et l'ordre alphabétique, dont le seul avantage est de faciliter les recherches dans une nomenclature, n'est que le désordre systématisé.

Courons donc tout de suite devant le tableau le plus célèbre du plus célèbre peintre hollandais, devant *la Ronde de nuit*, de Rembrandt.

REMBRANDT. — *La Ronde de nuit* occupe, de haut en bas et de travers en travers, tout le lambris droit de la salle principale du musée et reçoit la lumière par les fenêtres à gauche. Ce tableau singulier, avec ses vingt-trois figures entières et de grandeur naturelle, produit un effet absolument imprévu. Comme il est posé sur une simple petite estrade en bois, qui ne l'exhausse que de quatre ou cinq pouces au-dessus du parquet, comme les pieds des personnages du premier plan touchent le bord inférieur du cadre, toute cette foule mouvementée semble se précipiter en avant, marcher dans la même pièce que le spectateur et venir vers lui. Au bout de quelques minutes, l'illusion est telle, qu'on vit avec eux comme avec des personnes naturelles.

Chose étonnante, que cette peinture, la plus fantastique qui existe au monde, sans aucune comparaison, soit en même temps la plus réelle !

Tous ceux qui voient pour la première fois *la*

*Ronde de nuit* sont d'abord atterrés<sup>1</sup> et tombent assis sur un grand divan posé en face, au milieu du salon. Ils restent là un moment, stupéfaits et silencieux, puis ils s'enhardissent et s'approchent à la rencontre de l'homme noir et de l'homme jaune qui s'avancent en tête de la bande.

L'homme jaune est de taille ordinaire, un peu courte même (Smith l'appelle : *a short man*), et l'on peut se mesurer à lui, front contre front, œil contre œil, pied contre pied.

L'homme noir est plus grand, et d'une prestance très-majestueuse dans sa simplicité ; c'est pourquoi, sans doute, presque tous les écrivains français, qui n'ont jamais bien compris le sujet de la composition, appellent ce brave homme : *le bourgmestre*<sup>2</sup>. Mais c'est le chevalier Frans Banning Kōk, ou Cōck, ou Cōux, seigneur de Purmerland et Ilpendam, alors capitaine d'une compagnie de la garde civique, plus tard colonel, et commandant en chef toute la garde bourgeoise d'Amsterdam. A la vérité, il ne porte point d'*uniforme* militaire, et il n'a pour arme qu'une épée à long pommeau, suspendue à une large écharpe rouge,

<sup>1</sup> « C'est peut-être le tableau le plus étrange que j'aie vu, et j'en ai vu beaucoup, » dit M. Maxime Ducamp, dans la *Revue de Paris*, octobre 1837. .... « Il étonne, il éblouit, il écrase.... La couleur est étourdissante, elle aveugle, elle est poussée aussi loin que possible, etc. »

<sup>2</sup> Par exemple, feu M. Gustave Planche, dans un article de la *Revue des Deux-Mondes* (juillet 1853).

brodée d'or. Sur son pourpoint noir est rabattue une large fraise plissée; culotte courte, noire; bas bruns. Ses souliers haut montants sont ornés de rosettes en ruban noir. Il est coiffé d'un chapeau noir, souple, à grands bords. Sa barbe est taillée à la mode Louis XIII. Il s'en vient de face, la main droite gantée appuyée sur une longue canne. La main gauche, étendue en avant et vue en raccourci par le bout des doigts, fait un geste de conversation; car il cause avec l'homme jaune, qui l'écoute en tournant vers lui la tête de profil.

Celui-ci est le lieutenant de la compagnie, Willem van Ruijtenberg, seigneur de Vlaardingen. Il porte un pourpoint de riche étoffe couleur citron, et brodée d'or, une ceinture blanche, des hauts-de-chausses avec rubans aux genoux, des bottes à chaudron, couleur chamois, avec des éperons d'or, des gants safran glacés de gris. Son chapeau de feutre jaunâtre est orné d'un cordon en pierres précieuses et de longues plumes blanches qui flottent en arrière. Sa main droite est posée sur sa hanche; sa main gauche tient horizontalement une pertuisane dont la houppe est bleue et blanche, dont le manche est guilloché par des clous de métal.

Ces deux personnages principaux sont détachés un peu en avant des autres, vers le milieu de la toile.

Derrière eux s'agite la troupe des arquebusiers sortant en désordre d'une arcade sombre, précédée d'un perron. L'un, au bas des marches, à la droite

du capitaine et presque sur le même plan, marche en chargeant son arquebuse; il est tout écarlate, sauf des bas couleur tabac d'Espagne et une plume orange sur son chapeau pourpre; sa poudrière, longue corne suspendue à une chaîne de métal, est portée par un gamin, affublé d'un casque, et qui court à son côté, faisant glisser sa main sur une rampe en fer, qui aboutit sans doute à un escalier par où va descendre toute la compagnie.

C'est le bord extrême du tableau, à gauche du spectateur.

Au-dessus du gamin, un homme casqué et tenant perpendiculairement sa longue hallebarde, un des sergents peut-être, est assis sur une balustrade en pierre, la cuisse droite allongée, et le pied perdu derrière l'homme rouge. Cette figure est un peu coupée par le cadre.

A l'autre extrémité du tableau, à droite, est le tambour Jan van Kampoot, aussi coupé en partie par la bordure; on ne voit que la moitié de sa bonne grosse tête<sup>1</sup>, coiffée d'un chapeau à bords retroussés,

<sup>1</sup> M. Maxime Ducamp (*Revue de Paris*), préoccupé sans doute de je ne sais quel idéal italien, n'aime pas beaucoup ce tambour, « homme déjà vieux, à la face épatée, un buveur sans doute, pour ne pas dire un *ivrogne*,.. » ni le capitaine, « laide figure, rouge et enluminée malgré sa maigreur,... etc. » — Cette antipathie contre la *grossièreté* du style de Rembrandt est d'ailleurs endémique chez presque tous les écrivains français : « *La Ronde de nuit* allait bien au génie réaliste et quel-

et son bras droit qui frappe la caisse, vivement éclairée.

Un peu au-dessus de lui, un des sergents, sa hallebarde sur l'épaule gauche, étend le bras droit par un signe de commandement ; vêtement noir, large fraise luyauté, grand chapeau noir avec un haut panache de plumes brunes ; tête sérieuse et superbe.

Toute cette droite du tableau, entre le lieutenant et le tambour, est dans le clair-obscur. On y aperçoit, derrière l'épaule du lieutenant, un homme casqué qui tient en joue son arquebuse comme s'il allait tirer ; au-dessus de la main du sergent, un homme en chapeau rond à plumes droites, en costume gris verdâtre ; quelques autres têtes en casque ou en chapeau ; et au-dessus d'eux une forêt de piques ; il y a encore beaucoup de monde qui vient par là. — Contre le tambour aboie un chien perdu dans l'ombre.

Le cœur de la composition, où se concentre surtout l'effet lumineux qui balance l'importance des deux principaux personnages, est entre le capitaine et l'homme rouge.

C'est d'abord un jeune arquebusier qui fait un brusque écart derrière le capitaine ; on ne voit de lui qu'une jambe allongée de profil et une partie de son

que peu *grossier* de Rembrandt, dit M. Viardot (*les Musées de Hollande*)... Le sujet n'exigeait que la vérité *vraie*, sans *noblesse*, sans *idéal*, sans *expression*... pure et simple reproduction des choses matérielles... etc. »

casque orné de feuillages ; mais, entre les têtes du capitaine et du lieutenant, paraît le bout de son arquebuse avec le flamboiement du coup qui vient de partir ; un homme en toque brune à crevés cherche à écarter l'arme.

C'est, sur la première marche du perron, une petite fille, le corps de profil à droite, la tête de trois quarts, couronnée de pierreries, grosses perles aux oreilles, pierreries et diamants à sa pèlerine d'un ton indescriptible vert jaune bleuté, à sa ceinture où pendent une sorte d'aumônière et un coq mort. Tout cela, en lumière folle, éclate, éblouit, entre l'homme noir et l'homme rouge, sur le fond sombre.

Derrière la chevelure dorée de cette singulière petite fille, bien mystérieuse au milieu de son rayon de soleil, on finit par distinguer une joue, un bout d'oreille et un coin d'œil ; c'est un petit garçon qui est là et qui accompagne la blondine. Il y a des peintres qui ont copié le tableau sans avoir jamais découvert ce bambino. Car la petite fille est si radieuse qu'elle éclipe autour d'elle tous les objets.

C'est comme ça quelquefois dans la nature : quand un vif coup de soleil frappe sur un point et l'illumine, tout l'entourage échappe à la vue ; quand on entre subitement dans une pièce très-éclairée de lustres et de girandoles, on ne voit d'abord que la lumière.

Au-dessus de cette fantasmagorie se dresse le portedrapeau, Jan Visser Cornelissen ; pourpoint, ceinture et manteau, d'un vert bleu gris, brodés et bordés

d'or, large chapeau gris à plumes blanches et brunes ; il tient haut son vaste étendard, et sa tête vue de face domine toutes les autres.

Entre les têtes qui s'échelonnent à ce troisième plan, on remarque encore, au-dessus du capitaine, celle d'un homme en pourpoint bleu, avec un haut chapeau gris à plumes vertes, attachées au cordon d'or par une pierrerie ; au-dessus de l'homme rouge, une belle tête d'homme à barbe, avec un large col blanc uni et un chapeau à grands bords retroussés ; deux ou trois autres têtes d'hommes casqués ; puis, le reste s'éteint sous les profondeurs de l'arcade ; au sommet du pilier droit qui la supporte, on devine seulement un grand écusson sculpté. C'est sur cet écusson que sont inscrits les noms du capitaine, du lieutenant, du porte-drapeau, des deux sergents, du tambour et de onze arquebusiers, en tout dix-sept noms. Mais, pour les lire, il faut une échelle d'abord, et ensuite une loupe, car les caractères sont presque indéchiffrables dans ces ténèbres.

La signature, tracée au contraire dans des flots de lumière, est aussi assez difficile à lire et même à trouver. Elle est sur la première marche du perron, entre le pied de la petite fille et la jambe du jeune arquebusier qui tire son arme. Cette signature, en pleine pâte écrasée ensuite par des touches superposées et un dernier glacis de bistre et d'ambre, porte : *Rembrandt, f. 1642*, le *d* et le *t* presque confondus. Rembrandt, puisqu'il est né en 1608, n'avait donc que trente-quatre

ans lorsqu'il termina ce chef-d'œuvre. Il est vrai qu'il avait déjà fait, dix ans auparavant, un chef-d'œuvre d'un autre genre, *la Leçon d'anatomie*, qui est de 1632.

Et maintenant, que font tous ces hommes? d'où viennent-ils? et où vont-ils?

Nous savons déjà qui ils sont : la compagnie d'arquebusiers du capitaine Cock, et il est entendu que toutes les têtes principales sont des portraits d'après nature.

Ils viennent de leur *doele*, ou *doelen*, du local de leur corporation.

Toutes les gildes professionnelles, toutes les associations civiles, toutes les compagnies d'arquebusiers et d'arbalétriers avaient leur maison où elles se réunissaient pour leurs affaires communes ou pour leurs plaisirs. Les maisons des tireurs à l'arquebuse ou à l'arbalète s'appelaient *Doelen*, qui veut dire tir. La grande arcade sombre est une porte intérieure de l'établissement. Le lieu où ils sont est encore une vaste salle intérieure, d'où ils vont sortir en plein air par l'escalier qu'on devine à gauche.

La lumière est pourtant si bizarre, si phénoménale au premier aspect, qu'on a souvent pris cet effet pour un effet de nuit, et c'est là sans doute ce qui a contribué à faire baptiser le tableau du nom absurde : *la Ronde de nuit*.

Mais, quand on a bien étudié et bien compris la

composition, on constate que cette lumière, à laquelle le génie du peintre a donné assurément un caractère magique, n'en est pas moins très-juste et très-naturelle. Elle vient de gauche, par de hautes fenêtres qu'on ne voit pas dans cette sorte de halle aux voûtes extrêmement élevées, comme l'indique l'immense arcade dont le sommet est rasé par le cadre. La scène se passe « *in a lofty hall,* » ainsi que l'a très-bien dit Smith. C'est donc la lumière du soleil, du plein soleil, inondant les points sur lesquels ses rayons frappent par les ouvertures ; ce qui fait paraître plus sombres les espaces où ne glissent pas directement les rayons.

La direction de la lumière est nettement déterminée par une bizarrerie qui saute aux yeux et que tout le monde remarque : la main avancée du capitaine, se trouvant dans le rayon solaire, fait une silhouette en pénombre sur la basque de la casaque jaune-clair du lieutenant qui est à droite ; et en observant toutes les parties du tableau, tous les groupes, tous les détails, il n'y a pas une seule contradiction à cet indice. Tout est correctement éclairé de gauche à droite, un peu de haut en bas, un peu d'avant en arrière <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Faute d'avoir compris le sujet de la scène et le lieu où elle se passe, M. Ducamp, que nous citerons encore parce qu'il est le dernier critique français qui ait écrit quelques pages sur les musées de la Hollande, déclare que « la façon dont Rembrandt a distribué la lumière dans cette toile est tout à fait arbitraire... Le vrai soleil du tableau, l'astre éblouis-

Mais où vont-ils en pareille cohue, avec cet air de fête et cette joyeuse animation ? Là-dessus on a essayé des explications diverses.

L'auteur de l'*Histoire d'Amsterdam*<sup>1</sup>, Wagenaar, rappelle que, dans l'année où fut peint le tableau, « le 14 mai 1642, il avait été ordonné que la milice bourgeoise se tint prête pour une revue le soir du 29, sous peine de 25 florins d'amende... C'était à l'occasion de la visite du prince d'Orange qu'on attendait avec la fille de Charles I<sup>er</sup>, roi d'Angleterre, la princesse Mary, qu'il venait d'épouser. » Le tableau représenterait donc le moment où le capitaine Frans Banning Cock et ses arquebusiers quittent leur doele « pour aller à la rencontre des illustres voyageurs. »

Cette interprétation a été adoptée par un auteur

sant qui projette ses lueurs et d'où rayonne une lumière essentielle... est une petite fille qui court... On n'est pas d'accord sur ceci, » ajoute M. Ducamp : « l'artiste a-t-il voulu représenter une scène de nuit ou une scène de jour ? » — Quoique grand admirateur de Rembrandt, M. Ducamp fait beaucoup de réserves, et même beaucoup de critiques sur *la Ronde de nuit*, qui « manque de charme et de sérénité ; » il y trouve « des exagérations inutiles en la brosse, des effets conquis à force de recherches, des négligences intentionnelles, il est vrai, mais blâmables... Rembrandt semble presque en décadence sur lui-même, car l'exagération outrée n'est souvent que de la faiblesse... Rembrandt a été payé par un certain nombre de miliciens pour faire leurs portraits. Trop emporté par ses rêveries de clair-obscur, il n'a point donné à son tableau la coloration que le sujet exigeait... etc., etc. »

<sup>1</sup> *Beschrijving van Amsterdam*, etc.

anglais, M. Nieuwenhuis, dans son livre publié à Londres, en 1834, et par bien d'autres. Mais cela, néanmoins, n'est qu'une conjecture, que repousse M. Scheltema dans son savant travail sur Rembrandt (Amsterdam 1853). Selon lui, et selon nous, les arquebusiers s'en vont tout simplement tirer au but, quelque part, hors de la ville, et la petite fille avec son coq porte peut-être un des prix des vainqueurs.

De toute façon, il serait donc mieux de nommer le tableau : *la Sortie des arquebusiers*. Mais comment changer un nom depuis si longtemps populaire dans toutes les langues ? Les Hollandais eux-mêmes appellent leur chef-d'œuvre de Rembrandt : *de Nachtwacht* ; les Flamands : *te Nightguard* ; les Anglais, — Reynolds en 1781, Smith en 1836, etc., — *the Night-watch* ; les Français, au dix-huitième siècle, l'appelaient : *le Guet, la Garde de nuit, la Patrouille de nuit* ; et aujourd'hui le titre consacré est : *la Ronde de nuit*, quoiqu'il ne s'agisse point de ronde, ni de guet, ni de garde, ni de patrouille, et qu'il fasse plein jour.

*La Ronde de nuit*, sans qu'on sache précisément pour qui elle a été peinte, ni où elle fut placée primitivement, — sans doute dans le doele de la compagnie du capitaine Cock, — se trouvait, dès le commencement du dix-huitième siècle, à l'ancien hôtel de ville, dans la petite salle du conseil de guerre, qu'elle a quittée seulement vers 1808, pour passer au musée.

Il y a plaisir à rencontrer des tableaux qui n'ont été

remués que trois fois en trois siècles, qui n'ont jamais subi le caprice des possesseurs successifs et que la patte des restaurateurs n'a point maculés. *La Ronde* a pourtant été restaurée à diverses reprises, et tout récemment, en 1852, mais avec une habileté discrète, par M. N. Hopman, d'Amsterdam. Elle est d'ailleurs dans un état parfait de conservation, quoique, dès 1781, Joshua Reynolds, trompé sans doute par quelques chancis, ait prétendu que la pâte en était très-détériorée.

Une autre question, assez douteuse, est celle de savoir si ce tableau n'a pas été plus grand qu'il n'est aujourd'hui.

Une eau-forte de Lambert-Antoine Claessens, d'Anvers, plusieurs fois reproduite par la lithographie, ajoute, en effet, à la gauche du tableau, deux figures debout et qui regardent, derrière la balustrade sur laquelle est assis le sergent casqué; à droite aussi, la tête du tambour est entière, au lieu d'être coupée à moitié par la bordure; en bas, il y a un peu plus de parquet en avant du pied du capitaine; en haut, un peu plus de mur au-dessus du drapeau.

Un auteur très-consciencieux, qui écrivait, au dix-huitième siècle, la *Description artistique et historique de toutes les peintures de l'hôtel de ville*, etc.<sup>1</sup>, J. van Dijk, a consigné dans son livre ce rensei-

<sup>1</sup> *Kunst en historiekundige Beschrijving van al de schilderijen op het Stadhuis van Amsteldam*, etc.

gnement : « Il est déplorable qu'on ait tant retranché de ce tableau, pour pouvoir le placer entre deux portes ; car il y avait à droite deux figures de plus, et à gauche l'homme au tambour était entier, comme on peut le voir sur le modèle authentique (l'esquisse originale), actuellement dans les mains de M. Boendermaker. » C'est sans doute d'après cette esquisse, originale ou non, dont on a perdu les traces, qu'a été gravée l'eau-forte de Claessens.

Un des directeurs du musée, vieil amateur qui a fait souvent lui-même, quoiqu'il soit banquier, d'excellentes copies des maîtres, et qui a vu *la Ronde* quand elle était encore à l'hôtel de ville, il y a plus d'un demi-siècle, M. Praetorius, m'a dit qu'il l'avait toujours connue telle qu'elle est encore à présent. La mutilation aurait donc été opérée, comme le rapporte van Dijk, au moment où le chef-d'œuvre fut installé dans la petite chambre du conseil de guerre.

Mais encore est-il sûr qu'il y ait eu mutilation ? Les deux figures en plus dans l'eau-forte de Claessens ne sont guère rembranesques ; et pourquoi ne retrouve-t-on pas la première esquisse, si précieuse, que possédait M. Boendermaker ? Smith, ordinairement si bien renseigné, et si enthousiaste de Rembrandt, ne signale, à la suite de *la Ronde de nuit*, qu'une « très-excellente copie en petit, attribuée à Rembrandt dans la collection Randon de Boisset, où elle fut vendue, en 1777, 7,030 francs ; attribuée aussi quelquefois à Gerard Dov. » Après avoir passé probablement dans

la collection de M. George Gillows, cette copie ou esquisse, sur panneau, était, du temps de Smith, chez M. William Brett. Elle a environ 2 pieds 1 pouce de haut, sur 2 pieds 8 pouces de large.

Quoi qu'il en soit de cette mutilation supposée, le grand tableau d'Amsterdam, que j'ai mesuré moi-même avec le conservateur, M. Engelberts, a maintenant 3 mètres 59 centimètres de haut, et 4 mètres 36 centimètres et demi de large<sup>1</sup>. Il n'a jamais été gravé, sauf l'eau-forte de Claessens, mais il a été lithographié, très-mal, plusieurs fois, et très-bien, tout récemment, par M. Mouilleron<sup>2</sup>. Ce qu'il faudrait de ce chef-d'œuvre, c'est une photographie, bien venue, si c'était possible avec de si merveilleuses dégradations des teintes et surtout avec des jaunes et des rouges dominants.

La France devrait aussi s'en donner une copie, de la dimension de l'original, de même qu'elle a des copies faites au dix-septième siècle, des Raphaël du Vatican, et une copie, par Sigalon, du *Jugement dernier* de Michel-Ange à la Sixtine. Il y a un peintre français dont le talent se prêterait peut-être à reproduire *la Ronde de nuit*, c'est M. Jeanron, qui a souvent copié des Rembrandt dans leur vrai caractère.

<sup>1</sup> Le nouv. cat. donne pour mesure : 3,59 de haut, et seulement 4,35 de large.

<sup>2</sup> On en trouve une gravure sur bois dans l'*Histoire des peintres de toutes les écoles*, à la biographie de Rembrandt.

La réputation de *la Ronde de nuit* est universelle. Les Hollandais, les Anglais, les Allemands, en ont écrit avec un enthousiasme prodigieux; les Français aussi l'estiment beaucoup sans doute, quoiqu'il n'y en ait dans leur langue aucune description exacte. M. Nieuwenhuis, dans son livre déjà cité, appelle ce tableau : une des merveilles du monde (*one of the wonders of the world*, et Rembrandt, le plus parfait coloriste qui ait jamais existé : *the most perfect colourist that ever existed*). Smith l'appelle une œuvre extraordinaire, unique, disant qu'il ne connaît aucune peinture plus parfaite comme clair-obscur, comme couleur, comme exécution. Très-embarrassé d'en faire l'estimation, il hasarde le chiffre de 6,000 livres sterling (plus de 150,000 francs). Mais, si aujourd'hui on mettait *la Ronde de nuit* aux enchères de l'Europe, elle approcherait du million, car assurément elle vaut bien plus que la belle *Vierge aux Anges*, de Murillo, payée, à la vente Soult, 615,300 francs.

Œuvre unique, en effet, que cette *Ronde de nuit*, et qui, malgré son originalité presque folle, rappelle trois ou quatre des plus grands maîtres : Corrège surtout, Giorgione et Titien, Velazquez. La petite fille lumineuse est comme Corrège, oui ! dans les morceaux les plus radieux du peintre de Parme. Aussi cette analogie est-elle signalée par M. Waagen, de Berlin, et par les connaisseurs raffinés. L'homme rouge pourrait être de Titien ou de Velazquez; oui !

dans ces deux coloristes prestigieux, il n'y a point de tons plus fantasques et plus justes en même temps, comme éclat de lumière en certaines parties, ailleurs comme reflet de couleurs environnantes, ailleurs comme transparence de clair-obscur. Giorgione encore pourrait avoir peint cette étoffe écarlate, brisée par des demi-tons vigoureux. La manche à crevés du tambour rappelle tout à fait, par ses harmonies bronzines, le bras élevé de la *Fille du Titien*, qui porte un plat de fruits dans le tableau du musée de Berlin, et une cassette dans la répétition, provenant de l'ancienne galerie d'Orléans et appartenant à lord Grey. D'autres têtes, celle du sergent, au-dessus du tambour, celle de l'homme à barbe, au-dessus de l'arquebusier rouge, ont quelque chose de van Dijk, dans sa manière flamande, mais avec plus de solidité et de profondeur.

Chose étonnante ! Rembrandt, qui fait quelquefois penser aux maîtres italiens et espagnols, n'éveille jamais le souvenir de Rubens. Ces deux voisins sont pourtant considérés comme étant de la même école par la plupart des écrivains français, qui souvent les rapprochent sous le nom commun de « grands Flamands, » ou de Néerlandais.

Il n'y a pas dans toutes les écoles deux peintres qui diffèrent plus l'un de l'autre que Rembrandt et Rubens : ce sont précisément les contraires : l'un est un peintre concentré, l'autre est un peintre étalé ; l'un cherche la simplicité caractéristique, l'autre une

somptuosité ambitieuse ; l'un ménage ses effets, l'autre les prodigue aux quatre coins de ses toiles ; l'un est tout en dedans, l'autre tout en dehors ; l'un est mystérieux, profond, insaisissable, et vous fait replier sur vous-même : toute peinture de Rembrandt, même connue d'avance par des descriptions ou des estampes, cause toujours, quand on la voit pour la première fois, une indéfinissable surprise ; ce n'est jamais ce à quoi on s'attendait ; on ne sait que dire ; on se tait et on réfléchit ; — l'autre est expansif, entraînant, irrésistible, et vous fait épanouir : toute peinture de Rubens communique la joie, la santé, une exubérance extérieure de la vie. Devant Rembrandt on se recueille, devant Rubens on s'exalte.

Grands magiciens tous deux, mais par des procédés absolument inverses.

Ils sont l'un à l'autre ce que sont chez les Italiens le Vinci et le Véronèse.

Pour qui connaît à fond Rembrandt, ce n'est point un paradoxe de dire qu'il a certaines qualités du Vinci ; que son tourment, comme celui de Léonard, est l'expression de la physionomie intime ; que ce caractère significatif il l'a cherché, trouvé et gravé, sur des types du Nord, comme Léonard sur les beaux types de l'Italie. Par ce côté-là, incontestablement, il a quelque chose du peintre de *la Joconde*. Ses analogues dans l'école italienne, on peut en convenir volontiers, sont cependant plutôt Corrége, Giorgione et Titien, que Léonard, de même que,

dans l'école espagnole, celui qui se rapproche le plus de lui, c'est Velazquez.

Quant à Rubens, il est le frère de Paul Véronèse, sauf aussi la différence des types. Leurs instincts, leurs méthodes, leurs résultats, leurs génies, sont les mêmes.

On n'a jamais remarqué que Rembrandt et Rubens n'ont eu aucune relation ensemble, quoique contemporains; car, s'il y avait trente ans de distance entre leurs âges, Rembrandt cependant conquiert la célébrité presque dès son arrivée à Amsterdam en 1630, ou du moins dès 1632 après *la Leçon d'anatomie*, et Rubens ne mourut qu'en 1640. Les deux maîtres, qui n'étaient pas bien loin l'un de l'autre, d'Amsterdam à Anvers, auraient pu se connaître. Il y avait une circulation assez fréquente de l'école d'Anvers à celle d'Amsterdam, et réciproquement. Jan Lijvens entre autres, le condisciple, l'ami et le sectateur de Rembrandt, a aussi étudié sous l'influence de Rubens. Il ne paraît pas cependant que le maître flamand et le maître hollandais aient échangé aucun témoignage de sympathie. Rembrandt, il est vrai, dans sa précieuse collection, avait un carton d'esquisses de Rubens et un choix de gravures d'après Rubens, parmi ses œuvres de Raphaël, de Michel-Ange et des autres grands artistes; mais Rubens, qui possédait pourtant quelques Hollandais à côté de ses Véronèse et de ses Titien, n'avait pas le moindre croquis de Rembrandt. Peut-être le Flamand semi-

italianisé n'estimait-il pas à juste valeur son naïf et sauvage compère des Provinces-affranchies.

Le catalogue du musée d'Amsterdam ne donne que deux lignes sur le chef-d'œuvre de Rembrandt : « N° 228. La garde civique d'Amsterdam, connue et renommée sous le nom de la *Garde de nuit*. » C'est tout<sup>1</sup>.

Le second tableau de Rembrandt au musée d'Amsterdam est intitulé dans le catalogue : « Les Syndics de l'ancienne corporation des marchands de drap à Amsterdam. » Les Hollandais le nomment : *de Staalmeesters*, les maîtres plombiers, ceux qui mettaient l'estampille, la marque de plomb scellé, ou la plaque de métal, pour constater dans la gilde des drapiers l'origine de la fabrication ou l'acquit de certains droits. Il provient du local de la corporation (nommé le *Staalhof*, dans la *Staalstraat*) et appartient, ainsi que *la Ronde*, à la ville d'Amsterdam.

Avec ces *Syndics*, qui sont datés de 1664, avec *la Ronde* (1642), avec *la Leçon d'anatomie* (1632), que nous trouverons au musée de La Haye, la Hollande, qui a perdu presque tout l'œuvre de Rembrandt, 500 tableaux, possède, du moins, précisément les trois chefs-d'œuvre caractérisant le mieux les manières successives du maître, ses trois manières,

<sup>1</sup> Le nouv. cat. en donne une description complète, avec une partie des documents qui s'y rapportent. — De même pour les *Syndics* (*de Staalmeesters*), qui suivent.

si l'on veut : la première, assez sobre, un peu froide, très-réelle; la seconde, d'une originalité et d'une fantaisie extrêmement poétiques; la troisième, large et abondante, sûre d'elle-même, tout à fait magistrale. Le Louvre a un tableau de cette année 1661 : *l'Évangéliste saint Matthieu* (n° 406). A partir de cette date, Rembrandt n'a plus changé; seulement il a un peu exagéré et alourdi l'ampleur de cette pratique, dans les années qui précèdent sa mort (1669).

La toile des *Syndics* a près de 9 pieds de large sur près de 6 pieds de haut; je n'ai pas la dimension exacte; Smith donne en mesure anglaise : 5 pieds 11 pouces de haut et 9 pieds de large<sup>1</sup>. Les figures, de grandeur naturelle, sont vues jusqu'aux genoux. Les Hollandais nomment les compositions peintes dans cette proportion : *kniestuk*; les Allemands : *kniestück*; les Anglais : *kneepiece*.

Les syndics sont au nombre de cinq. Trois sont assis de l'autre côté d'une table qui occupe une partie du premier plan et coupe ces trois figures à la hauteur du buste. Cette table, couverte d'un gros tapis oriental, rougeâtre, déborde presque hors du tableau. L'homme assis à droite, le corps un peu de travers, tient de sa main gauche un sac posé sur la table, le sac des estampilles sans doute. Devant les deux au-

<sup>1</sup> Le nouv. cat. donne pour mesure : 4,85 de haut, sur 2,74 de large.

tres est un livre ouvert; l'un, la main renversée à plat sur les feuillets du livre, explique quelque chose à une assemblée qu'on ne voit pas; le troisième tourne de la main un feuillet. Tous trois regardent en avant, et avec des expressions variées, vers cette réunion de leurs confrères qui sont censés hors du cadre, à la place d'où précisément on contemple le tableau; si bien que ces braves syndics ont l'air de vous parler et de vous provoquer à répondre. Il faut que la discussion soit d'importance et assez animée; car celui qui tient le sac s'impatiente, on le devine à un léger froncement du sourcil, et il semble prêt à se lever pour s'en aller; celui qui parle cependant a l'air très-satisfait de ses arguments, et son voisin exprime sur sa physionomie: — Hein! qu'avez-vous à dire à cela? C'est sans réplique.

Tous trois, de même âge à peu près, autour de quarante ans, portent le même costume: pourpoint et petit manteau noirs, rabat blanc uni, grand chapeau à bords souples, et vaste perruque à longues boucles tombantes; car, hélas! depuis vingt ans, depuis l'époque de *la Ronde*, les costumes ont changé, les superbes costumes nationaux ont disparu!

Il se trouve que Rembrandt, durant sa carrière de peintre, a dû se conformer à trois *modes de la mode*: lors de son commencement, vers 1630, on portait encore les belles collerettes tuyautées et fermes en l'air, du seizième siècle; puis, la mousseline, perdant son empois, la fraise se rabattit, molle et plissée,

sur le pourpoint; ce qui conduisit au rabat uni, coupé carrément sur le sternum, à peu près comme celui des magistrats et procureurs d'aujourd'hui. En même temps s'introduisit l'horrible perruque Louis XIV.

La barbe aussi, en cette période, subit trois révolutions : à l'époque de *la Leçon d'anatomie*, il y avait encore des barbes entières, qui d'ailleurs tinrent bon chez certains excentriques et ne tombèrent tout à fait qu'à la fin du siècle; mais déjà on se rasait un peu à la hauteur de l'oreille, et la mode était une barbe carrée descendant du menton, presque dans la coupe des Assyriens, tels que les représente leur antique statuaire. Le professeur Tulp (1632) et tous ses auditeurs ont la barbe taillée ainsi, excepté un seul qui a la barbe entière. Dans *la Ronde*, il y a quelques barbes entières, des barbiches carrées, et des moustaches avec la longue mouche Louis XIII. Chez nos trois syndics à perruque, la mouche est effacée, il ne reste qu'une légère moustache. Bientôt même, le rasoir enlèvera ces derniers poils. On voit que la *révolution* avait en Hollande les mêmes épisodes qu'en France.

La France a toujours donné le ton à l'Europe en ces graves matières de barbes et de perruques, de fraises et de paniers.

Nous en sommes donc là, en 1661, chez les Hollandais. La grande époque originale de la Hollande est déjà passée, et ne reviendra plus.

Le quatrième syndic est un vieillard assis dans un fauteuil à gauche, et vu presque de dos, la main droite appuyée sur le bras du fauteuil; mais il retourne la tête de trois quarts, avec une certaine hauteur assez fière, vers l'assemblée invisible, où semble être le foyer du débat. Il peut avoir environ soixantedix ans. Vieillesse ne souffre pas volontiers contradiction. Il va sans dire que ce vieux rageur n'a pas adopté la perruque française et qu'il proteste par ses cheveux d'argent contre l'importation étrangère. A sa barbe blanche il a conservé non moins fidèlement la coupe en pointe. Son col aussi n'a pas pu descendre encore à la forme du rabat et se bifurque en avant sur deux ailes latérales. Une vive lumière frappe de gauche cette vieille tête caractérisée et en modèle tous les accents.

Le cinquième, jeune homme de vingt-cinq à trente ans, peut-être le fils du vieillard, à qui il ressemble un peu de loin, est naturellement, à cause de son âge, plus impatient que les autres, et il se lève à demi entre le vieux et celui qui parle. Son regard va chercher également une assemblée fantastique. Comme le père, il s'est refusé à la perruque; il se contente de ses cheveux naturels, et il a toujours la pointe de barbe au menton. L'un et l'autre sont d'ailleurs en noir et portent le même grand chapeau traditionnel que la perruque n'a point encore fait sacrifier à leurs trois compères.

Derrière ces cinq figures principales, rangées

presque sur le même plan, d'un côté à l'autre du tableau, une sixième figure, debout à quelque distance, regarde aussi en souriant. Cet homme, dont la physionomie est fine et caustique, a la tête nue et de longs cheveux tombant sur les épaules. C'est un des servants de la corporation.

Le fond est une espèce de boiserie qui lambrisse la pièce, et à laquelle, tout à fait à droite, au-dessus de l'homme au sac, est accroché un tableau représentant un vague paysage, où l'on distingue une tour. Au-dessus du tableau et d'une petite corniche est la signature : *Rembrandt, f. 1661.*

Il n'y a rien de plus : ces six figures, le gros tapis qui tient un quart de la toile et sert de repoussoir, et un fond de lambris uni et neutre.

Tout l'intérêt est dans ces têtes extraordinairement vivantes, et aussi dans l'ampleur prodigieuse de l'exécution, dans l'harmonie de la couleur, qui est la plus simple du monde : quatre notes seulement, qui se répondent et se font valoir, avec leurs dièzes et leurs bémols, dans une gamme brune : les chairs, têtes et mains, et les blancs sont glacés de bistre ; les cheveux et les fonds sont glacés de brun ; le tapis a du brun dans ses rouges ; les noirs ont des reflets bruns. Cela revient toujours à : ut, mi, sol, ut. Point de discord. Aucune disparte. Un seul effet. La lumière y est partout cependant et l'air y circule. Dans la représentation d'une scène réelle, la peinture ne saurait aller plus loin.

Smith, après avoir décrit assez inexactement *les Syndics*, en fait l'éloge suivant : « La largeur de l'effet, la puissance de la peinture, sont stupéfiants ; et telles sont l'énergie expressive et naturelle, les chaudes teintes de vie et de santé qui animent les divers personnages, qu'ils paraissent vivre et respirer... Ils ressemblent tellement à la réalité, qu'ils rendent froides et sans vie les œuvres d'art environnantes... etc. »

*Les Syndics* ont été gravés à l'eau-forte par J. de Frey, à la manière noire par R. Houston, et tout récemment au burin par M. Kaiser, sur une planche commencée par Couwenberg. Il y en a aussi beaucoup de lithographies.

L'ancien catalogue du musée d'Amsterdam, rectifié en 1850, attribuait de plus à Rembrandt deux tableaux : le portrait de Pieter van Uitenbogaard, inscrit aujourd'hui comme étant de l'école (n° 230), et la Décollation de saint Jean-Baptiste, aujourd'hui porté à Drost, sous le titre : *Hérodias acceptant la tête de saint Jean-Baptiste* (n° 69)<sup>1</sup>.

Van Uitenbogaard, qui était receveur à Amsterdam, fut en effet un des amis de Rembrandt. Il lui rendit même quelques services à l'occasion de la série de tableaux peints pour le prince Frédéric-Henri. Rembrandt a gravé le portrait d'Uitenbogaard, à l'eau-

<sup>1</sup> Le nouv. cat. a transporté aux *Inconnus* le portrait de van Uitenbogaard et conservé l'*Hérodias* à Drost.

forte, et c'est cela peut-être qui lui a fait attribuer le portrait peint, du musée d'Amsterdam.

Cette peinture est très-belle, très-fine et très-forte, Flinck  
pleine d'expression. Elle n'accuse guère la pratique habituelle de Rembrandt, ni même celle d'aucun de ses élèves. Elle est d'ailleurs digne du maître, et très-embarrassante pour les plus profonds connaisseurs. Il ne serait pas impossible qu'elle fût de Rembrandt, dans une des périodes assez capricieuses de sa première manière, où il a recherché des effets et des pratiques si divers. Car il faut noter que, dès le commencement de son installation à Amsterdam, van Uitenbogaard était de son entourage assez intime.

L'*Hérodias* semble bien attribué à Drost. C'est une peinture extrêmement énergique, exagérant les contrastes d'ombre et de lumière et les brusqueries de la touche, qui caractérisent surtout la dernière période de Rembrandt. Or Drost, qui est né probablement en 1638, n'a pu être élève de Rembrandt que vers l'époque où le maître, après avoir rompu avec le monde, à la suite de ses malheurs en 1656, s'abandonna plus que jamais à la fougue de son talent.

Le tableau est en hauteur; les figures, de grandeur naturelle, sont coupées aux genoux. Le ton y est superbe, mais il a un peu noirci dans les demi-teintes.

Ce Drost est très-peu connu et très-rare. Le catalogue de Paris ne le cite point parmi les disciples et

imitateurs de Rembrandt. Le catalogue d'Amsterdam ne connaît pas son prénom, qu'il remplace par des points, et n'indique ni date de naissance, ni date de mort<sup>1</sup>. Le catalogue du musée de Vienne, qui possède deux tableaux de Drost : *Argus et Mercure* et un *Vieillard faisant lire un petit garçon*, l'appelle Gerhard, et ajoute qu'il vivait vers 1670. Smith l'appelle R. R. Drost, et dit qu'il mourut en 1690. Il ne signale de lui qu'un tableau « capital, » à la galerie de Cassel<sup>2</sup>, et il explique la rareté des œuvres de ce maître, en supposant qu'à cause de la bravoure de leur exécution elles ont été souvent prises pour des originaux de Rembrandt et vendues comme tels.

Je ne crois pas qu'il y ait un autre tableau de Drost dans toute la Hollande, ni en Belgique, ni en France. Peut-être l'Angleterre en possède-t-elle quelques-uns ; mais, pour ma part, je n'en ai jamais vu dans les collections anglaises que je connais, à moins que la superbe *Adoration des mages*, de la galerie de M. Thomas Baring à Londres, au lieu d'être, comme on le suppose, une répétition par Rembrandt lui-même de l'*Adoration des mages*, de Buckingham Palace, n'ait été peinte par Drost dans l'atelier et

<sup>1</sup> Le nouv. cat. n'en sait pas plus long que l'ancien, et il enregistre le nom de Drost sans aucune date, ni renseignement quelconque.

<sup>2</sup> C'est une *Madeleine*, n° 379 du catalogue, où est enregistré, sans autre renseignement, le nom de Drost, mais précédé de deux N. N. au lieu des deux R. R. de Smith.

avec le concours de Rembrandt ; ce n'est pas impossible.

VAN DER HELST.— En face de *la Ronde de nuit*, et occupant tout le lambris à gauche dans la même pièce, est un autre chef-d'œuvre de la grande école hollandaise : *le Banquet des arquebusiers* (*de Schuttersmaaltijd*), par Bartholomeus van der Helst. Le catalogue d'Amsterdam ne lui consacre que deux lignes<sup>1</sup> : « N° 103. Le Banquet de la garde civique à Amsterdam, à l'occasion de la paix de Munster, en 1648. »

Ce tableau, rentoilé, je crois, assez récemment, a été aussi un peu restauré, mais avec beaucoup de légèreté et d'adresse, par M. Hopman. Il a environ 15 pieds de large sur 7 à 8 pieds de haut<sup>2</sup>. Il provient, comme *la Ronde*, de l'ancien hôtel de ville, où il ornait la grande chambre du conseil de guerre, vis-à-vis la place des Colonels, et, comme *la Ronde* et *les Syndics*, il appartient à la ville même d'Amsterdam.

La scène se passe dans l'antichambre du doele de Saint-George (*St. Joris Doele*). Là sont réunis à banqueter, en l'honneur de la paix, le capitaine Cornelis Jan Wits ou Witsen, le lieutenant Johannes van Waveren, et leur compagnie d'arquebusiers et d'arbalétriers.

Au coin droit de la grande table dressée dans la

<sup>1</sup> Le nouv. cat. lui a consacré trois pages, avec tous les détails nécessaires.

<sup>2</sup> Le nouv. cat. donne : 5,38 sur 2,27.

largeur de la toile, le gros capitaine Wits, assis de trois quarts, vêtu de noir, avec une cuirasse et une ceinture bleue. Il a les cheveux noirs, et un grand chapeau noir à plumes blanches. De la main gauche il tient appuyé sur sa cuisse un énorme hanap d'argent, ayant en guise d'anse une figure équestre de saint George, patron de la gilde; cette « corne à boire » (*drinkhoorn*) est encore aujourd'hui conservée au cabinet de Curiosités de l'hôtel de ville d'Amsterdam. De sa main droite il serre la main de son lieutenant, assis près de lui, et tourné presque de profil. Échange de félicitations sur la paix, sans doute.

Le lieutenant van Waveren est aussi très-richement costumé : pourpoint et hauts-de-chausses gris perle, ouvragés d'or; écharpe bleue, bas verts, bottes à chaudron, et des éperons. Son chapeau noir a des plumes brunes.

Derrière eux, trois hommes debout, dont un, le corps de profil et la tête de trois quarts, tient de la main gauche son chapeau gris à grandes plumes tricolores; un quatrième porte une hallebarde; au second plan, arrive une servante avec un large pâté surmonté d'un fantôme de dindon.

A l'autre angle de la table, à gauche du tableau, quelques convives assis boivent, et plusieurs hommes debout, armés d'arquebuses, conversent en avant d'une arcade communiquant avec l'intérieur du doele.

Entre ces deux groupes saillants, qui se contre-balancent aux deux extrémités de la composition, sont

trois figures, d'une réalité extraordinaire, et les plus remarquables avec celles du capitaine et du lieutenant.

Au milieu, et un peu en avant, le porte-drapeau, Jacob Banning, assis de trois quarts, la tête de face, les jambes croisées, son chapeau noir à plumes blanches pendant au bout de sa main droite. La main gauche tient le drapeau bleu illustré d'une image peinte, et dont le haut se perd dans le cadre. Il est tout vêtu de noir, avec une large ceinture bleue. Devant lui, un tambour sur lequel est un papier où sont écrits quatre vers du poète Jan Vos <sup>1</sup>.

A sa gauche, un homme assis, un des sergents à ce que je pense, pourpoint jaune citron, cuirasse, hauts-de-chausses gris, bordés d'or, bas rouges, bottes molles en buffle, une serviette étalée sur sa cuisse, tient à pleine main un os de jambon et se retourne vers un homme debout, qui, chapeau à la main, lui présente respectueusement un hanap magnifiquement sculpté. Ce vieil échanton a la barbe et les cheveux gris; sur son pourpoint de soie noire, tailladé de jaune, s'étale une large fraise; ceinture rouge, bas jaunes.

<sup>1</sup> En voici la traduction : « Le sang répugne à Bellone et Mars maudit le bruit du bronze destructeur. L'épée aime le fourreau. C'est pourquoi le brave Wits présente au noble van Waveren la coupe de la paix, pour fêter l'alliance perpétuelle. » — Voyez l'article sur van der Helst par M. Scheltema, dans la *Revue universelle des Arts*, t. V, p. 203.

De l'autre côté de la table sont assis plusieurs autres personnages, celui-ci découpant un poulet, celui-là pelant un citron, etc. En tout, vingt-quatre figures, de grandeur naturelle, en pied, et dont les noms sont inscrits au bas du tableau.

Pour fond, au milieu, une fenêtre mi-ouverte, par laquelle on aperçoit des arbres et des maisons; à gauche, l'arcade qui donne entrée au tir, et une muraille brune. Tout à fait au premier plan, un grand bassin doré, duquel sortent des pampres.

Le tableau est signé en gros caractères : *Bartholomeus van der Helst fecit. A° 1648.*

Plusieurs des têtes sont prodigieuses de vie, principalement celles de l'échanson à bas jaunes, du portedrapeau, du peleur de citron, etc. Les mains<sup>1</sup>, les étoffes, les décorations diverses, tout est exécuté avec une correction scrupuleuse qui ne sacrifie aucun détail, mais aussi avec une largeur et une justesse de touche, avec une abondance de pâte, qui sauvent de la minutie cette éclatante peinture; trop éclatante partout, il faut le dire, et sans parti pris d'ombres et de contrastes, qui, en concentrant la lumière sur certains points principaux, assurent l'unité de l'effet. La lumière, presque égale d'un bout de la toile à l'autre,

<sup>1</sup> L'auteur de la *Description des tableaux de l'ancien hôtel de ville*, van Dijk, que nous avons déjà cité, a dit : « Si l'on prenait toutes les mains de ce tableau, et qu'on les jetât pêle-mêle, on pourrait les rapporter toutes aux personnes à qui elles appartiennent... »

divise trop l'attention. L'œil saute d'une figure à un costume, admire un instant, s'égare, se fatigue et ne transmet à l'esprit qu'une impression multiple. Chaque morceau, peint à la perfection, est bien amusant et bien instructif pour les artistes, mais l'ensemble ne vous saisit point comme la poétique peinture de Rembrandt, qui est en face<sup>1</sup>.

Il est très-curieux de passer quelques heures entre ces deux chefs-d'œuvre qui se sont toujours disputé *la palme* de la grande école hollandaise et ont souvent excité des fanatismes exclusifs. On se retourne de l'un à l'autre, on s'étudie, on s'interroge pour chercher à s'expliquer la divergence absolue des impressions qu'ils causent.

Tous deux, chacun à sa manière, poussent la *réalité* jusqu'à l'*illusion*. Mais ce rapprochement de mots lui-même prouve qu'il n'y a rien de moins réel que la *réalité* en peinture. Ce qu'on appelle ainsi dépend de la *manière de voir* des individus. Car toutes les combinaisons de l'effet que peut produire un corps quelconque sont dans la nature, et dans ces combinaisons, infiniment diverses, on voit plus ou moins ceci ou cela, selon son imagination intérieure. Les artistes

<sup>1</sup> M. Ducamp (*Revue de Paris*) rabaisse beaucoup ce *Banquet* de van der Helst : « Je reconnais, dit-il, toutes les qualités qui dominent dans cette vaste composition, ... mais... je vois que c'est une première toile de *troisième ou quatrième ordre*... ce n'est point un chef-d'œuvre... »

vraiment doués de la faculté poétique ont des manières de voir très-particulières. Ce que Léonard a vu dans *la Joconde*, personne ne l'y eût vu sans doute. Tous les peintres de la Renaissance se seraient mis à peindre ce modèle, que pas un n'eût fait ce qu'a fait Léonard. Est-ce que *la Joconde* n'est pas la réalité pourtant? Si tout à coup, sans songer à peinture, on se trouvait face à face avec l'homme jaune de *la Ronde*, on s'effacerait pour le laisser passer avec sa pertuisane. C'est donc aussi la réalité, mais comme l'a vue Rembrandt sous un éclair de génie.

La manière de voir de van der Helst, au contraire, est plus générale, ou plus vulgaire, c'est le même mot. Elle s'accorde mieux avec le sens commun à la foule. La scène du *Banquet* apparaîtrait ainsi, ou à peu près, à tout le monde. Et c'est pourquoi le tableau de van der Helst a toujours eu un succès plus universel que le tableau de Rembrandt. L'ancien catalogue du musée d'Amsterdam (1835) n'hésitait même pas à l'appeler « le plus excellent de tous les tableaux hollandais. » M. Duchesne aîné y trouvait *tout parfait* : « Dans ce chef-d'œuvre de l'école hollandaise, composition, couleur, harmonie, expression, tout est beau, tout est parfait. Van Dijk et Rubens n'auraient pas fait mieux<sup>1</sup>. »

Tout le monde n'aime pas *la Ronde de nuit*, et l'on a vu des académiciens faire des signes de croix

<sup>1</sup> *Musée de peinture et de sculpture*, par Réveil, t. X.

devant cette espèce de sphinx ; mais ceux qui l'aiment, l'adorent.

Le rapprochement de ces deux peintures soulève, par d'autres motifs, et sur des points différents quoique analogues, les mêmes questions que la comparaison d'un Raphaël et d'un Rubens. Et, chose singulière ! ceux qui sacrifieraient Rubens à Raphaël, « le divin poète, » sont précisément ceux qui préfèrent à la poésie sauvage de Rembrandt le réalisme, un peu banal, de van der Helst.

Joshua Reynolds, dans son *Tour in Holland*, faisant, comme c'est l'habitude, un parallèle entre ces deux tableaux qui ont toujours été posés en antithèse près l'un de l'autre, a commis une cruelle hérésie contre Rembrandt : « *La Garde de nuit* a trompé mon attente... » Pour être sûr qu'elle est de Rembrandt, il fallut qu'il en constatât la signature ! Peut-être le grand peintre anglais, qui perdit la vue quelques années après son voyage en Hollande<sup>1</sup>, ne voyait-il déjà plus très-clair en 1781 : il avait alors cinquante-huit ans. Mais il a, du moins, très-bien apprécié *le Repas des arquebusiers*, de van der Helst, même avec un peu d'exagération : « C'est peut-être, dit-il, le plus beau *tableau à portraits* qui existe... »

Toutes les figures du tableau de van der Helst sont,

<sup>1</sup> Il s'est représenté lui-même avec des lunettes, dans plusieurs de ses portraits, notamment dans le portrait daté 1788, et appartenant à la reine Vittoria. En 1790, il avait perdu un œil et il dut renoncer à la peinture.

en effet, des portraits, et qui tous feraient à merveille dans des cadres séparés. Ce qui n'empêche point, après toutes ces critiques, ou plutôt ces explications, que le *Banquet des arquebusiers* ne soit en son genre un chef-d'œuvre, qui devrait avoir une belle place dans une exhibition européenne des tableaux les plus saillants de toutes les écoles.

Le secrétaire de la société *Arti et Amicitiae* d'Amsterdam, M. Kaiser, a publié récemment une grande gravure très-correcte et très-habile, du *Banquet des arquebusiers*.

Le second tableau important de van der Helst au musée d'Amsterdam est un autre tableau de doele, intitulé dans le catalogue (n° 104) : « Les Chefs ou Arbitres de la confrérie des Arbalétriers, à Amsterdam <sup>1</sup>. » Cette confrérie ou gilde est celle de Saint-Sébastien; Jacob van der Helst, frère de Bartholomeus, fut, en 1664, le châtelain de leur maison de tir, d'où ce tableau provient.

Quatre des directeurs du tir (*doelheeren*), maîtres-jurés de la gilde, sont assis autour d'une table couverte d'un tapis turc <sup>2</sup>. « Trois d'entre eux montrent au quatrième les principaux ornements et objets

<sup>1</sup> Le nouv. cat. conserve le même titre, à peu près : « Les jurés du Doele de St-Sébastien (*De Overlieden van den St Sebastiaans Doele te Amsterdam*). » La dimension donnée est 2,64 de large sur 4,75 de haut.

<sup>2</sup> Nous reproduisons la description très-exacte donnée par M. Scheltema.

de prix de la gilde, consistant en une magnifique chaîne, un sceptre en ébène, incrusté d'argent, et une coupe en or. A côté d'eux, une servante, tenant à la main la corne à boire (*drinkhoorn*) de la gilde de Saint-Sébastien.<sup>3</sup> Cette corne à boire, la chaîne et le sceptre sont encore conservés dans le cabinet de Curiosités appartenant à l'hôtel de ville d'Amsterdam. On voit aussi sur le tableau quelques coupes d'argent et d'autres objets de la gilde. A l'arrière-plan sont deux jeunes gens, l'arc à la main. A l'avant-plan, contre la table, est appuyée une ardoise sur laquelle sont tracés à la craie les noms de trois des directeurs représentés par le peintre ; ce sont : Albert Pater, Jan van de Poll et Johan Blauw<sup>1</sup>. Le nom du quatrième ne se trouve pas sur l'ardoise ; ce qui a fait présumer à van Dijk (*Description des peintures de l'hôtel de ville, etc.*) que cette quatrième personne serait van der Helst lui-même. Mais il se trompe : la place qu'occupe ce directeur du tir ne revient pas à Bartholomé. A mon avis la quatrième personne est Fraus Banning Kock, seigneur de Purmerland et IJpendam, le même qui, comme capitaine, figure en avant sur *la Ronde de nuit*, de Rembrandt, etc. »

Ce tableau est signé : *Batholomeüs van der Helst*, et daté, suivant M. Scheltema, de 1653. Pour moi,

<sup>1</sup> Le nouv. cat. reproduit en fac-simile cette inscription : « DPater, HVPoll (le V accolé au P) et PBlauw. » Ces initiales des prénoms ne concordent pas avec ceux que donne M. Scheltema.

j'ai toujours lu 1657<sup>1</sup>. Cette date a une certaine importance, à cause de la date du petit tableau du Louvre n° 197. Si le tableau du Louvre est daté 1653, comme l'indique le catalogue de M. Villot, il serait donc antérieur au grand tableau d'Amsterdam, et au lieu de n'être qu'une répétition avec des variantes, il serait une composition première, une première pensée. Mais le chiffre sur le tableau du Louvre n'est-il point aussi 1657 ?

Au xvii<sup>e</sup> siècle, les 3 et les 7 se ressemblaient beaucoup de forme. Reynolds, par exemple, s'y est trompé, en donnant la date de *la Leçon d'anatomie* : comme le 3 de 1632 a une longue queue qui descend de beaucoup au-dessous du niveau des autres chiffres, il a lu 1672 et consigné cette date dans son *Tour in Holland*, sans faire attention qu'en 1672, l'auteur de *la Leçon d'anatomie* était mort.

On voit, par l'explication de ce tableau d'Amsterdam, que le petit tableau presque pareil, appartenant au Louvre, est mal intitulé et mal interprété dans le catalogue de Paris. Il ne s'agit point « de jugement du prix de l'arc, » et les noms écrits sur l'ardoise ne sont pas « les noms des vainqueurs du tir, » mais ceux des directeurs de la gilde.

Les différences entre le tableau d'Amsterdam et

<sup>1</sup> Cette date 1657 que nous avons déjà donnée, malgré l'autorité de M. Scheltema, dans *l'Artiste* et dans la *Revue universelle des Arts*, est confirmée par le nouv. cat.

celui de Paris sont les suivantes : dans le fond à droite, au tableau d'Amsterdam, il n'y a que deux jeunes arbalétriers au lieu de trois ; par la porte ouverte de ce côté, on aperçoit des arbres et un peu de campagne. Au fond, à gauche, est un rideau rouge violacé, et au milieu, sur un dressoir, sont rangés des vases et des hanaps à l'usage de la gilde. Le chien, assis sur son train de derrière, regarde en face<sup>1</sup>.

Outre ces deux grandes compositions, le musée d'Amsterdam possède huit portraits de van der Helst.

Portrait du vice-amiral Egbert M. Kortenaar, en buste, de grandeur naturelle, tenant de la main gauche le bâton de commandement. Sur l'épaule est jeté un manteau rouge. Écharpe d'or. Très-belle peinture.

Portrait de Marie Henriette Stuart, princesse douairière de Guillaume II. Elle est de grandeur naturelle, en pied, assise, tout en blanc, sur un fauteuil à sculptures d'argent, surmonté d'une tenture en soie violette. Elle tient de la main droite une orange. Très-beau et très-important.

Portrait du bourgmestre d'Amsterdam, Andries Bicker, à mi-corps, la main droite sur la hanche, un livre dans la main gauche. Il a une large fraise et un vêtement noir. Fond neutre. Ce bourgmestre A. Bicker est sans doute de la même famille que le

<sup>1</sup> Le nouv. cat. suppose que le petit tableau de Paris vient de la collection du comte van Polsbroek.

capitaine Roelof Bicker, qui figure sur le grand et magnifique tableau d'arquebusiers, daté 1643, ornant aujourd'hui la salle des bourgmestres à l'hôtel de ville.

Portrait du fils du bourgmestre Bicker. Ce gros garçon, tout jeune et encore sans barbe, a un triple menton qui s'étagé sur une belle collerette brodée. Il est drapé de velours rouge. De la main droite il tient ses gants contre sa poitrine. La main gauche est posée sur la hanche. Excellent et curieux portrait, qui fait pendant à celui du père. Ce fils Bicker a été bailli de Muiden<sup>1</sup>.

Les n<sup>os</sup> 109 et 110 sont un portrait d'homme et un portrait de femme, inconnus. Le portrait de femme est signé des initiales *B v H*.

Portrait du lieutenant-amiral Aart van Nes, et portrait de la femme dudit amiral. Ces deux pendants, placés aux côtés des *Syndics*, soutiennent assez bien ce voisinage dangereux. Ils sont de grandeur naturelle et vus jusqu'aux genoux. Belles mains, belles étoffes. La tête de l'homme est un peu lourde, mais la femme est superbe. L'un et l'autre, avec des fonds de marine, signés de Backhuizen, sont signés de van der Helst en toutes lettres, et datés 1668, deux ans avant sa mort.

En général, ces portraits de van der Helst lui

<sup>1</sup> Les portraits du père et du fils ont été payés 400 florins chaque, en vente publique à Amsterdam (nouv. cat.).

étaient payés 100 ducats, très-haut prix pour l'époque. Les portraits de Rembrandt lui-même ne se payaient pas si cher.

Vient ensuite dans le catalogue d'Amsterdam, un portrait de l'amiral Auke Stellingwerf, par L. van der Helst. On peut supposer avec les auteurs de *l'Histoire de la peinture hollandaise* (Amsterdam 1814), MM. van Eynden et van der Willigen, et avec M. Scheltema, que ce L. van der Helst est le fils de Bartholomeus. Son prénom est sans doute Lodewijk<sup>1</sup>. Houbraken avait mentionné, comme ayant été peintre, un fils de Bartholomeus van der Helst.

GOVERT FLINCK. — De la même série que *le Banquet des arquebusiers* et *la Ronde de nuit*, est un autre grand *Schutterstuk* ou *Doelenstuk*, comme disent les Hollandais, par Govert Flinck : « Assemblée de gardes civiques, commandés par Jan Huidecoper, seigneur de Maarsseveen, après la conclusion de la Paix de Munster en 1648. »

Ce chef-d'œuvre de Flinck se classe après les chefs-d'œuvre de Rembrandt et de van der Helst, parmi les compositions analogues de la grande école hollandaise, — de Frans Hals, de Jacob Backer et

<sup>1</sup> Le nouv. cat. enregistre, en effet, ce portrait sous le nom de Lodewijk van der Helst, mais sans aucun renseignement biographique à la suite du nom.

autres maîtres qui ont représenté les scènes civiques de l'histoire de leur temps. La toile a la même proportion à peu près que *le Banquet des arquebusiers*, et les figures, également en pied et de grandeur naturelle, y sont presque au même nombre.

La scène, cette fois, se passe en plein air, près de l'entrée du doele, dont le perron et la grille occupent le fond à gauche. De ce côté est un groupe de neuf hommes debout, dont sept avec des arquebuses ou des piques, et deux principaux en avant. L'un, le capitaine, je suppose, Jan Huidekoper, seigneur de Maarsseveen, tout vêtu de noir, avec une ceinture bleue, se présente le corps de face, la tête tournée à droite, une main appuyée sur une longue canne, son chapeau à plumes blanches dans l'autre main. A sa droite, le porte-drapeau, Nicolaas van Waveren, aussi en costume noir, richement brodé d'or autour du cou et aux manches; écharpe blanche; bottes à chaudron, et des éperons. Il tient de la main gauche son chapeau à plumes blanches et rouges, et de la main droite l'étendard en soie blanche. Chaque compagnie avait ses couleurs.

Du côté opposé, onze personnages, tous debout également. Le plus en évidence porte le hausse-col et l'épée, un costume noir et or, une écharpe bleue, des bas blancs. Il a une pertuisane dans la main droite, et à la main gauche son chapeau à plumes blanches. C'est sans doute le lieutenant Frans van Waveren, qui, ainsi que le porte-drapeau Nicolaas

van Waveren, doit être de la famille de Johan van Waveren, lieutenant de la compagnie du capitaine Jan Wits, représenté dans le *Banquet* de van der Helst.

Un peu plus à droite, un grand homme noir, vu de profil. Entre lui et le lieutenant, quatre hommes, dont un casqué. Derrière lui, assis vers le coin du cadre, un gros personnage vêtu de gris, et, tout près, trois autres arquebusiers, dont deux casqués.

Au milieu de la toile, dans un intervalle que laissent les deux groupes principaux, un homme se baisse pour arranger le haut de ses grandes bottes molles.

En tout, vingt personnages, quoique l'inscription sur un papier au bas du tableau ne porte que seize noms, y compris, en dernier : *Govert Flinck, Pictor, 't vreedde jaar* (l'année de la paix). Govert Flinck appartenait à cette compagnie, et un des personnages, le grand homme noir, vu de profil, à ce que je suppose, est son propre portrait. Il y a, d'ailleurs, au musée de Munich, un portrait de Flinck, attribué à Rembrandt.

Outre ce nom de Flinck dans la liste des arquebusiers, on voit, à gauche, en bas, la signature du peintre : *Flinck. f. 1648.*

Pour fond, le ciel, sauf, à gauche, l'entrée du doele, et, à droite, des feux de réjouissance qui flambent dans des espèces de grandes barriques.

Sur un papier qui semble glissé entre la bordure

et la toile sont écrits six vers de Jan Vos<sup>1</sup>, en l'honneur du capitaine van Maarsseveen et de la paix perpétuelle à laquelle la Hollande et les autres États protestants devaient enfin la liberté de conscience.

Ce tableau était placé autrefois dans la grande salle du conseil de guerre à l'ancien hôtel de ville. Il appartient à la ville d'Amsterdam, qui possède quatre autres Flinck, deux magnifiques à l'hôtel de ville actuel, et deux, dans le dernier style italianisé du peintre, au palais sur le Dam. Il n'a jamais été gravé.

Au musée on voit encore un Flinck, dans sa manière rembranesque, et qui même doit être de l'époque où il étudiait chez Rembrandt, entre 1635 et 1640. Car cette composition : *Isaac donnant sa bénédiction à Jacob* (n° 84), a été peinte aussi, presque identiquement, par d'autres élèves du maître, par Ferdinand Bol et van den Eeckhout; et M. Scheltema<sup>2</sup> suppose que ce fut pour quelque concours.

Le tableau de Flinck a environ 4 à 5 pieds de large

<sup>1</sup> Voici la traduction de ces vers de Jan Vos : « Van Maarsseveen se présente le premier dans la paix *perpétuelle*, comme son père vola le premier au combat pour la patrie. Le génie et la bravoure, qui font la force des États libres, renoncent aux vieilles haines, sans cependant déposer la tenue de guerre. Ainsi, après les meurtres et les ravages, on continue à surveiller l'Y (les Hollandais appellent l'Y — « *het Y* » — le bras de mer qui baigne le nord d'Amsterdam). Le sage peut laisser reposer, mais non rouiller, le glaive. »

<sup>2</sup> Voir l'article de M. Scheltema sur Flinck dans la *Revue universelle des Arts*, t. VI, p. 504.

sur 3 à 4 pieds de haut. Les figures sont de grandeur naturelle, en costume du xvii<sup>e</sup> siècle. Isaac est couché et vu de profil. Grande barbe blanche. Manteau rouge. Jacob, en pourpoint bleu à raies jaunes, est agenouillé de l'autre côté du lit. Il a les mains gantées. Près de la tête d'Isaac, la tête de Rebecca. Vigoureuse peinture, d'une touche large et d'une forte couleur. Elle fut achetée par le gouvernement à la vente de la collection van der Pot, à Rotterdam, le 6 juin 1808, — 1380 florins. Gravé à l'eau-forte par J. de Frey.

ÉCOLE DE REMBRANDT. — Les élèves de Rembrandt sont assez nombreux au musée d'Amsterdam, mais, sauf les tableaux de Flinck, ci-dessus décrits, et les tableaux de Gerard Dov, les autres productions de l'école ne sont pas des plus importantes, et ce n'est point ici qu'on pourrait la juger.

De van den Eeckhout, il n'y a qu'un seul tableau, excellent à la vérité, et d'un ton superbe, digne de Rembrandt : *la Femme adultère* (n<sup>o</sup> 78). Les figures en pied sont de petite proportion, une trentaine de centimètres. A droite, un homme vu de dos est d'une tournure très-originale<sup>1</sup>.

De Ferdinand Bol, trois portraits seulement et une espèce de madone, intitulée dans le livret (n<sup>o</sup> 33) :

<sup>1</sup> Le nouv. cat. fait connaître que ce tableau a été acheté de C. Josi, à Londres, 3,000 florins, et qu'il avait été vendu, en 1806, à la vente D. Mansveld, 4,430 florins.

*Une Mère et deux Enfants.* La femme, à mi-corps, tient un enfant debout sur une draperie; composition encadrée dans une fenêtre. Dessin rond et commun; ni expression, ni caractère. Signé: *FBol. fecit.* — l'f et le b entrelacés.

Les portraits ont plus d'intérêt; car l'un est le sien propre, l'autre est celui de l'amiral Michiel Adriaansz de Ruijter, et le troisième (n° 32), intitulé *un Inconnu*, pourrait bien encore être l'artiste lui-même.

Dans son portrait authentique, Ferdinand Bol a de longs cheveux, une splendide robe à dessins d'or et un manteau rouge. Son bras gauche est appuyé sur une statue de Cupidon. Bol avait sans doute des prétentions à la galanterie. La figure, de grandeur naturelle, est coupée aux genoux.

Dans le portrait d'un *Inconnu*, le personnage, également à longs cheveux, est vêtu de jaune, couleur affectée de Bol, sous un manteau violet. La configuration de la tête ressemble beaucoup à celle du portrait précédent, mais les traits sont accusés, la bouche surtout, avec des accents plus énergiques et annoncent un naturel difficile et opiniâtre. Si ce n'est pas Ferdinand Bol, ce doit être un sculpteur ou un architecte, car il y a, au fond à gauche, une statue, et, à droite, une colonne à chapiteau corinthien, en avant d'un édifice. Signé: *Bol 1663*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Le nouv. cat. dit que le personnage de ce portrait est « le

Le portrait de l'amiral de Ruijter est très-fort et très-précieux. Il porte la signature et la date 1677. Gravé par W. van Senus.

De Fictoor, est un *Joseph expliquant les songes dans la prison*, faible peinture qui est pourtant signée : *Johanes Victors fc 1648*<sup>1</sup>.

Un portrait, assez lourd, du czar Pierre le Grand, est attribué à Aart de Gelder. On lui attribue aussi une sorte d'étude d'intérieur, sans personnages : *Vestibule avec un escalier*.

sculpteur Arthur Quellinus. » — Artus Quellin, le vieux, né à Anvers, en 1609, mort dans la même ville en 1668, fut chargé par la régence d'Amsterdam des statues, cariatides et bas-reliefs de marbre et de bronze, qui décorent à l'intérieur et à l'extérieur l'ancien hôtel de ville sur la place du Dam. — Voir sur les Quellin le *Cat. du musée d'Anvers*, 1857.

<sup>1</sup> La signature *Jan Victors fc* se trouve aussi sur un tableau du musée de Francfort-sur-Mein (n° 154). Le portrait de Jeune fille du Louvre (n° 169) est signé : *Jan Fictoor f. 1640*. Parmi les biographes, les uns prétendent que ce peintre est Flamand et élève de Rubens, les autres qu'il est Hollandais et élève de Rembrandt. On serait assez porté à supposer que Fictoor et Victors ne sont pas le même, d'autant que toutes les œuvres attribuées à ces deux noms ne se ressemblent point. Le *Fictoor* du portrait du Louvre est incontestablement Hollandais et très-bon sectateur de Rembrandt. Les *Victors* que j'ai vus sont, en général, bien moins forts, par exemple *la Prophétesse Anne*, signée *J. Victor 1643*, à la galerie van den Schrieck à Louvain; cependant les dates qui suivent l'un et l'autre nom sont toujours autour de 1640 à 1650. Qui éclaircira la biographie de ce peintre, sur lequel on ne sait rien?

Sous le nom de Leonard Bramer et sous le nom de Jacob Sandrart se trouvent deux portraits représentant Pieter Cornelisz Hooft, bailli de Muiden, tous deux en buste, dans la même attitude et avec des détails absolument identiques. Seulement le premier, très-pâle et très-faible, est de grandeur naturelle; le second, très-vigoureux et très-libre d'exécution, est en petit. Il est évident que le grand portrait n'est point un original, et il est probable qu'il est une copie d'un portrait de même dimension, dont le petit pourrait être une étude<sup>1</sup>.

Mais cette vive et chaude étude est-elle de Sandrart? Immerzeel l'attribue à Theodor de Keijser. Elle tient, en effet, à l'école de Rembrandt, dont Theodor de Keijser a subi l'influence, sans peut-être avoir été disciple du maître.

La famille des de Keizer ou Keijser, nombreuse et illustre, embarrasse beaucoup les biographes, qui confondent souvent Hendrik, Pieter, Theodor, Willem, etc. Ainsi le catalogue d'Amsterdam attribue à H. de Keizer, né en 1565 et mort en 1621, — c'est-à-dire à Hendrik<sup>2</sup>, architecte et sculpteur, qu'on sup-

<sup>1</sup> Le nouv. cat. là-dessus ne change rien à l'ancien. Il nous apprend seulement que ce prétendu Bramer a été acheté 17 florins (35 francs) en vente publique! et la petite ébauche, attribuée à Sandrart, 44 florins. Le portrait a d'ailleurs été gravé par A. Bloteling, mais peut-être d'après la peinture originale, qui n'est pas le tableau attribué à Leonard Bramer.

<sup>2</sup> Le nouv. cat. conserve cette attribution à Hendrik, l'ar-

pose l'auteur de la statue d'Érasme à Rotterdam, — un « portrait de R. Hoogerbeets, avec sa femme et ses enfants. » Cette peinture, trop haut placée et dans l'ombre, paraîtrait être plutôt de Theodor, dont nous trouverons un chef-d'œuvre au musée de La Haye. Nous donnerons alors quelques renseignements sur la famille des de Keijser. — A Theodor de Keijser ressemble aussi beaucoup un admirable portrait, relégué parmi les Inconnus : Bernard Prevostius, ministre remontrant (n<sup>o</sup> 372).

Une bonne peinture de l'école de Rembrandt est une *Jeune fille dans l'embrasement d'une fenêtre*, figure de grandeur naturelle, en buste, par Nicolaas Maas. La tête a beaucoup de vie et d'expression. La main gauche, placée sur l'appui de la fenêtre, est à serrer dans sa main. La couleur générale est d'un beau ton roux. Signé des grosses lettres habituelles au maître. Gravé par Lange<sup>1</sup>.

Le paysage, *Vue d'une forêt avec une rivière*, attribué à Philip Koninck, n'est pas si authentique, et ne mérite pas qu'on s'y arrête<sup>2</sup>.

chitecte et sculpteur, et il donne un monogramme que nous n'avions pas découvert : DK, le k formé dans l'intérieur du D, et accolé au jambage vertical. Mais ce monogramme, qui n'indique aucun prénom, n'est-il point précisément la marque de Theodor?

<sup>1</sup> Provenant de la province de Groningue, et acheté 2,000 florins en 1829 (nouv. cat.).

<sup>2</sup> Le nouv. cat. écrit à tort : *de Koning*. Le peintre signe :

Jan Lijvens peut être considéré comme un sectateur de Rembrandt dont il fut l'ami. Le portrait de J. van den Vondel, qu'on lui attribue, n'est pas digne de lui, qui était un maître savant et énergique<sup>1</sup>.

A l'école de Rembrandt se rattache aussi Pieter Saenredam, qui est censé avoir étudié chez Pieter de Grebber, qui est censé avoir étudié chez Rembrandt. De Grebber, en effet, cherche Rembrandt, comme on le constate par exemple dans ses peintures au pavillon du Bois à La Haye. Le musée d'Amsterdam possède deux *Vues de l'intérieur de la grande église à Haarlem*, par Saenredam. Sur l'un de ces deux tableaux il y a une signature avec la date 1636. Un des chefs-d'œuvre du maître, *Vue de l'ancien hôtel de ville d'Amsterdam*, est conservé à l'hôtel de ville actuel.

Enfin, un tableau porté au nom de K. Slabbaert se rapproche encore du style de Rembrandt. Il représente une *Femme qui coupe du pain* (n° 258). La figure est dans le genre de van den Eeckhout, et les fonds rappellent un peu Pieter de Hooch<sup>2</sup>.

*Koninck* (voir *Trésors d'art exposés à Manchester*, etc., par W. Burger, p. 253 et suiv.). Ce prétendu *Koninck* d'Amsterdam n'a été payé que 310 florins, à une vente pourtant très-célèbre, celle de G. van der Pot, à Rotterdam, en 1808.

<sup>1</sup> Payé 275 florins, à la vente J. de Bosch, Amsterdam (nouv. cat.).

<sup>2</sup> Vente de la baronne van Leijde van Warmond, 1816, 844 florins (nouv. cat.).

Nous réservons Gerard Dov, qui viendra après les peintres de grands tableaux.

MIEREVELD, VAN RAVESTEIN, FRANS HALS, VAN DER VENNE, GERARD HONTHORST, etc. — Un peu avant les deux artistes — Rembrandt et van der Helst — qui symbolisent le mieux la grande peinture hollandaise, la Hollande comptait cependant une foule de maîtres très-forts et très-originaux <sup>1</sup> : Miereveld à Delft ; Jan van Ravestein à La Haye ; Frans Hals, né à Malines, mais naturalisé à Haarlem ; Adriaan van der Venne, de Delft, qui fut peintre de Maurice de Nassau ; Gerard Honthorst, que Rubens, lors de son voyage en 1627 dans les Provinces-Unies, alla visiter ; — et bien d'autres.

Le musée d'Amsterdam a quelques échantillons des peintres de cette génération née dans la dernière moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, et qui enjamba sur la première moitié du XVII<sup>e</sup> <sup>2</sup>.

<sup>1</sup> J'ometts exprès van Haarlem, né en 1562, mort en 1637, quoiqu'il ait eu, de son temps, une grande renommée et qu'il soit encore très-estimé des Hollandais. Mais il avait sacrifié l'originalité hollandaise à la mode italienne, qui régna un moment au XVI<sup>e</sup> siècle. Le musée d'Amsterdam possède de lui : *Adam et Ève* et le *Massacre des Innocents*, dans un style pseudo-florentin, et un mauvais portrait de D. V. Koornhert. *Le Massacre des Innocents* est daté de 1590, et l'*Adam et Ève*, de 1592, tous deux avec le double CC — Cornelis Corneliszoon (fils de Cornelis) — et l'H pour : Haarlem.

<sup>2</sup> De la génération précédente, qui occupe le commencement

De Miereveld, un des plus féconds portraitistes qui ait jamais existé, huit portraits, de grandeur naturelle, tous représentant d'illustres personnages, et presque tous d'une excellente qualité.

C'est d'abord Guillaume le Taciturne, en buste, avec une inscription grecque. Il n'y a qu'un malheur, c'est que Miereveld, étant né en 1568, ne peut guère avoir peint d'après nature le fameux prince d'Orange, assassiné en 1584. Au pavillon du Bois, à La Haye, dans la salle des portraits, on montre aussi un superbe portrait du Taciturne, qu'on attribue encore à Miereveld. Comment croire qu'un enfant de quinze ans ait été le peintre du héros de la Hollande !

Ce sont les deux fils de Guillaume I<sup>er</sup> : le prince Maurice, en pied, et le prince Frédéric-Henri ; puis le prince Philippe-Guillaume. C'est le célèbre Jan van

du xvi<sup>e</sup> siècle, il n'y a rien. Deux noms seulement se rencontrent dans le catalogue : Lucas van Leijden, à qui on attribue faussement un prétendu portrait de Philippe de Bourgogne, et van Schoorl, qui n'est pas non plus responsable d'une « Madeleine en méditation, » et d'un « Sujet symbolique représentant la fille de Sion\* ».

\* C'est, en effet, une copie, par Miereveld, d'après Cornelis de Visscher. — Gravé par C. E. Taurel et par J. P. Lange. — (Nouv. cat.)

\* Le nouv. cat. a supprimé à van Schoorl la *Madéleine*, mais il lui conserve la *Fille de Sion*. Il a aussi laissé à Lucas van Leijden le portrait de Philippe de Bourgogne, qui provient des anciennes collections royales. C'est une raison. Mais ça ne fait pas l'originalité de la peinture.

Oldenbarneveldt, que le prince Maurice fit décapiter en 1619; c'est le grand pensionnaire Jacob Cats, poète et littérateur, dont, plus tard, Rembrandt fit aussi des portraits; c'est Cornelia Tedingh van Berkhout, femme de l'amiral Tromp; c'est Smeltzing, qui combattit sous le prince Maurice.

Le plus beau de ces huit portraits est celui de Cats, en buste, tout vêtu de noir, avec une fraise rabattue et une fourrure brune. Signé et daté 1634. — Celui du prince Maurice est le plus capital. Il est également signé, ainsi que celui du prince Philippe-Guillaume, en grandes capitales.

De Moreelse, élève de Miereveld, un bon portrait de Maria van Utrecht, femme de Jan van Oldenbarneveldt, et une *Bergère*, avec des fleurs et des voiles sur la tête, une houlette à la main, des draperies jaunes. Buste de grandeur naturelle. Exécution froide, mais assez habile. Moreelse signe souvent d'un monogramme où le P est formé sur le premier jambage de l'M<sup>1</sup>.

De Jan van Ravestein, deux portraits : J. P. Snoek, peinture tout à fait magistrale, et sa femme Margaretha Bal, avec les armoiries de la famille. Mais c'est à l'hôtel de ville de La Haye qu'il faut voir et juger

<sup>1</sup> Le portrait de Maria van Utrecht est signé ainsi : *PMo f. A<sup>o</sup>* 1645. *Æta* 63 — *La Bergère* a été payée 2,450 florins à la vente Ocke, Leiden, 1817. Elle a été lithographiée par Daiwaille (nouv. cat.).

van Ravestein, dans les vastes tableaux où il a rassemblé les bourgmestres et échevins de la ville, des compagnies de garde bourgeoise, des groupes d'officiers; car ces grandes représentations civiques étaient de tradition en Hollande, avant les chefs-d'œuvre de Rembrandt et de van der Helst.

Rubens estimait beaucoup Jan van Ravestein et il avait un portrait par lui dans sa collection.

Ce n'est point non plus au musée d'Amsterdam qu'on peut apprécier Frans Hals, cette sorte de Tintoret hollandais. C'est à l'hôtel de ville et dans plusieurs autres édifices de Haarlem, qui possèdent ses compositions principales. L'hôtel de ville d'Amsterdam aussi a de Frans Hals un grand et magnifique tableau d'arquebusiers, qui pourrait faire pendant à ceux de van der Helst et de Flinck.

Au musée on ne trouve de lui que deux toiles, mais dont l'une est bien précieuse; car elle offre le portrait du maître lui-même, avec celui de sa femme, tous deux en pied et de grandeur naturelle.

Ils sont assis sous de grands arbres; lui, à gauche, la tête de face, un peu renversée en arrière et souriante, encadrée dans un chapeau noir à grands bords; il porte moustache et barbiche; son costume de soie est tout noir, et sa main droite, gantée de blanc, est nonchalamment glissée dans le pourpoint contre la poitrine. Près de lui sa femme en jupon noir, corsage puce, avec une grande fraise. Elle met sa main droite sur l'épaule de son mari, par un geste d'affec-

tion badine. Sa physionomie est très-vivante et très-gaie : bonne commère pour ce diable d'homme dont on raconte tant de brutalités ; il a pourtant l'air d'un vrai gentleman, très-distingué et très-soigné, très-spirituel et très-fier. Comme il paraît avoir trente ans environ et qu'il est né en 1584, la peinture doit être de 1615 à peu près. Le fond est un beau paysage avec une ouverture de ciel à droite sur un parc, où se promènent quelques couples de petites figures, non loin d'un petit château.

Les grands arbres, les terrains du premier plan, les détails des fonds, tout est enlevé avec la plus franche adresse, dans une gamme verdâtre, du ton de l'olive. On sent partout le maître qui couvre une grande toile en se jouant, et dans les têtes la finesse expressive d'un portraitiste consommé.

C'est ce portrait de Hals qui, selon moi, rappelle la figure de l'homme au grand chapeau dans la peinture du Louvre attribuée à Craesbeek (n° 97), et qui aiderait à prouver que le tableau est mal attribué et décrit inexactement<sup>1</sup>. Il serait bien simple que la Direction du Louvre, à qui sans doute rien n'est difficile, se procurât une photographie du tableau d'Amsterdam, comme pièce de comparaison.

La seconde toile de Hals est un portrait d'homme. Buste de grandeur naturelle ; tête de face sous un vaste

<sup>1</sup> Voir *Trésors d'art exposés à Manchester*, etc., par W. Burger, p. 262 et suivantes.

chapeau noir ; pointe de barbe au menton ; collerette tombante ; costume jaune chamois, du ton particulier à Frans Hals. La main droite ouverte est vue de face en dedans. Physionomie très-vive ; touche brusque et juste<sup>1</sup>.

Van der Venne n'a jamais fait, à ma connaissance, de figures de proportion naturelle, mais on voit au musée d'Amsterdam un grand tableau, le plus grand qu'il ait peint peut-être, et qui est un chef-d'œuvre : *Le prince Maurice, ses frères et ses cousins, à cheval* (n° 305). La toile a environ 8 pieds de large sur 4 de haut. Les personnages sont à trois quarts nature. Superbe cavalcade qui n'est point composée comme un tableau. Le fils du Taciturne, de profil sur un cheval blanc, est accompagné de ses frères et de gentilshommes également à cheval. Tous s'avancent vers la droite comme une file de procession. Derrière ce groupe équestre, des pages, des serviteurs et des chiens. Fond de paysage et de ciel sur lequel se dessinent les figures. Dessin correct, tournures élégantes, physionomies expressives, belle couleur, touche libre et solide, van der Venne y a mis toutes les fines qualités qui distinguent ses petits tableaux, avec une cer-

<sup>1</sup> Signé du monogramme FH, l'F formé sur le premier jambage de l'H. — Vente de la baronne van Leijde, 1816, 385 florins. — Le portrait de Hals et de sa femme était autrefois dans la galerie Six van Hillegom, dont une vente *partielle* fut faite en 1852. Il a été payé, à cette vente, 600 florins (nouv. cat.).

taine grandeur et une fierté très-délibérée. Gravé par W. Delff.

Le musée du Louvre possède de lui, dans un genre différent, un délicieux tableau signé et daté 1616 : *Fête donnée à l'occasion de la Trêve de 1609* ; avec paysage et accessoires par Breugel de Velours (n° 545). Le musée d'Amsterdam, sans le savoir, a une autre merveille de van der Venne, assez analogue à celle du Louvre, et qu'il attribue à van Balen<sup>1</sup>. C'est bien fraternel de la part des Hollandais, de laisser ce chef-d'œuvre à un peintre flamand. Le paysage et les menus détails sont d'ailleurs aussi de Breugel de Velours.

Ce tableau est intitulé : *Composition représentant les diverses sectes du christianisme* (n° 11). C'est une piquante satire des adversaires de la Réfor-

<sup>1</sup> J'ai vivement réclamé contre cette attribution auprès de M. Engelberts, conservateur de la peinture, et c'est sans doute d'après mes indications, que le nouv. cat. a restitué ce chef-d'œuvre à van der Venne, sous le titre excellent : *les Pécheurs d'âmes (de Zielenvisschers)*. En étudiant la composition on y a trouvé, en effet, des allégories singulières, et les portraits d'Albert et d'Isabelle du côté des catholiques, les portraits du prince Maurice et du prince Frédéric-Henri, de l'autre côté, avec les réformés. — Ce tableau a été vendu en 1735, sous le nom de Breugel de Velours (voir les catalogues de Gerard Hoet), 730 florins, à la vente de Mauritius de Jeude. Le musée d'Amsterdam le tient de la galerie du château du Loo. Il ne paraît pas qu'on y ait trouvé de monogramme ; du moins, le nouv. cat. n'en mentionne point.

mation. Comment van Balen, qui était catholique orthodoxe, de gré ou de force, sous le paternel gouvernement des Espagnols, aurait-il osé railler ainsi le dogme romain et les mœurs des hauts dignitaires de l'Église !

A droite est la foule des catholiques, un nain en tête, sorte de symbole grotesque de la Folie. Derrière ce Triboulet, acclamé par des gamins, se pressent des docteurs, des seigneurs, des cardinaux, précédant le pape lui-même, porté en triomphe dans cette cohue carnavalesque. Au milieu de la composition, un grand fleuve, avec des barques pour sauver ceux qui sont tombés à l'eau et risquent de se noyer — dans l'hérésie. Car de l'autre côté du fleuve sont les protestants, des milliers de petites figures. Dans le fond, un arc-en-ciel, qui n'est pas celui de l'alliance sans doute, mais le signe de la lumière nouvelle.

Si les docteurs hollandais étudiaient ce tableau, ils y trouveraient quantité d'emblèmes et d'allusions caustiques. La composition est, d'un bout à l'autre, une allégorie très-spirituelle, et surtout excellemment peinte. Le fou et toutes les têtes du premier plan ont une physionomie et une vivacité incomparables.

Il se pourrait bien qu'il y eût quelque part une signature, ou du moins le monogramme du maître, qui est un grand A étêté, croisé à l'inverse par le V, et contenant sous sa barre horizontale un petit v, pour faire Adriaan van Venne. Ce tableau, d'ailleurs, ne ressemble pas plus à van Balen que le tableau du

Louvre ne ressemble à Pourbus à qui on l'a si longtemps attribué. Van Balen est un peintre gonflé, rond, un peu mou, un peu banal; van der Venne, au contraire, est serré et nerveux, et il cisèle ses figures comme le plus fin médailliste.

La dimension du panneau est d'environ 5 pieds de large sur 2 pieds et demi de haut.

Le catalogue attribue à van der Venne un tout petit *portrait du prince Maurice au lit de mort* (n° 306). 4 pouces sur 2, pas davantage. Brimboration, d'un pinceau assez délicat<sup>1</sup>.

Parmi les Inconnus est classé un excellent tableau qui se rapproche aussi de la manière de van der Venne. Il représente *le prince Maurice avec un de ses chefs d'armée* (n° 371), tous deux à cheval, et face à face, l'un sur un cheval blanc, l'autre sur un cheval rouge. Au fond, un camp, avec beaucoup de petites figures très-adroitement tournées. Malheureusement, cette peinture, pleine de caractère et vigoureuse comme un Cuijp, est trop haut placée pour qu'on puisse l'étudier<sup>2</sup>.

Les portraits catalogués Honthorst ne sont pas de sa meilleure exécution : un portrait du prince Fré-

<sup>1</sup> Attribué maintenant par le nouv. cat. à Cornelis Visscher, d'après une inscription qu'on a trouvée au revers du cuivre : « Le prince Willem I<sup>er</sup> sur son lit de parade, A° 1584, peint par le vieux Cornelis Visscher. »

<sup>2</sup> Laissé aux Inconnus dans le nouv. cat., qui donne le général : « Stakenbroek. »

déric-Henri et un de sa femme, Amélie de Solms; et deux portraits du prince Guillaume II, qui pourraient bien être de Willem Honthorst, frère de Gerard<sup>1</sup>. Mais on a égaré parmi les Inconnus deux portraits peints par Gerard incontestablement, et qui valent mieux : La comtesse de Solms, veuve de J. W. van Brederode (n° 385), et Sophie Hedwig, femme du comte Ernest Casimir de Nassau (n° 389). Les portraits du comte d'Egmont et du comte de Hoorn, pendants classés aussi parmi les Inconnus (n°s 376 et 377), semblent pareillement se rattacher à l'école de Honthorst.

Il y a encore de ce maître : *Un homme joyeux* (n° 430), avec une belle toque à plumes, et tenant un violon et un verre. Cette peinture, dans sa première manière hollandaise, avant sa déformation en Italie, a de l'éclat et de l'ampleur<sup>2</sup>.

KAREL DU JARDIN.— Qui le croirait ! Karel du Jardin, le peintre des petits ânes, des petits troupeaux et des bergères, des petits cavaliers et des manéges, des foires et des hôtelleries italiennes, Karel du Jardin

<sup>1</sup> Un de ces portraits de Guillaume II est signé (nouv. cat.) G. Honthorst, avec de grandes capitales. Gerard signe ordinairement d'une toute autre écriture, comme on le voit au portrait d'Amélie de Solms, outre qu'il met un *t* et non un *d* à la première syllabe de son nom.

<sup>2</sup> Payée 500 florins à la vente de la comtesse van Moens, Amsterdam, 1803 (nouv. cat.).

rivalise, au musée d'Amsterdam, avec les peintres de figures en grand, qui ont représenté les personnages notables des corporations publiques ou particulières. Ce n'est pas à dire que, malgré sa science et son aplomb, il égale en ce genre van der Helst, ou Frans Hals, ou Flinck, ou Bol, ou le plus faible d'entre les autres. Il est à peu près à Rembrandt, ce qu'est Sassoferrato au Titien. Il est à van der Helst, ce qu'est van der Werff à Jordaens.

Oui, Karel du Jardin, avec une toile de 12 pieds 8 pouces de large sur 7 pieds 8 pouces de haut, affronte, au musée d'Amsterdam, *les Syndics* de Rembrandt. Oui, précisément en face des *Syndics*, dans la petite pièce du premier étage, est un grand *Regentenstuk*, provenant de la maison de correction d'Amsterdam (t Spinhuis), et représentant les cinq Régents (directeurs) de cet établissement, en pied et de grandeur naturelle, autour d'une table couverte de velours violet. Le violet était la couleur privilégiée de Karel.

Un des régents, le corps tourné à gauche, la tête de trois quarts, est assis en avant. Sa main droite, appuyée sur la table, tient un papier à écusson, daté février 1669 et signé : *Midelman*<sup>1</sup>; sa main gauche

<sup>1</sup> Le nouv. cat. dit : *Muylman*; Smith dit : *Muilmans*. Je crois avoir bien lu : *Midelman*, quoique ce nom paraisse se rapporter à un des personnages qui se nommerait, selon M. Scheltema : Willem Muylman.

est posée sur la hanche. De l'autre côté de la table, un second régent a la main droite sur un registre et tend la main gauche à un serviteur qui apporte un papier. A ce coin de la table est assis un troisième régent, mi-tourné à droite; c'est le meilleur du tableau. Le quatrième lui fait pendant à l'autre angle de la table; le bras gauche appuyé sur le dossier de son fauteuil, il cause avec le cinquième collègue, debout, accoudé à un dossier de fauteuil en velours rouge. Tous cinq sont en noir, avec rabat blanc, et grand chapeau noir. Le fond, d'un gris faible, simule des colonnes cannelées et des groupes de femmes en bas-relief. A droite, dans la demi-teinte d'une porte ouverte, une servante, les mains croisées contre sa taille, retourne la tête vers un jeune homme qui lui parle. Le tout supérieure-ment dessiné, les mains, les têtes, les plis des costumes. C'est irréprochable, mais très-ennuyeux. La froideur correcte de l'exécution rappelle un peu Philippe de Champaigne. On pense aussi, malgré soi, aux papiers peints pour tapisserie.

A gauche sur le mur est la signature : *Anno : 1669. — KAREL : DU : IARDIN : fec.*

Grande surprise pour les artistes que ce tableau ! On le donnerait en mille à deviner au plus fin connaisseur et aux admirateurs des pastorales de Karel.

Tous ces *petits maîtres* hollandais, si habiles dans les scènes familières et naïves, sur des panneaux d'un ou deux pieds carrés, se sont perdus quand ils ont voulu tenter des *machines* d'une certaine dimension

disproportionnée à leur talent. Nous les trouverons presque tous ainsi égarés un moment dans des essais ambitieux et impuissants : Paul Potter, Berchem, Wouwerman, Metsu, etc. Et alors ils sont vides, lâches, communs et faux. Toutes leurs qualités de lumière et de couleur, de délicatesse et d'expression, les ont abandonnés. Il n'y a que les disciples de Rembrandt qui aient également réussi en grand et en petit : van den Eeckhout, Nicolaas Maas, etc.

Dans la même salle, et à droite des *Syndics*, est un autre *morceau*, de la même manière, et sans doute du même temps, entre les deux séjours en Italie : le « portrait du sieur Reynst, » qui fut un des amis et protecteurs de Karel. Figure de grandeur naturelle, jusqu'aux genoux, sur une toile haute de 4 pieds, large de 3 pieds 4 pouces. M. Reynst a la tête nue et une perruque blonde tombant sur ses épaules. Il est vêtu de gris violacé, d'un ton de chocolat terreux. Son poignet droit est appuyé sur la hanche, et la main vue du côté de la paume; cette main renversée est très-savante. Fond de paysage et de ciel. Deux lévriers gris accompagnent le personnage. Signé, sans date<sup>1</sup>.

Les admirateurs ne manquent pas à ce portrait en fer-blanc : ça résonnerait si on toquait dessus; car c'est creux.

Le musée d'Amsterdam possède aussi un petit

<sup>1</sup> Ce tableau a été payé 1,000 florins (nouv. cat.).

portrait de Karel du Jardin, par lui-même, sur bois, haut de 9 pouces seulement et large de 6 pouces et demi. En buste, presque de face, longs cheveux noirs et plats tombant sur le cou, mince filet de moustache, le reste de la barbe rasé. Gros yeux saillants, sans expression; bouche forte et bête. Point de front, ni de cervelle : la tête aplatie. La peau terreuse, et le teint de papier mâché. L'ensemble du costume est grisâtre, avec un grand col uni et des manchettes bouffantes. La main droite, prétentieusement étalée sur la poitrine, drape le manteau.

Cette petite peinture, si triste comme physionomie et comme couleur, est très-savante de dessin, très-correcte, très-travaillée, et Smith la qualifie « d'admirable. » Elle vient, de la collection de M. Muller d'Amsterdam, où elle fut vendue 1,600 florins, en 1827. Suivant Smith, elle est datée 1662<sup>1</sup>, un an après le *Calvaire* italien du Louvre (n° 242).

On ne sait point exactement la date de naissance de Karel, sur laquelle les biographies et les catalogues se livrent aux fantaisies les plus variées et les plus aveugles. Les catalogues hollandais vont de 1635 à 1650 ! Le catalogue de Paris, qui enregistre un tableau daté 1646, suppose cependant que Karel est né vers 1635 !

La date 1662 sur ce portrait d'Amsterdam, dans

<sup>1</sup> Le nouv. cat. ne donne point de date, et je n'en ai pas vu non plus sur la peinture.

lequel Karel du Jardin semble avoir trente-cinq à quarante ans, prouverait qu'il est né de 1620 à 1625. A cette date 1662, Karel avait déjà longtemps résidé à Rome et se retrouvait peut-être dans sa patrie. On voit qu'il ne porte plus la *barbe de bouc* qui l'avait fait surnommer, en Italie, par la *Bande académique*: *Bokbaard*. C'est un monsieur tout à fait rassis, très-empesé, très-grave, et posant en maître; race absolument différente de tous ces braves artistes hollandais, si simples et si naturels, comme Adriaan van Ostade et Adriaan van de Velde; si fins et si distingués, comme Terburg et Metsu; un peu débraillés parfois, comme Jan Steen. Aussi maître Karel, trop italianisé, ne put se réacclimater en Hollande, et bientôt, avec le Reynst dont il avait fait le portrait, il retourna en Italie, où il mourut.

Le portrait (n° 250) du Louvre passe également pour être le portrait de Karel. On croit même reconnaître encore son portrait dans une figure des *Charlatans italiens* (n° 243), dans « le personnage enveloppé d'un manteau. » Ces deux peintures du Louvre sont datées de 1637, cinq ans avant le portrait d'Amsterdam. Karel aurait donc eu alors environ trente ans. On peut vérifier si les portraits supposés se rapportent à cet âge, et au besoin les comparer à celui d'Amsterdam, qu'on s'accorde généralement à considérer comme authentique. Smith fait pourtant quelques réserves; mais il s'est embrouillé sur ces deux portraits, qu'il n'avait peut-être pas vus.

Nous retrouvons le du Jardin ordinaire dans trois petits tableaux qui malheureusement ne sont pas de haute qualité : un « paysage, » sorte de ferme hollandaise, avec deux ânes, des porcs, une chèvre et ses chevreaux; daté 1655, époque du séjour de Karel à Amsterdam; — *L'Auberge italienne*, au bord d'une route; une femme se montre à la fenêtre; l'hôte, avec un plat à la main, s'avance vers deux muletiers, conduisant un cheval gris, un mulet, un âne, chargés de bagages; le tableau est signé K. DV. GARDIN (*sic*). *ft.*; signature fausse sans doute; il se pourrait bien aussi que le tableau fût apocryphe; — *un Cavalier devant une auberge*; excellent petit tableau, cette fois, et digne de la réputation bien méritée de Karel dans ces sortes de sujets. Le cavalier, en manteau bleu, sur cheval gris, boit un verre que lui a donné l'hôtesse, debout près de la porte; son chien est couché derrière le cheval, pour lequel un garçon prépare la ration dans une auge. Sur toile. 1 pied 5 pouces de haut, 1 pied 1 pouce de large<sup>1</sup>.

PAUL POTTER. — Hélas! Paul Potter, comme du Jardin, a aussi une toile gigantesque au musée d'Amsterdam : la *Chasse aux ours* (n° 220), horrible galette de 11 pieds carrés<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Ces trois petits tableaux proviennent du cabinet van Heeren, dont 130 tableaux environ furent achetés, de M. Gevers, héritier de la famille, pour le musée d'Amsterdam.

<sup>2</sup> « ... Une *Chasse aux ours* que je trouve hideuse, dure,

Tous les artistes connaissent, par la gravure ou la lithographie, le fameux *Taureau* de Paul Potter, conservé au musée de La Haye. Il y a bien à dire sur cet animal de grandeur naturelle, qu'on s'accorde à considérer comme le chef-d'œuvre du maître, et que les Hollandais placent, avec *la Ronde* de Rembrandt et *le Banquet* de van der Helst, au-dessus de toutes les productions de leur école. Chef-d'œuvre, soit, et même presque unique en son genre. On trouve encore, dans la galerie de M. Six van Hillegom, un autre Paul Potter assez étrange : le portrait équestre, de grandeur naturelle, du chevalier Dederick Tulp, frère (de second lit) du docteur Tulp de *la Leçon d'anatomie*. Le malheur est que le jeune peintre ne se soit pas contenté de ces deux excentricités plus ou moins heureuses<sup>1</sup>.

Sa *Chasse aux ours* est bien autrement stupéfiante que *les Régents* de Karel, et personne au monde n'en devinerait l'auteur, si une signature en lettres énormes ne s'étalait pas sur un tronc d'arbre : « PAULUS

sèche, en bois, sans vérité et ridicule de mouvement. » — M. Ducamp, *Revue de Paris*, oct. 57.

<sup>1</sup> On lui attribue un quatrième tableau avec figures et animaux de grandeur naturelle : deux vaches et deux moutons, un berger et une bergère (haut. 6 pieds 6 p. ; larg. 8 pieds 8 p.) ; tableau qui fut exposé au musée Napoléon et restitué en 1845 à la galerie de Cassel (aujourd'hui, n° 527 du cat. de Cassel). Mais, suivant Smith, à qui l'on peut se fier, cette grande peinture est de Camphuysen, imitateur de Paul Potter.

POTTER F 1649. » Deux ans après *le Taureau de La Haye*, trois ans avant l'établissement de Potter à Amsterdam.

A la vérité, la peinture a été fort dénaturée par les restaurations, et il ne reste presque plus rien du maître. Nous laisserons Smith décrire ce tableau et en raconter les *misfortunes* :

« Cette singulière production de l'artiste est composée d'un gentleman à cheval, d'un homme à pied, de deux ours et de six chiens ; et la lutte sanglante se passe au premier plan d'un paysage découvert. L'ours, rendu furieux par les morsures des chiens, s'est dressé, et avec une de ses pattes il étouffe un chien ; avec l'autre patte, il déchire le dos d'un chien qui lui mord la cuisse ; sous ses jarrets, il tient renversé le troisième chien, et le quatrième se roule expirant sur le sol. En ce moment, un chasseur, tête nue, épée à la main, arrive au galop sur un jeune cheval bai et regarde cette boucherie avec une expression de terreur. L'autre chasseur s'avance prudemment, avec sa lance, de derrière un grand arbre, à gauche de la peinture <sup>1</sup>, où l'on voit un chien poursuivant le second ours. A un plan très-reculé, trois cavaliers arrivent au grand galop.

« Inutile de rechercher quel motif a décidé ce

<sup>1</sup> Quand Smith parle de gauche ou de droite, c'est toujours relativement au tableau lui-même. Dans nos descriptions, au contraire, c'est toujours relativement au spectateur.

peintre distingué à entreprendre un pareil sujet, auquel évidemment son génie ne le rendait pas propre. L'ambition ou l'intérêt peuvent l'avoir influencé, ainsi qu'il est arrivé à bien d'autres qui, comme lui, s'étant écartés de leur sphère habituelle, sont tombés au niveau de la multitude. Se livrer à plus de détails critiques de la peinture, dans son état présent, serait injuste ; car, bien qu'elle tire son origine de Paul Potter sans contredit, elle a subi tant de changements et de mutilations depuis qu'elle a quitté son chevalet, qu'il faut un œil très-fin pour y découvrir trace de l'œuvre originale. Son annihilation finale (*its final annihilation*) date de peu d'années (le V<sup>e</sup> volume de Smith, où se trouve le catalogue de P. Potter, a été publié en 1834), de l'époque où le tableau, extrait du musée de La Haye, fut confié aux mains de M. Pieneman, — artiste de quelque réputation dans son propre pays, — qui n'a pas montré, pour l'œuvre d'un si grand peintre, le même bon sentiment et le même respect que montrèrent en semblable occurrence quelques artistes, se refusant absolument à poser un pinceau sur la peinture d'un maître supérieur ; car il semble avoir pris un plaisir particulier à repeindre tout le tableau du haut en bas ; de sorte que ce qui avait été laissé par un ignorant nettoyeur de peinture, un moderne peintre de portraits l'a détruit. »

Et en note Smith ajoute : « Si une gravure à l'eau-forte (*etching*) sur un verre à boire, datée 1656 (sept

ans seulement après que la peinture avait été exécutée), aujourd'hui (1834) dans le cabinet de M. Moyet, amateur distingué à Amsterdam, fut une copie assez exacte de l'original, il se trouve tout à fait changé matériellement, depuis qu'il est sorti des mains du restaurateur ; car cette gravure représente le chasseur portant une belle toque à plumes, et les chiens attaquent un ours sauvage ; il y a aussi un second chasseur, monté sur un cheval très-animé, et essayant avec son javelot de porter un coup à l'ours. »

Ces critiques sont bien rudes pour le peintre-restaurateur, dont le fils est aujourd'hui, comme son père, un portraitiste « renommé dans son pays. » Un autre connaisseur anglais, M. Nieuwenhuis, qui avait vu la *Chasse à l'ours* avant qu'elle fût achetée pour le musée de La Haye<sup>1</sup>, prétend qu'elle était dès lors perdue. Quoiqu'il en soit, c'est après la restauration par M. J. W. Pieneman le père, qu'elle a passé au musée d'Amsterdam.

La *Chasse aux ours*, ne doit plus compter véritablement dans l'œuvre du maître. Mais peu importe à la gloire de cet artiste incomparable dans sa spécialité. La Hollande et l'Angleterre possèdent de lui assez d'autres merveilles, pour qu'on ne regrette pas trop le désastre de cette grande composition, qui fut un égarement hors de son génie particulier.

<sup>1</sup> En 1828, à la vente van Reenen, à La Haye, 7,000 florins.

Ce n'est pas pourtant au musée d'Amsterdam qu'on rencontre Paul Potter dans toute sa force. Mais le musée de La Haye et quelques collections particulières en offrent des exemplaires de la plus exquise qualité.

Le musée d'Amsterdam, après sa *Chasse aux ours*, n'a que trois Paul Potter : *Paysage montueux avec du bétail* (n° 218); — *Orphée domptant les animaux par les accords de sa lyre* (n° 219); — *Un Pâtre qui se repose et du bétail* (n° 221). Ce dernier petit tableau n'est pas même catalogué par Smith. Il n'a que 10 pouces de large sur 6 de haut. Le berger, gardant des vaches et des moutons, est assis près d'une maisonnette. Ce n'est qu'une sorte d'excellente ébauche, colorée comme un Cuijp dans de beaux tons roux. L'attribution à Paul Potter est d'ailleurs contestable, quoique le tableau soit signé *Potter f 1645*. Cette absence du prénom *Paulus* n'est pas habituelle au maître.

L'*Orphée* est une composition assez capitale, et très-célèbre à cause de la variété d'animaux que le peintre y a représentés. A gauche sont de petites collines couronnées d'arbres; à droite, une entrée de forêt et une percée de ciel. Pour premier plan, une prairie où l'on voit un chameau, un sanglier, une vache, un buffle, un âne, un bélier, une chèvre, un mouton, et tout en avant un lièvre; vers le second plan, au pied de la colline, Orphée, assis, pince de la lyre; derrière lui, un chien; devant lui, des lions couchés, un éléphant, un cheval, une licorne blanche, un loup

et autres animaux, de toute espèce et de toute taille. A droite, au bord de la forêt, un cerf. Tout cela est bien froidement tourné, petitement exécuté, mais très-curieux. « Chaque objet, dit Smith, est peint avec la plus scrupuleuse attention dans le détail, mais on doit avouer que peu de ces animaux ont l'expression caractéristique de leur espèce. »

En effet, la bête fauve sort de la compétence du « Raphaël des vaches, » comme on a quelquefois surnommé grotesquement Paul Potter. Les lions appartiennent à Rembrandt dans l'école hollandaise, ainsi qu'à Rubens et à Snyders dans l'école flamande. Cet Orphée avec sa ménagerie n'était point du tout l'affaire de Paul Potter, qui n'a rien de sauvage, ni de mythologique. Le petit troupeau ruminant dans son pâturage, au bord d'un canal, le pâtre qui regarde par-dessus une barrière, la laitière qui traite sa belle vache d'or, des fonds unis, à perte de vue, avec des moutons microscopiques, voilà ce qu'il lui faut.

*L'Orphée*, sur toile, a environ 3 pieds de large et plus de 2 pieds de haut. Il est signé *Paulus Potter f.* 1650. A la vente Lormier, à La Haye, 1763, il fut vendu 1,300 florins; l'année suivante, à la vente van der Wouw, il descendit à 975 florins. Smith l'estimait en 1834, 600 livres sterling. On pourrait hardiment doubler aujourd'hui, et même tripler cette estimation.

Le paysage avec animaux est d'une qualité incomparablement supérieure. Aussi Smith l'estimait-il

1,500 guinées (environ 40,000 francs). Au milieu, un taureau rouge debout, un bœuf, une vache couchée ; puis un cheval, un âne, un bélier, une chèvre, deux brebis, un agneau. Près d'un arbre, à droite, un berger, debout, joue de la cornemuse ; une femme assise allaite son enfant ; leur chien noir est à côté d'eux. Sur la gauche, des terrains montueux, où paissent des moutons et des chèvres, sont couronnés d'arbres au grêle feuillage. Les fonds sont assez boisés et l'on y remarque une tour ronde. Signé et daté 1651. Hauteur 2 pieds 3 pouces, largeur 3 pieds 2 pouces. Sur toile. Provenant de la vente van der Pot, 1808, où il fut payé 10,050 florins. Une répétition de ce tableau fut vendue en 1796, à la vente Valkenier, 3,025 florins ; à la vente Bryan, en 1798, 1,170 guinées. Elle passa ensuite chez le duc de Bedford et fut exposée en 1815 à l'Institution britannique, à Londres<sup>1</sup>.

Le peintre des *Régents* et le peintre de la *Chasse aux ours* nous amènent, avec leurs petits tableaux, aux artistes qui ont représenté les scènes familières, les usages de leurs compatriotes de toute classe, les divers aspects de la nature dans leur pays, et qui — si l'on met à part Rembrandt, van der Helst et quelques autres maîtres de la *grande* peinture, — consti-

<sup>1</sup> Le nouv. cat. donne le tableau d'Amsterdam, comme ayant passé dans les deux ventes Valkenier et van der Pot, et ne paraît pas connaître la répétition qui était en 1834 chez le duc de Bedford (voir Smith).

tuent spécialement l'école hollandaise. Peintres *de genre*, comme on les appelle d'habitude ; peintres de mœurs ; peintres rustiques ; peintres du salon et du cabaret, de la ville et de la campagne, des forêts et de la mer ; peintres de la nature animée et de la nature tranquille ; depuis les élégantes *conversations* de Metsu, les chasses de Wouwerman, les estaminets de van Ostade, les orgies de Steen, les troupeaux de Cuijp, les cascades de Ruijsdael et les marines de Willem van de Velde, jusqu'aux pots de Kalf et aux fleurs de van Huijsum.

GERARD DOV. — Gerard Dov passe pour le premier des *petits* peintres hollandais, comme son maître Rembrandt pour le plus grand artiste de la Hollande.

Cela est vrai de Rembrandt, qui, en effet, domine incommensurablement tous ses compatriotes, et a pris rang dans la pléiade suprême, consacrée, au-dessus des nationalités diverses, par l'humanité entière. Le Vinci, Michel-Ange, Raphaël, Corrège, Titien, Velazquez, — Jan van Eyck, Albrecht Dürer, Rubens, Rembrandt, — comme Dante, Cervantes, Molière, Shakespeare, Goethe, — appartiennent à tous les peuples<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> M. Théophile Gautier annonce : *Les Douze Dieux de la peinture*, à quoi M. Arsène Houssaye a répliqué qu'il n'en connaissait que sept. En fait de dieux, chacun se crée ce qu'il lui plaît. Quels peuvent être, outre les dix grands hommes

Rembrandt est sans pareil dans son pays — et dans le monde. Gerard Dov a beaucoup d'égaux dans son pays, quoiqu'il n'ait de semblables nulle part. Les trois Adriaan (le nom est de bonheur!) — van Ostade, Brouwer et van de Velde, — Aalbert Cuijp, Paul Potter, Jan Steen, Pieter de Hooch, Terburg, Metsu, Philips Wouwerman, Willem van de Velde, Ruijsdael, Hobbema, valent assurément Gerard Dov, chacun en son genre, et avec un génie différent.

La Hollande a ce privilège unique, d'avoir produit plus d'une douzaine d'artistes parfaits en ce qu'ils sont. Dans les autres écoles, même les plus fécondes, combien compte-t-on de peintres hors ligne? Chez les Florentins : Masaccio, Léonard, Michel-Ange, fra Bartolommeo, Andrea del Sarto;... chez les Vénitiens : Giovanni Bellini, Giorgione, Tiziano, Tintoretto, Veronese;... chez les Espagnols : Ribera, Velazquez, Murillo, Zurbaran;... chez les Flamands : Jan van Eyck et Memling, Rubens et van Dijk. Ces grands hommes dispensent des autres qui, autour d'eux, obéissaient à la même inspiration et la traduisaient, avec plus ou moins de talent, dans le même style.

Mais il n'en est point ainsi chez les Hollandais. Chacun y a son caractère original et sa manière personnelle. Gerard Dov ne dispense point de van Ostade, nommés ci-dessus, les deux autres artistes que M. Gautier entend déifier pour faire sa douzaine? Paolo Veronese? Murillo? — Peut-être Poussin, en manière de galanterie à l'école française.

ni Metsu de Jan Steen ; Paul Potter n'efface point Aalbert Cuijp ; ni Ruijsdael , Hobbema. Tous ont une individualité très-distincte, et facilement reconnaissable.

Cette qualité, inhérente à leur pays de libre examen, où les imaginations, comme les esprits et les consciences, ont une indépendance absolue, est une des causes qui ont fait monter le prix des peintures hollandaises.

Les maîtres d'une école italienne s'entre-confondent à ce point que la plupart de leurs tableaux ne sauraient être baptisés d'un nom propre et que les œuvres attribuées aux peintres même les plus célèbres sont souvent contestables. En fait de peinture italienne, on n'est jamais bien sûr de ce qu'on a. Les musées eux-mêmes, à moins d'une tradition directe et certaine, ne pourraient pas garantir tous leurs Raphaël ou leurs Titien. Ceux-ci ne sont-ils point de Palma, les autres de Jules Romain ? On ne donne pas volontiers 100,000 francs d'un tableau qui peut être une imitation de l'école, ou une copie.

Mais avec les Hollandais il n'y a point à se tromper, ni à être trompé. La Jeanne d'Aragon, attribuée à Raphaël, au Louvre, est presque tout entière de Giulio ; mais *la Femme hydropique* est bien tout entière de Gerard Dov, et non point de quelque autre.

Quand une fois un tableau hollandais a été reconnu, il ne peut plus jamais être méconnu. On l'achète donc en toute sûreté. *Le Congrès de Munster*,

de Terburg, sera toujours un Terburg ; *le Buisson*, de Ruijsdael, un Ruijsdael. Les Hobbema de lord Hertford demeureront des Hobbema, et c'est pourquoi, outre des raisons qui tiennent à leur mérite, ils valent 100,000 francs.

Le musée d'Amsterdam a quatre Gerard Dov<sup>1</sup>, deux de première importance, et deux fort ordinaires.

D'abord : « N° 65. Le tableau très-renommé, *l'École du soir* » ; ainsi l'enregistre le catalogue. Le maître d'école, en toque rouge, tourné de trois quarts à droite, est assis devant son pupitre, sur lequel sont une chandelle allumée et un sablier. Il menace du doigt un petit garçon qui s'en va vers le fond, où plusieurs écoliers sont assis autour d'une table à peine éclairée d'une chandelle, près d'un escalier en colimaçon par lequel descend une figure presque imperceptible. Une grande draperie brunâtre, accrochée en haut sur le devant, cache d'ailleurs la moitié des fonds, artifice employé sans doute pour mieux concentrer les effets de clair et d'ombre sous cette sorte de rideau de théâtre. Devant le maître, une petite

<sup>1</sup> Le nouv. cat. persiste à donner 1613 comme date de naissance de Gerard Dov, malgré l'inscription de *la Femme hydro-pique* du Louvre, où M. Villot croit lire que « G. Dov avait 65 ans en 1663, » ce qui a déterminé le rédacteur du catalogue de Paris à inscrire pour date de naissance, 1598, au lieu de 1613. Les Hollandais ne veulent pas de cette date 1598, et ils ont raison (voir *Trésors d'art*, etc., par W. Burger, p. 258 et 259).

filles, vue de profil et penchée contre la table, épèle des lettres en les suivant du bout de son doigt. A gauche, autre groupe : jeune garçon, assis et vu de dos, écrivant des calculs sur une ardoise, à la lumière d'une chandelle que lui tient une fillette debout et montrant de sa main gauche les chiffres. Enfin, une quatrième chandelle brûle dans une lanterne posée par terre, au pied de la table, vers le milieu de la pièce.

Tout cela agencé sur un petit panneau haut de 1 pied 8 pouces, et large de 1 pied 3 pouces. Lithographié par van Loo.

La signature, bien pure, un grand G auquel est accolé le petit dov, se lit au milieu du bas, sur le socle de la table.

Cette précieuse peinture fut payée 4,000 florins à la vente de madame C. Backer, Leyden, 1766, et 17,500 florins à la vente van der Pot, Rotterdam, 1808. Ce qu'on y admire sans doute, c'est ce combat de chandelles ; un tour d'adresse, si l'on veut, très-vrai et très-habile.

Pour ma part, je ne suis pas fou de ces espèces de jongleries en peinture<sup>1</sup>, dont quelques grands maîtres

<sup>1</sup> « ... On montre ici avec orgueil un Gérard Dow (*sic*) qui a une réputation européenne : *l'École du soir* ; c'est puéril à force de minutie, c'est peint avec des cils d'enfant nouveau-né, et j'avoue que je ne me suis pas senti le courage de m'extasier sur quatre différents effets de chandelle. » — M. Ducamp, *Revue de Paris*, oct. 57.

ont pourtant donné l'exemple : Corrège, dans sa fameuse *Nuit* (l'Adoration des bergers), du musée de Dresde; Rembrandt, dans une *Adoration des bergers* (à la National Gallery de Londres), où, comme dans le tableau du Corrège, le centre de la scène est illuminé par le radieux bambino, lumière surnaturelle et éblouissante qui fait jaunir les torches et les lanternes portées par les bergers. Chez ces magiciens leur caprice est sublime. Mais quand Honthorst (*Gerardo della notte*) voulut imiter le Corrège, il devint faux et n'arriva qu'à la fantasmagorie. Gerard Dov, cherchant aussi à se créer une spécialité de ce qui fut chez son maître une fantaisie accidentelle, y témoigne sans doute d'une incomparable industrie, c'est le mot, mais l'art véritable n'a point de ces préoccupations futiles. L'art est plus spontané d'impression, plus franc dans ses résultats. J'aime mieux une tête naïvement peinte sous un rayon de soleil, que les plus ingénieuses combinaisons de lumières factices. Et puis, le malheur est que presque toujours ces beaux effets de lanterne, de Gerard Dov, *font lanterne*, comme on dit dans les ateliers : la lumière qui éclaire ses figures passerait à travers, si on les regardait de l'autre côté.

C'est cette manière de Gerard Dov qui fut imitée par Schalcken, et que M. van Schendel s'efforce d'imiter aujourd'hui.

Smith (n° 79) vante beaucoup *l'École du soir*; mais, après avoir dit que « rien ne peut surpasser

l'effet magique de la lumière et de l'ombre dans cette peinture, » il ajoute : « Le maître semble avoir choisi des difficultés, afin de montrer avec quelle supériorité de talent il saurait les vaincre. Quelques connaisseurs considèrent ce tableau comme le plus capital de Gerard Dov, depuis la perte de la fameuse *Chambre de l'accouchée*<sup>1</sup>, mais l'auteur n'est pas de cet avis ; car plusieurs peintures de l'artiste possèdent un plus haut fini (*possess much higher finishing*), et sont plus agréables à la fois dans la composition et dans l'effet. Il est regrettable aussi que le temps ait un peu fait pousser au noir cette peinture, — circonstance qui lui est très-défavorable. »

Gerard Dov, à mon sentiment, est préférable dans le tableau n° 68, où il a peint « un Seigneur et une Dame<sup>2</sup> » au milieu d'un paysage de Berchem.

L'homme est debout, de face, la main droite appuyée sur une canne. Il a un grand chapeau noir, un grand col rabattu, bordé de guipures dentelées ;

<sup>1</sup> *La Chambre de l'accouchée* (Smith 38), mentionnée par Descamps comme étant, en 1754, chez la veuve van Hoeck, avait été payée 6,000 florins à la vente d'un membre de cette famille, Amsterdam, 1719 ; elle passa ensuite dans la célèbre collection Braamcamp, et à la vente Braamcamp, 1774, elle fut achetée 44,400 florins pour l'empereur de Russie ; mais le vaisseau qui l'emportait avec beaucoup d'autres objets de grande valeur fit naufrage et le tableau fut perdu ; il avait deux volets, peints à l'intérieur par Gerard Dov.

<sup>2</sup> Le nouv. cat. dit que ces portraits sont ceux de Pieter van der Werf, bourgmestre de Leiden, et de sa femme.

pourpoint et hauts-de-chausses noirs ; petit manteau, d'un noir brun, sur l'épaule gauche, et cachant tout le bras qui repose sur la hanche ; bottes molles en chamois, et des éperons. Il occupe le milieu du panneau.

A droite est assise la femme, tournée de trois quarts vers lui. Elle a une cornette empesée, faisant couronne autour de la tête, un col à riches guipures, un corsage camellia, à reflets rouges et argentés, avec des broderies et des lacets d'or, des manches brunes, de hautes manchettes bordées de guipures comme le col, une jupe de soie orange foncé, à reflets verdâtres. Sa main droite gantée et appuyée sur son giron tient un éventail en plumes. Le bras gauche est abandonné tout droit le long du corps ; le gant de cette main est tombé à terre.

Ces figures ont presque 4 pied de haut. Les têtes sont merveilleuses ; celle de l'homme surtout, qui est vivante et fière. Malgré l'extrême finesse de la touche, ce n'est ni sec, ni maigre, ni petit. Au contraire, c'est large et fort. On pourrait regarder ces portraits par le petit bout d'une lorgnette : ils paraîtraient de grandeur naturelle, réels, francs, solides, comme des portraits de van der Helst.

La même expérience ne réussirait pas, d'ordinaire, avec les personnages de Gerard Dov. Vous auriez beau les grossir par l'artifice de verres optiques, ils sembleraient souvent d'ingénieuses marionnettes, délicatement modelées en carton, sur une frêle armature de fils d'archal. Mais essayez cela sur les petites

figures de Rembrandt, sur sa petite *Vierge mère* (n° 410 au Louvre), et vous verrez une vraie femme en chair sur une charpente d'os.

Le paysage, par Berchem, est un fond de bouquets d'arbres, assez sombres, sur lesquels se dessinent les personnages. A droite, un tronc de grand arbre est coupé par le haut du cadre; à gauche, entre les feuillages, on aperçoit un peu de ciel et un horizon de montagnes. Sur le premier plan, du même côté, un épagneul roux est tourné vers les personnages. Il y a aussi un morceau de pierre sculptée, avec un petit buste. Ce paysage a sans doute poussé au noir, et il est devenu du ton des Poussin. On dirait la nuit dans cette campagne; mais les figures sont frappées de lumière, et ce contraste sert à les faire ressortir.

La signature de Berchem est au bas, à gauche; celle de Gerard Dov sur le petit buste sculpté.

Le panneau a 2 pieds 8 pouces de haut, sur 2 pieds de large. — Vente de la comtesse van Moens, 3,200 florins.

Gerard Dov paraît avoir eu, durant une certaine période, cette manière peu connue. On en rencontre toutefois de beaux exemplaires en Hollande, notamment dans deux portraits de la galerie Steingracht, à La Haye. Je ne saurais fixer précisément l'époque de ce style dans la carrière du maître, mais ce doit être entre 1650 et 1660, d'après le caractère des costumes. La collaboration de Berchem (né en 1624) à ce tableau du musée d'Amsterdam indique

aussi à peu près cette date. C'était peut-être la vue des grandes et magnifiques peintures exécutées en Hollande, après la paix de Munster, qui avait influencé momentanément Gerard Dov. Il a d'ailleurs fait, ce qu'on ne sait guère, quelques figures de grandeur naturelle, — un portrait de sa mère, par exemple, — au sortir de l'atelier de Rembrandt <sup>1</sup>.

Le troisième Gerard Dov est encore un effet de lumière : Jeune fille, encadrée dans une fenêtre ovale, avec une lampe à la main. La signature habituelle est sur le rebord de la fenêtre. Très-petit tableau en hauteur, gravé par Valck. Il était, en 1756, dans la collection van Heteren.

Le quatrième <sup>2</sup> représente un *Ermite en prière*, dans une grotte. Il a été payé 1,100 florins à la vente van der Pot, Rotterdam, 1808. Sur panneau, haut de 9 pouces, large de 7 pouces. L'ermite a un chapelet à la main; devant lui, un crucifix.

<sup>1</sup> Ce portrait, dit *la Mère de G. Dov*, était, au temps de Smith, dans la collection W. Wells. — Lebrun, dans sa *Galerie des peintres flamands*, mentionne une autre grande peinture de Dov, faite au sortir de l'atelier de Rembrandt, et qui de la collection Braamcamp passa en Angleterre (Smith, n° 140). Elle représentait *Tobie en présence de son père*, et avait 3 pieds et demi de haut sur près de 4 pieds et demi de large!

<sup>2</sup> Smith, dont le 1<sup>er</sup> volume, contenant le catalogue de l'œuvre de Gerard Dov, fut publié en 1829, mentionne, comme étant alors au musée d'Amsterdam, un cinquième Gerard Dov : Homme assis près d'une table et jouant de la flûte. Mais ce tableau n'est plus au musée.

Gerard Dov affectionnait ces petites têtes ridées de vieux solitaires, auxquelles se consacra aussi, presque exclusivement, un de ses imitateurs, Jan Adriaan van Staveren. Notons une de ces imitations par van Staveren : *Vieillard priant sous une voûte*. Petit tableau assez fin, signé en toutes lettres.

Le plus consciencieux et le plus patient des imitateurs de Gerard Dov, P. van Slingeland, a deux tableaux au musée d'Amsterdam : l'*Intérieur d'une habitation rustique*; un homme joue du violon; un petit garçon l'accompagne de la voix; une femme prépare le dîner. Signé : *P : V : Slingeland Fecit*. Sur bois. H. 1 pied 6 pouces, L. 2 pieds. « Bel exemplaire du maître, » dit Smith. — Et une espèce de portrait d'homme en habit japonais. — Tous deux du cabinet van Heteren.

Autre élève de Gerard Dov, — Schalcken, — avec cinq tableaux : Portrait de Guillaume III, roi d'Angleterre, en armure, et éclairé par une torche; buste de grandeur naturelle; gravé par M. J. W. Kaiser; — Jeune femme mettant dans une lanterne une chandelle allumée; et pour pendant, Jeune homme assis, fumant sa pipe; — *Chacun sa fantaisie*; un garçon mange de la soupe; un autre mange un œuf; tableau signé : *G. Schalcken. pinxit*; et pour pendant, un intérieur avec trois hommes; deux causent, le troisième allume sa pipe.

De van Tol un seul tableau : N° 280. *Trois En-*

*fants joyeux.* Un jeune garçon, appuyé sur le rebord d'une fenêtre cintrée, tient un chat et lui montre une souricière. Deux autres enfants le regardent en riant. Signé : D. v. Tol. Vente de M<sup>me</sup> Heemskerck, 1770, La Haye, 420 florins.

Mais le meilleur des élèves de Gerard Dov est incontestablement Frans van Mieris le vieux, qui, à son tour, et sans compter ses fils et petits-fils, engendra une foule d'imitateurs. Il ne manque pas de quelque originalité, a une place intermédiaire entre son maître et Gabriel Metsu ; et, dans certaines de ses peintures distinguées et rares, il lui arrive d'égaliser à peu près l'un ou l'autre.

Le musée de La Haye et les collections particulières montrent plusieurs de ses petits chefs-d'œuvre.

Au musée d'Amsterdam, le catalogue enregistre deux Mieris : *une Femme qui pince de la guitare* (n° 182), effet de chandelle, à la Gerard Dov ; petit panneau de 6 pouces, absolument insignifiant, et même contestable<sup>1</sup> ; et *une Femme qui écrit une lettre* (n° 181). Elle est assise, en robe de satin jaune, à une table couverte d'un tapis de velours écarlate et sur laquelle est un instrument de musique. Un page debout près d'elle attend ses ordres. Sur une chaise garnie de velours vert, un petit chien endormi. Ce

<sup>1</sup> Il provient cependant, selon le nouv. cat., de cabinets célèbres : van Zwieten, 1731, de Fraula, 1738, Lormier, 1763, et van Heteren.

tableau, mentionné par Descamps, a 10 pouces de haut et 8 pouces de large; sur bois. Il a été payé, en 1765, à la vente Cauwerven, 2,100 florins; en 1771, vente Braamcamp, 3,610 fl.; en 1777, vente Randon de Boisset, 8,100 francs; en 1787, vente Beaujon, 7,000 fr.; en 1808, vente van der Pot, 2,025 florins.

De Willem van Mieris, fils de Frans le vieux : *un Marchand de volailles*; de Frans le jeune, fils de Willem : *un Ermite en prière*, attribué à Willem lui-même par Immerzeel.

Un tableau assez curieux, de l'école de Gerard Dov, est catalogué comme représentant « *Grotius*, âgé d'environ douze ans, dans son cabinet d'études (n° 89), » et attribué à Joost van Craesbeek le Flamand, né en 1608; or Grotius est né en 1583! Le catalogue n'a point songé au rapprochement de ces dates. Ce petit portrait, minutieusement fini, ne représente donc point Grotius, et il n'est point non plus de Craesbeek, l'élève et l'ami de Brouwer; il est de van Gaesbeeck, dont le nom, oublié aujourd'hui, fut assez célèbre. La signature : « A. VAN GAESBEECK. *fecit* », s'étale en toutes lettres au bas du panneau<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> J'ai montré cette signature à M. Engelberts. Le nouv. cat. a donc mis ce tableau à van Gaesbeeck, et enregistré la signature; mais il ne paraît pas connaître ce van Gaesbeeck, ni l'époque où il a peint, puisque le personnage est toujours nommé Hugo de Groot (Grotius) « à l'âge de 12 ans. » Gaesbeeck est né bien après Grotius, puisqu'il s'est formé sur

Hoet, dans ses remarques sur van Gool, parle de ce peintre, qu'il nomme Grasbeck, comme d'un *peintre de société*, ou de *conversation* (*Gezelschapschilder*). La même dénomination est appliquée à Gaesbeeck par les anciens catalogues de ventes, à propos de ses petits tableaux (dans la manière de Dov et de Slingeland), lesquels se payaient alors des prix considérables. Aujourd'hui ils sont presque introuvables, et ce n'est pas grand dommage. Je ne connais de lui qu'un autre tableau, également signé *A. van Gaesbeeck f.*, au musée de Berlin (n° 1021).

A ce misérable petit miniaturiste aboutit la grande école de Rembrandt, après avoir passé par l'adroit Gerard Dov, par le fin Mieris, par le maigre Schalcken, par le minutieux Slingeland. Quelle antithèse de Rembrandt à Gaesbeeck! les deux extrêmes de la peinture!

Le style de presque tous les maîtres a été ainsi perverti, de chute en chute, par une succession de descendants illégitimes, dont les derniers ne sont plus que des industriels aveugles. Raphaël aussi n'a-t-il pas eu pour arrière-bâtard — Sassoferrato!

Mais cependant l'influence de Rembrandt contribua indirectement à former d'autres artistes de qualité, qui, sans avoir été ses élèves, ont quelque chose,

Gerard Dov et Slingeland. Ce tableau a été payé 41 florins, à la vente W. F. Taalman Kip, en 1804. C'est plus cher qu'il ne vaut.

non pas de son style qui est unique, mais de sa pratique.

A. VAN OSTADE. — Adriaan van Ostade est une sorte de Rembrandt en petit. Il approche bien plus de ce maître que Gerard Dov lui-même.

Sans doute, le génie de Rembrandt est à une distance infinie au-dessus de tous les artistes de son pays; mais ce qu'on pouvait prendre au peintre, sinon au poëte original et au penseur profond, Adriaan van Ostade se l'est approprié. Dans des sujets d'un caractère tout différent par leur naïveté et leur simplicité, il a transporté certaines des qualités de Rembrandt : la transparence des ombres, qui résulte beaucoup de la manière de peindre les fonds en frottis légers; l'harmonie générale, qui résulte d'une dominante (comme on dirait en musique), courant sur les notes variées et assurant leur accord. La gamme de sa couleur est souvent la même que celle de Rembrandt, dans un ton roux qui se dore aux accents lumineux.

Excellent peintre que ce van Ostade, et un des plus parfaits de l'école hollandaise, comme exécution. Les plus malins critiques ne sauraient à quoi s'attaquer dans ses peintures, — si ce n'est aux sujets. Mais vraiment il y a temps pour tout. L'Italie catholique a fait des dieux et des héros. Laissons la Hollande nous faire un peu des hommes et des bohémiens. Est-ce que le Sganarelle de Molière ne vaut pas l'Agamemnon de Racine ?

Un des deux tableaux de van Ostade au musée d'Amsterdam est l'*Intérieur de son atelier* (n° 205), où il s'est représenté lui-même, assis devant son chevalet et peignant quelque belle scène ostadesque. Malheureusement on ne le voit que de dos et de profil perdu. Il n'a point pensé à montrer sa bonne physionomie honnête et joviale, mais à se placer comme il faut pour avoir sur sa toile une vive lumière qui vient de gauche par une large fenêtre. Il porte une barrette rouge sang, et un pourpoint d'un violet glacé d'argent. Un de ses rapins prépare une palette dans la demi-teinte, et un autre broie des couleurs. Car les Hollandais faisaient souvent eux-mêmes la *cuisine* de leurs couleurs, et c'est à cela en partie que leur peinture doit sa conservation. Devant le broyeur est un petit chien noir couché. Divers *bibelots* d'atelier sont épars çà et là. Mais presque tous ces détails sont noyés dans le clair-obscur, la lumière étant réservée pour l'important personnage si occupé au travail.

Il y avait, sur une table à gauche de la fenêtre, une signature, indéchiffrable aujourd'hui. Le panneau n'a que 1 pied 1 pouce de large sur 1 pied 4 pouces de haut.

Van Ostade lui-même a gravé à l'eau-forte cette composition, dont le musée de Dresde (n° 1218) possède un duplicata. Descamps mentionne un de ces deux tableaux comme étant à son époque dans la collection de M. Bouxière. Celui d'Amsterdam provient,

je pense, de la vente Pourtales, en 1826, où il fut payé 405 livres sterling, après avoir été payé 2,901 francs à la vente Grandpré en 1809. Ce n'est pas cher pour un chef-d'œuvre<sup>1</sup>.

Le second van Ostade est intitulé : *Réunion villageoise* (n° 204). Même dimension que le précédent. Il a l'avantage d'être signé et daté : *A. Ostade. 1671*. Le peintre avait déjà soixante et un ans, mais on ne s'en aperçoit guère. La touche est toujours leste et ferme à la fois. Bien plus tard, le vieux maître faisait encore des tableaux irréprochables.

Dans une cour d'estaminet, sur un banc ombragé d'arbres, sont assis deux hommes qui causent : l'un à droite, vu de profil et tenant sa pipe à la main, est un chasseur dont le fusil et la carabasière sont déposés là tout près; il a une toque tourterelle, une veste rosâtre et une culotte d'azur, toutes couleurs de berger. Son partner, pour écouter à l'aise, s'est débarrassé de son chapeau gris, de son havre-sac et de sa pipe, qui font trophée sur un escabeau en avant; mais il n'a point abandonné le *piot*, qu'il serre dans sa main. Entre eux deux, l'hôtesse, debout, de face, ap-

<sup>1</sup> Le nouv. cat. ne parle point de ces provenances, et cite seulement la vente van der Pot, avec le prix de 600 florins. Il a lu pour signature les deux initiales A O. Il intitule le tableau simplement : *Intérieur d'atelier*, avec un peintre quelconque, sans doute parce qu'on ne voit pas assez la figure du personnage pour y reconnaître Ostade. Mais la tradition constante est que c'est le portrait du maître.

puyée sur le dossier du banc. Derrière elle, la maison, et à gauche, en plein air, cinq ou six petites figures de buveurs.

« Belle peinture, » dit Smith. Mais cependant on en trouve d'autres bien supérieures, au musée de La Haye et dans les collections particulières.

Isack, comme son frère, n'a au musée d'Amsterdam que deux tableaux, très-bons tous les deux : un *Paysan qui rit*, son pot de bière à la main; signé : *Isack van Ostade*; — et des *Voyageurs arrêtés à la porte d'un cabaret de village*; provenant des ventes Fouquet et van der Pot.

A la suite des van Ostade il faut ajouter les élèves d'Adriaan : Cornelis Bega et Cornelis Dusart. Celui-ci a trois tableaux : une *Poissonnerie*, vantée par Immerzeel; signée, avec la date 1653, et payée 1,665 florins à la vente van der Pot; — une *Vue de village*, et une *Cour de cabaret*, avec beaucoup de petites figures. Bega, deux tableaux : un *Vieillard dans son cabinet d'étude*, peinture un peu grise, qui paraît chercher Gerard Dov; et une *Réunion rustique*, œuvre de premier ordre pour le maître, et signée : *C, bega (sic)*.

Ici encore je rassemblerai quelques artistes secondaires, mais non pas sans talent, qui ont traité des sujets analogues à ceux des Ostade.

Je n'ai point à parler du condisciple d'Adriaan van Ostade chez Frans Hals, — de Brouwer, puisque les deux tableaux qu'on lui attribue, et qu'Immerzeel

cite de confiance <sup>1</sup>, ne sont que de misérables copies de l'école de Breugel le vieux <sup>2</sup>.

Mais il y a de Brekelenkamp deux excellents tableaux. On a supposé que ce maître avait travaillé chez Gerard Dov; il ne lui ressemble point, comme pratique; mais il est évidemment sectateur d'Adriaan van Ostade. Sa touche est ample et simple; ses personnages sont solides, naïfs, franchement plébéiens.

Dans un de ses tableaux, un vieillard à barbe blanche est assis devant un rouet; un pêcheur, habillé de noir et coiffé d'un grand chapeau, tenant d'une main sa ligne, de l'autre main son panier à poisson, entre dans cet intérieur. Le pendant représente un autre intérieur avec deux figures; Brekelenkamp ne mettait jamais beaucoup de personnages dans ses compositions. Un bonhomme à barbe blanche, vu de profil, allume sa pipe dans un réchaud; un autre homme, assis, tient un pot. A gauche, une cheminée. Fond neutre. Signé *Q. Brekelenkam (sic) 1664*. Les deux tableaux viennent de la vente van der Pot.

Arij de Vois a aussi, au musée d'Amsterdam, un de ses bons ouvrages : un *Homme joyeux*, tenant un verre de vin et un violon. Cet *homme joyeux* porte un chapeau brun et un manteau noir. Son teint

<sup>1</sup> M. Maxime Ducamp, dans la *Revue de Paris*, les cite aussi comme originaux d'Adrien *van (sic) Brouwer*.

<sup>2</sup> Rejetés aux Inconnus dans le nouv. cat., d'où le nom de Brouwer a disparu.

coloré rappelle en petit les types de Jordaens. Le tableau, signé à droite, provient, je crois, de la vente de la baronne van Warmond, où il fut payé 900 florins.

Un deuxième Arij de Vois est intitulé : *Marchand de poisson en bonne humeur* (n° 314). Signé, comme le précédent : A D Vois, l'A, le D, le V emmêlés en monogramme.

Brakenburgh — il signe ainsi d'habitude (au musée de Vienne, par exemple, deux tableaux), et le catalogue d'Amsterdam a tort d'écrire le non sans l'h final, — Brakenburgh est censé élève de Mommers, imitateur de Berchem. Mais il a bien plus d'adhérence à l'école des Ostade et de Jan Steen. Le seul tableau de lui au musée d'Amsterdam, *Réunion rustique* (n° 37), ne suffit point à le faire connaître. Passons.

Un tableau de Thomas Wijck, peintre habile, dont la biographie est assez obscure, semble aussi se rapporter à l'école des van Ostade : *Intérieur avec une femme qui file*. Mais il est trop haut pour qu'on en puisse parler.

Ce Thomas Wijck, né à Haarlem en 1616, a peint des sujets bien différents : des intérieurs de paysans, des alchimistes, des ruines, même des marines ; même un sujet ture avec des figures de grandeur naturelle, suivant Walpole. Il avait passé quelques années en Italie, où il imita, un moment, le Bamboccio. Il vint, sous la *restauration* (Charles II), habiter l'Angle-

terre, où il mourut en 1682<sup>1</sup>. Son portrait et celui de sa femme ont été peints par Frans Hals. Il a gravé très-spirituellement quelques eaux-fortes. Son fils, plus connu que lui, quoiqu'il ne le vaille pas, fit surtout des batailles, et il sert de lien entre Philips Wouwerman, dont il fut sectateur, et Jan van Huchtenburgh, qui fut son élève. L'Angleterre, où il se maria, où il eut plusieurs disciples, et où il mourut en 1702, possède quantité de ses tableaux, quelques-uns d'assez grande dimension. Il a peint des chevaux dans certaines compositions de Kneller, et il a laissé un livre de dessins de chasses.

**Kalf** encore. Il a étudié chez Henri Pot; mais, à son maître si fin et un peu minutieux, il semble avoir préféré la touche et le ton d'Adriaan van Ostade. Sa *Nature morte* (n° 152) est une vaillante peinture, d'une couleur chaude et énergique.

**PIETER DE HOOCH.** — Comme Adriaan van Ostade, il tient de très-près à la méthode rembranesque, et peut-être découvrira-t-on quelque jour qu'il a travaillé chez Rembrandt, ou peut-être chez Nicolaas Maas.

Ses tableaux sont très-rares, même en Hollande. Les musées de La Haye et de Rotterdam n'en ont point!

<sup>1</sup> Le nouv. cat. dit, à tort je pense, 1686. — Voir Walpole, *Anecdotes of painting in England*, etc., London, 1782, t. III, p. 249.

mais le musée van der Hoop en a quatre ; les collections van Brienen, van Hillegom et van Loon, plusieurs très-importants.

Le musée d'Amsterdam n'en a qu'un, et un petit portrait qui passe pour être le portrait de l'artiste, peint par lui-même à l'âge de dix-neuf ans. Je crois que M. Charles Blanc en a publié une gravure sur bois dans l'*Histoire des peintres*. La tête est sérieuse, l'œil profond, la peinture large et solide, autant qu'on en peut juger à la hauteur où ce précieux petit panneau, qui n'a pas 1 pied carré, a été accroché en mauvaise lumière. Il serait pourtant bien intéressant de s'assurer d'abord si l'œuvre est de Pieter de Hooch<sup>1</sup>. Encore resterait-il à constater que ce portrait le représente lui-même. De cela je ne sais, quelles raisons peuvent être données : une tradition plus ou moins obscure, sans doute. Car on ne connaît presque rien de la vie de ce grand artiste, qui probablement, comme Cuijp, Hobbema et plusieurs autres, ne fut pas estimé à sa valeur par ses contemporains : l'observation est de Smith.

M. Viardot signale un autre portrait de Pieter de

<sup>1</sup> Le nouv. cat. donne le monogramme DH, près duquel est l'inscription : *Ætatis 19*. Voilà pour l'originalité de la peinture ; mais cela ne dit rien pour le personnage. Ce tableau a été acheté en vente publique à Amsterdam. — Le cat. écrit le nom : *de Hooge*, ce qui est plus conforme à l'orthographe régulière, mais le peintre lui-même, dans ses rares signatures, écrit habituellement : de Hooch.

Hooch dans la galerie du comte Czernin, à Vienne. On pourrait, au moyen de la photographie, comparer ces deux têtes pour voir si elles se ressemblent.

Mais, quoi qu'il en soit de ce portrait, le tableau représentant un Intérieur, sorte de vestibule pavé de dalles jaunes, est une belle production du maître. Il a près de 2 pieds de large, et 2 pieds 2 pouces de haut; sur toile. Il provient de collections célèbres : J. de Bruyn, Amsterdam, 1798, 2,600 florins<sup>1</sup>; Smeth van Alpen, 1810, 3,025 florins; madame Hogguer, Amsterdam, 1817, 4,010 florins. Smith (1833) l'estimait 600 guinées. Il faudrait doubler cette somme aujourd'hui.

L'effet de lumière est prestigieux, comme toujours. A droite, au fond du vestibule, une porte ouverte laisse voir un petit salon resplendissant, dont la fenêtre, ouverte aussi, donne en plein air. Trois degrés de jour très-différents ! Dans le petit salon, une chaise avec un coussin, et, au-dessus de la chaise, un portrait d'homme accroché au lambris.

A gauche, de côté, dans la première pièce éclairée par une petite fenêtre, une autre porte entrebaillée, d'où sort une femme de profil à droite, donnant un pot à une petite fille, de profil en vis-à-vis. La femme est coiffée d'un serre-tête blanc; elle a un caraco rouge à manches bleutées, un jupon bleu perse. La petite fille est vêtue de gris perle, avec un beau bonnet

<sup>1</sup> « J. J. de Bruin, 1765, 450 florins, » suivant le nouv. cat.

brodé. Ses cheveux blonds en désordre couvrent presque tout son visage. Elle avance gentiment sa petite main gauche vers le pot. C'est délicieux de naïveté dans les personnages, et superbe de simplicité dans l'ensemble. Signé : P. D. H., sans date.

Nicolaas Koedijk a-t-il été élève de Pieter de Hooch ? S'il est né, comme on le dit, en 1684 seulement, c'est un peu tard ; il est vrai qu'on ne sait point quand mourut de Hooch. En tout cas, Koedijk l'a imité supérieurement. Le petit portrait en pied du lieutenant-amiral P. P. Hein, qu'on lui attribue au musée d'Amsterdam, paraît très-fort ; mais il faut de bons yeux pour le deviner à trois mètres en l'air. Ces maîtres rares devraient, quoique secondaires dans l'école, avoir des places choisies en lumière favorable. Au musée van der Hoop, on retrouve ce Koedijk dans un de ses meilleurs ouvrages.

Mais, pour suivre la lignée de Rembrandt, j'ai laissé en arrière un grand peintre qui était né trois ans avant lui, et qui se classe auprès de lui dans l'école hollandaise : Aalbert Cuijp.

Les CUIJP. — De Jacob Gerritz, père d'Aalbert, et fondateur de la société des peintres à Dordrecht, où il résidait et où naquit Aalbert, les tableaux sont presque introuvables. La France et la Belgique n'en ont point, du moins dans les musées et dans les galeries notables. En Allemagne, je ne trouve qu'au musée de Berlin (n° 743) un portrait de vieille femme,

signé *I. G. Cuijp fecit, Anno 1624*; au musée de Munich (n° 454, 2<sup>e</sup> série), une *Vue de ville* au bord d'un large fleuve, et au Städel'sche Institut de Francfort-sur-Mein, un portrait de femme (n° 241). Le catalogue de la galerie Lazienki, à Varsovie, mentionne aussi un portrait d'homme, par J. G. Cuijp. En Hollande, je ne connais que le tableau du musée d'Amsterdam. Peut-être y en a-t-il d'autres dans des collections particulières que je n'ai point visitées.

Le tableau du vieux Cuijp, au musée d'Amsterdam, est donc très-précieux. C'est, de plus, une excellente peinture. Il est intitulé : *Tableau de Famille* (n° 59), et il représente, suivant Immerzeel, la famille du peintre Cornelis Troost; famille gaillarde et nombreuse : la grand'mère, le père et la mère, quatre garçons et deux filles, tous un peu courts et trapus, du moins tels que les a faits l'artiste.

Aalbert aussi, comme son père et son maître, a toujours carrément établi ses personnages, gentlemen ou paysans, cavaliers ou pâtres. La sveltesse et l'élégance ne se rencontrent que par exception dans la race hollandaise, et dans ses interprètes plastiques.

Près de la famille Troost, qui s'en va se promener en fête quelque part, est une charrette attelée d'un beau cheval noir, de ces types frisons qu'Aalbert lui-même s'est plu à reproduire. Les têtes, les costumes, l'espèce de paysage, un peu étouffé, sur lequel se

dessine le groupe, tout est peint magistralement, largement, à pleine pâte, et d'un ton vigoureux <sup>1</sup>.

Pour Aalbert, ce n'est pas au musée d'Amsterdam, ni même dans les autres musées de la Hollande, qu'on peut l'apprécier. Dans quelques collections privées, oui ; mais surtout en Angleterre, où quantité de ses œuvres superbes ont été importées.

Le musée d'Amsterdam n'a qu'un seul tableau d'Aalbert : *Paysage entrecoupé par une rivière* (n° 60). Le catalogue ajoute cependant, n° 61, *un Combat de cavalerie*<sup>2</sup>. Je n'ai jamais deviné à quel tableau apocryphe pouvait s'appliquer ce titre. Je ne sache pas qu'Aalbert ait jamais représenté de bataille, et, sur 277 numéros de son catalogue, Smith n'en mentionne pas une.

Le paysage, sans être de premier ordre, a de belles parties, et surtout une lumière juste et profonde. Aalbert Cuijp n'a point volé son surnom de « *Claude hollandais*. » On sait toujours quelle heure il est dans ses paysages, et quelle saison.

Ici nous sommes en automne, le matin. Au premier plan, à droite, deux grands arbres ; à gauche,

<sup>1</sup> Acheté de M<sup>me</sup> Schol, à Amsterdam, 600 florins (nouv. cat.).

<sup>2</sup> Le nouv. cat. attribue toujours ce tableau à Cuijp, et il en donne la signature, qui est évidemment apocryphe : « *A Cyvp.* » Il suffit de la comparer à la signature de l'autre tableau, où le nom, comme d'habitude dans la seconde manière du maître, est écrit : *A. cūijp.*

un homme sur un âne, et un homme à pied, en veste rouge. Au milieu, quatre vaches qui s'en vont paître, et une bergère sur son âne. Au second plan, une rivière, des arbres, une tour ; et pour fond, des montagnes.

Le tableau, sur toile, a plus de 3 pieds de large sur environ 3 pieds et demi de haut. Il a été payé 3,800 florins à la vente van der Pot, Rotterdam, 1808.

A côté de Cuijp il convient de mettre son ami et collaborateur Aart van der Neer, dont on voit au musée d'Amsterdam un *Effet d'hiver*, assez ordinaire, mais bien authentique, et signé du monogramme A. V. entrelacés, suivis de l'N accolé au D.

D'Eglon van der Neer, qui travailla d'abord chez son père et imita ensuite différents maîtres, notamment Terburg, il y a aussi un seul tableau : *le Jeune Tobie avec l'ange*. Signé : E. H. van der Neer f. 1644.

Aalbert Cuijp, comme on sait, était « un vrai gentleman, » qui peut-être, on le suppose, peignait par vocation et par plaisir ; on dit aussi qu'il était calviniste rigide. En contraste, je prendrai donc après lui une des figures les plus débraillées de l'école hollandaise : maître Jan Steen, le *franc rigoleur*, excellent catholique, du reste ; l'humoriste spirituel et profond, qui semble avoir choisi, pour texte de ses peintures, la comédie humaine.

JAN STEEN est au grand complet dans les musées

de la Hollande : le musée d'Amsterdam en a 8 ; le musée van der Hoop, 5 ; le musée de La Haye, 6 ; le musée de Rotterdam, 3 ; sans compter des chefs-d'œuvre dans les collections particulières.

Les Hollandais estiment beaucoup Jan Steen, et le tiennent, avec raison, pour un des maîtres les plus originaux de leur école. Ils s'y reconnaissent, par un certain côté, dans quelques-uns de leurs traits nationaux. Mais l'épopée de Jan Steen va plus loin que le caractère d'un peuple, elle touche au fond même de l'humanité.

Il a cela de commun avec Molière, — et aussi avec Balzac, — que, dans sa comédie humaine, ce sont d'habitude les mêmes personnages qui reviennent, jouant toujours un rôle analogue, quoique dans des pièces différentes. Comme Molière, il a ses Sganarelle, ses Arnolphe, ses Dorine ; toute une troupe bien apprise, consacrée à Bacchus et à Vénus ; jeunes vauriens et vieillards ridicules, duègnes et soubrettes, grosses commères et capricieuses fillettes, buveurs très-illustres et ribauds très-précieux.

Lui-même est presque toujours de la compagnie, trinquant avec les autres et leur versant à boire, tantôt jouant du violon pour les faire danser, tantôt les regardant en philosophe, de quelque coin ombreux où il fume sa pipe.

Il n'y a pas une œuvre de Steen qui ne soit une raillerie sur les mœurs ou sur les passions.

Ses sujets peuvent se classer en quelques séries

principales, sortes de chapitres de la même farce pantagruélique.

Les *Intérieurs de famille*, où l'on se réjouit tous ensemble, depuis le grand-père jusqu'aux nourrissons : fêtes des Rois, fêtes de la Saint-Nicolas, fêtes du bon Dieu et du bon Diable, où la table est toujours dressée au milieu et couverte de jambons et de brocs ; sur les genoux du vieux bonhomme sautille un petit enfant en chemise et en bourrelet ; au sein de la grosse jeune mère tette un baby ; le père enseigne à un de ses garçons l'art de fumer. Mais tous ont toujours une main occupée à tenir un verre.

Quelquefois la scène se passe entre le couple marital qui se grise en tête à tête ; mais, tandis qu'ils chantent à table, les enfants cassent tout dans la maison, et, par quelque porte entr'ouverte, on aperçoit dans le fond la *meisjje* (la meschine, la servante) qui fait l'amour avec son galant.

Quelquefois le mari et la femme dorment en pendant, près l'un de l'autre, mais, chacun tourné de son côté, l'un accoudé à la table, l'autre renversée sur sa chaise ; ou bien l'homme lit, et la femme qui s'ennuie, s'endort.

Quelquefois la femme est en train de rire avec son amant, lorsque arrive le vieux mari.

Les *Noces* se rattachent à cette comédie de la famille. Avec un vieux tout pimpant et très-cossu, les garçons de noce poussent narquoisement la jeune mariée, fraîche et gaillarde paysanne, qui hésite à « sau-

ter le pas. » Ou bien les épousés sont jeunes tous deux et se font des tendresses ; mais quelque fumeur, assis sur un tonneau, ricane en les regardant passer, et se demande combien ça durera.

Les *Orgies*, — chapitre Bacchus, — intérieurs d'estaminet, où les hommes boivent et braillent ; mais voilà qu'au seuil de la porte, une femme chargée d'enfants vient appeler son ivrogne qui n'y prend garde. Kermesses en plein vent, où l'on danse, où l'on joue aux boules et aux quilles, où l'on se roule sur des gerbes, où l'on badine sous des treilles. Franche gaieté, point de souci ! On ne s'amuse ainsi que chez Rabelais.

Les *Médecins*, charlatans et alchimistes. Le médecin d'amourettes — chapitre Vénus — est surtout le triomphe de Jan Steen. Ce n'est pas tant le médecin qu'il a plaisanté, que l'amour féminin qu'il a célébré. Il s'agit toujours de quelque jolie fille, qui n'a guère l'air malade, et ce n'est que grand hasard si elle en est venue jusqu'aux pâles couleurs.

Parfois le vieux docteur est très-sérieux et semble de bonne foi consulter toute sa conscience pour remédier à une pareille désolation, passagère heureusement. Le spectateur devine très-bien la cause du mal, — à un billet doux, chiffonné devant le miroir, — à un petit portrait en médaillon que la fillette n'a pas eu le temps de cacher tout à fait sous son oreiller. N'est-ce pas là un comique comme celui de Molière, dans les scènes où Arnolphe écoute complaisamment

les confidences et les contes du jeune Horace, tandis que le spectateur du théâtre comprend la tromperie d'Agnès?

D'autres fois, le médecin, qui connaît l'affaire, sourit à la duègne dissimulant sous son tablier l'instrument de Diafoirus, et, par un signe grotesque, il indique le moyen de sauver la belle défaillante.

D'habitude, pendant ces graves consultations, où le médecin regarde le soleil à travers un bocal mystérieux, arrive quelque page avec un papier plus salutaire que les drogues pharmaceutiques; ou bien, par une fenêtre on entrevoit un jeune *cavalier* qui rôde et qui entrera tout à l'heure achever la guérison.

En certains cas compliqués et désespérés, le remède de Jan Steen est un pâtre qu'on apporte avec une grosse amphore et de gentils verres en cristal. C'est, par exemple, quand il y a là, près de la malade, un vieux Dandin qui la surveille. Il s'agit de faire passer le temps, en attendant que le bonhomme aille vaquer dehors à ses affaires. L'amant n'est pas loin.

Outre les gais bohémiens et les jeunes sentimentales à *talons courts* comme on disait au xvi<sup>e</sup> siècle, les écoliers sont encore les favoris de Jan Steen. Son système d'éducation, de même que son système médical, repose également sur la nature et la liberté. Dans ses *Écoles*, on n'apprend rien d'inutile, car le magister dort le plus souvent; et les jeunes citoyens s'apprennent tout seuls à faire des cocottes avec leurs

livres ou à dessiner sur la muraille la silhouette du pédagogue qui ronfle. Oh! les bons petits Panurge que ça fera!

Ce n'est pas que Jan Steen ne se soit jamais élevé aux sujets graves, aux compositions bibliques et héroïques. Si vraiment! N'a-t-il pas représenté, à plusieurs reprises, les *Noces de Cana*? Admirable prétexte pour exalter dignement le miracle du changement de l'eau en vin! C'est le seul miracle qui, dans toute l'Écriture sainte, paraisse avoir touché Jan Steen. Il n'y a pas une de ses kermesses où l'on s'enivre mieux que dans ses *Noces de Cana*.

Il a même fait un Romain, choisi tout exprès bien en harmonie avec sa rigide morale. Oui, il s'est amusé à peindre : *la Continence de Scipion*! Et un autre jour il a même peint un Grec : *Diogène cherchant un homme*. Vous pensez si la foule de ribauds et de gamins se moquent du philosophe lanternier, bien empêché de trouver un sage dans cette bande de fous.

Après tous ces tableaux où la vie humaine est saisie par son côté sarcastique, où s'étalent les ridicules, les passions et même les vices, Jan Steen sans doute ne peut manquer d'être damné. Il mérite assurément de faire compagnie à Panurge, à Sganarelle, à Sancho, à Falstaff, à Pangloss, et aux derniers de ces grands réprouvés, Robert Macaire et Vautrin.

Non-seulement dans les caractères, mais dans la mise en scène de ses personnages, Jan Steen a encore

cette qualité de Molière : une extrême clarté; il est si expressif et si simple, que tout le monde le comprend, le peuple et les enfants, aussi bien que les lettrés et les raffinés. Il n'a pas besoin, comme les peintres mystiques, de mettre des banderoles au-dessus de ses héros; on sait ce qu'ils disent et ce qu'ils pensent, en voyant à merveille ce qu'ils font.

Pourtant il a la manie de coller souvent aux murs de ses cabarets de belles sentences explicatives et édifiantes : « Tel père, tel fils. — Quand les vieux s'amuse-  
sent, les jeunes en font autant, etc. » Car il faut ajouter que les inventions burlesques de Jan Steen, loin d'être la glorification des égarements qu'il se plaît à retracer, ont toujours au fond une signification morale. L'intempérance, le libertinage, la paresse, le désordre, montrent toujours leur punition dans quelque percée même du tableau. Absolument comme dans le marquis de Sade ou dans M. Bouilly.

Pour ce qui est du métier de peindre, personne ne le pratique mieux que lui. Reynolds, — voilà qui est surprenant! — Reynolds lui a trouvé des analogies avec Raphaël! « Jan Steen, dit le peintre anglais, a un style vigoureux et mâle, *qui approche même du dessin de Raphaël*. Il a manifesté la plus grande habileté dans la composition et dans le ménagement de la lumière et des ombres, comme aussi une grande vérité dans l'expression et le caractère de ses figures. »

Après cette citation, j'oserai dire, à mon tour, qu'on

voit de Jan Steen quelques figures de médecins qui font penser à Titien et à Velazquez dans sa manière ferme. Quoique hautes d'un pied seulement, elles ont une structure qui conviendrait à un personnage de grandeur naturelle.

Il est vrai que Jan Steen n'est pas souvent de cette force-là. Toujours spirituel, il est quelquefois un peu enflé de dessin, à la manière de Jordaens; car il est le Jordaens de l'école hollandaise. Et c'est ce style-là qu'on connaît surtout de lui en France, avec une gamme de ton trop rougeâtre. Mais, dans ses œuvres distinguées, il est aussi correct de dessin que Terburg, et même plus solide; aussi fin de couleur que Metsu, mais plus ample de touche; aussi vigoureux que Pieter de Hooch, mais plus mouvementé. Quelques-uns de ses tableaux pourraient être pris pour les meilleurs. Adriaan van Ostade. Il a, dans ses manières très-diverses, presque toutes les qualités des maîtres de son école. Mais il est le plus expressif de tons. Sa mimique est incomparable. Et là-dessus, dans quelque école que ce soit, personne ne l'a surpassé.

Il y a de lui cependant une certaine quantité de tableaux, — parfaitement authentiques, — mais qui sont assez faibles et semblent des ébauches mal réussies. L'intention comique et la physionomie s'y trouvent toujours indiquées, mais l'exécution est abandonnée et impuissante. Comment expliquer cela d'un homme si vaillant dans ses bonnes veines?

Si ces sortes de tableaux appartenait à sa période primitive, on pourrait croire qu'il eut un moment de débrouillement difficile ; mais ils sont de diverses époques, et même souvent postérieurs à ses bons ouvrages.

Serait-ce vers sa fin, au contraire, que son talent perdit une partie de son adresse et de sa sûreté ? Serait-ce un effet de sa propre intempérance ? Car ce grand et joyeux philosophe, pareil au bon curé de Meudon, cherchait souvent sa philosophie au fond du pôt.

Peut-être, quelquefois, quand l'œil et la main, fatigués par quelque orgie nocturne, ne répondaient pas tout de suite à son hallucination intérieure, renonçait-il à son fantôme incomplet. Peut-être, au milieu même de ses compagnies joyeuses, barbouillait-il de ces pochades qu'il laissait là dans l'estaminet. C'est la supposition faite par Smith, qui assure qu'on rencontrait autrefois des tableaux de Steen dans tous les cabarets (*liquor shop*) de la ville de Delft. — Il y a des Jan Steen qui valent 500 francs, d'autres qui valent 50,000 francs.

Chose singulière, que ce soient les Anglais qui aient le plus relevé le talent de ce peintre débraillé ! Ils en possèdent plus d'ouvrages non-seulement que la Hollande, mais que toute l'Europe. Lord Ashburton, lord Ellesmere, lord Dudley, lord Scarsdale, lord Overstone, le marquis de Bute, lady Peel, M. W. Beckford, M. Munro, M. Walter, M. Hope, toutes les col-

lections principales en ont. La galerie de la reine, au palais de Buckingham, en a six. Le grand lord Wellington surtout adorait les Steen, et il en avait réuni quantité dans la collection qui appartient aujourd'hui à son fils, à Aspley House. On en comptait onze à l'Exhibition de Manchester <sup>1</sup>. Les musées de Vienne, de Dresde, de Munich, de Berlin, à eux quatre, n'en ont que six.

Parmi ceux du musée d'Amsterdam, il y en a un de la meilleure manière, sans être d'importance; un autre très-bon, un autre intéressant en ce qu'il est le portrait du peintre lui-même, deux ou trois fort médiocres, et un ou deux assez mauvais. Il faut les prendre comme ils sont. Tous d'ailleurs ont leurs titres en règle, et proviennent de collections plus ou moins célèbres.

« N° 270. Intérieur avec figures, parmi lesquelles une femme qui donne à manger à un perroquet. » C'est le plus beau. A droite sont des joueurs de tric-trac, un assis, l'autre debout; un troisième homme les regarde en fumant. A gauche, devant une cheminée où cuisine une femme, un petit garçon fait manger un chat. Au milieu, en avant, une jeune fille, debout et vue de dos, lève le bras vers une cage pendue au plafond; à la porte de la cage se penche un perroquet pour becqueter la main de la fille. Sur un fauteuil, au premier plan, est jeté le manteau d'un

<sup>1</sup> Voir *Trésors d'art*, etc., par W. Burger, p. 281 et suiv.

des joueurs de trictrac. Au bas, à droite, la belle signature en toutes lettres, le J du prénom entortillé dans un S capital. La jeune fille, motif principal du tableau, est d'une tournure ravissante. Dessin correct, modelé très-ferme; la lumière partout avec des dégradations merveilleuses; le ton local vigoureux comme chez les Vénitiens.

Ce tableau sur toile a été collé sur bois, ce qu'on appelle marouflé. Il a 1 pied 8 pouces de haut, 1 pied 3 pouces de large. Gravé par J. de Mare. A la fameuse vente Lormier, en 1763, il fut payé 540 florins.

Ces prix du xviii<sup>e</sup> siècle, que nous donnons par curiosité, comme certificats d'origine et titres de noblesse, ne signifient plus rien à présent. En général, ils doivent être au moins décuplés; pour certains peintres dont la renommée a monté, les florins seraient remplacés par des billets de 100 francs; pour certains tableaux même, et nous en citerons qui auraient cette chance, il faudrait aller bien au delà. Pour ce Jan Steen spécialement, les guinées remplaçant les florins n'arriveraient pas à sa valeur. Steen d'ailleurs est de ceux qui, pendant une période assez longue, ne furent pas estimés autant qu'ils le méritaient. Mais, comme dit le proverbe anglais : *Le temps finit toujours par mettre la vérité en lumière, Time brings truth to light.*

Smith intitule cette composition : *les Joueurs de trictrac*; M. van Westrheene, de La Haye, dans son

catalogue plus complet que celui de Smith, adopte le titre : *la Perruche*<sup>1</sup>.

« N° 265. Un intérieur bourgeois ; tableau connu sous le nom de *la Fête de Saint-Nicolas*. » Sujet affectionné de Steen qui l'a répété souvent, avec variantes. Ici, la mère, en caraco vert, bordé d'hermine, jupon lilas, est vue de profil, assise à droite près d'une table chargée de pâtisseries et de bonbons ; elle tend les bras à une petite fille qui emporte des jouets à pleines mains et dans un seau de fer-blanc. Les autres enfants, trois ou quatre garçons et une fillette, rient ou pleurent selon les faveurs de saint Nicolas et se font des malices. Le père est au fond dans la demi-teinte. Nombreux accessoires. Bonne peinture, un peu usée par place. Signé, sans date. 2 pieds 8 pouces de haut, 2 pieds 3 pouces de large. Vente Seger Tierens, La Haye, 1743, 695 florins.

« N° 264. Portrait de l'artiste. » Buste de grandeur naturelle, tourné à droite de trois quarts ; avec les deux mains appuyées sur un dossier de fauteuil.

La tête de Steen est bien connue ; il s'est peint lui-même assez souvent, non-seulement dans ses compositions, mais en portraits séparés, qui valent mieux

<sup>1</sup> Le nouv. cat. : *la Cage du perroquet*. — Il faut noter, en passant, que le nouv. cat., d'après l'excellent travail de M. van Westrheene, donne 1626 et 1679, comme dates de la naissance et de la mort de Jan Steen. Il faudra bien que le cat. du Louvre change ses dates 1636-1689.

que celui-ci. Smith a fait graver, pour son VI<sup>e</sup> volume, le charmant petit portrait en pied, que possédait alors le baron Verstolk van Zoelen de La Haye. On y trouve le vrai Jan Steen, qui chante et qui rit, en s'accompagnant de la mandoline. Il est assis près d'une table sur laquelle sont des papiers de musique et une cruche de quelque chose à boire.

Dans le portrait d'Amsterdam, la physionomie est assez sérieuse et même triste, avec toutefois un peu de sarcasme. Le nez baroque pointe en l'air; petite moustache, longs cheveux bruns. Sur la casaque sombre, un rabat blanc. A droite, une échappée de ciel opaque. Tout a poussé au noir. La peinture, d'ailleurs, n'a jamais été de belle qualité : *indifferently painted*, dit Smith. La signature est sur le bord d'une fenêtre à droite. La toile presque carrée a 2 pieds et quelques pouces de haut. Gravé par J. de Mare<sup>1</sup>.

« N<sup>o</sup> 269. *Un Charlatan vantant sa marchandise.* »

Il est debout sur une estrade, à l'ombre d'un arbre. Beaucoup de petites figures, toujours très-spirituelles, et des épisodes comiques : une femme amène dans une brouette un homme ivre, sans doute pour que l'éloquent docteur le guérisse de l'ivrognerie. Un paysan se fait opérer par la commère du charlatan, etc. Exécution très-libre et très-légère. Sur bois. H. 1 pied 2 pouces, L. 1 pied 7 pouces. Encore de la collection Lormier : 420 florins.

<sup>1</sup> Acheté 150 florins, de M. Hodges (nouv. cat.).

De la collection Braamcamp, non moins célèbre, une toile assez grande, 2 pieds et demi de large sur 2 pieds 2 pouces de haut, qui fut payée seulement 360 florins. Sorte d'ébauche, très-lâchée, et qui n'a de mérite que le mouvement de la composition et une indication de physionomies. Sur le devant, un canal et un bateau dans lequel sont un batelier, un garçon jouant de la flûte et une femme allaitant son enfant. Au bord du canal un homme fait des signes à la femme et s'en va rejoindre un groupe de buveurs à une auberge.

De la collection van der Pot, deux panneaux : *Un Boulanger étalant son pain*, et *une Servante de paysan écurant un pot d'étain*.

Le boulanger range ses galettes sur la devanture de sa boutique ; une femme vient pour en acheter ; un petit garçon sonne de la trompe en manière d'appel aux pratiques. Daté 1659. Gravé par J. Bemme. Payé 705 florins à la vente van der Pot, Rotterdam, 1808, après avoir été payé 160 florins à la vente Wierman, Amsterdam, 1762<sup>1</sup>.

La Servante, dans son intérieur de cuisine, est en caraco blanc et jupon bleu. Près d'elle, sur une table, une lanterne et des ustensiles de ménage. Tout petit tableau, très-fini. 255 florins à la vente van der Pot.

<sup>1</sup> D'après une inscription au dos du panneau, les figures de cette composition sont les portraits du boulanger Oostwaard, de sa femme, et d'un des fils de Jan Steen. Le nouv. cat. ne donne pas la date 1659, mais seulement la signature.

Enfin, *une Noce de campagne*. Le marié, la mariée, leurs amis, sont à table. On va danser. Les musiciens sont là. Signé et daté 1672<sup>1</sup>.

Au revoir, Jan Steen ! et à meilleure rencontre !

TERBURG. — Parmi ces *petits* grands peintres hollandais, il y en a un qui ne s'est jamais encanaillé. C'est Terburg. Vrai gentleman, comme Cuijp, et de la même génération. Il est né la même année que Rembrandt, en 1608. Il a sa bonne part d'influence dans l'école de son pays. Metsu est son jeune frère, et son égal. Tous deux, dans leur genre, qui est analogue, distancent de bien loin tous leurs rivaux. Mais Terburg a sur Metsu l'avantage d'être l'initiateur. C'est lui qui a inventé les scènes d'intérieur élégant, *conversations*, parties de cartes, galanteries discrètes, réception de billets doux, concerts intimes, dans un petit salon tendu de soie, où de jeunes ladies coquettement parées étalent avec nonchalance leurs robes de satin. La robe de satin appartient à Terburg. Il a fourni l'étoffe à Metsu, à Mieris, même à Wouwerman pour ses cavalcades seigneuriales, même à Jan Steen qui ne l'a point trop froissée dans ses belles maladies d'amour.

Terburg a beaucoup voyagé et il est le seul artiste de son pays, qui, en son temps, ait ainsi couru le

<sup>1</sup> Vente J. Hoogenbergh, 1743, Amsterdam, 81 florins (nouv. cat.).

monde. Il a visité l'Italie et il a étudié les grands maîtres ; il a vu l'Allemagne et il a peint d'après nature son *Congrès de Munster* ; il a vu l'Espagne, où, dit-on, il ne fut pas insensible à la beauté des femmes, et il a dû connaître à Madrid Velazquez ; il a peint en France, peut-être même en Angleterre. Et, malgré tout, il est demeuré pur Hollandais de style et d'exécution. La terrible épreuve de l'Italie ne l'a point perverti. La fréquentation des rois, princes, ambassadeurs, cardinaux, grands personnages de tant de pays, ne lui a point fait perdre le naturel ; il n'y a gagné qu'une rare distinction et une grâce exquise pour interpréter la société hollandaise dans ses types des classes supérieures. Aucun des maîtres étrangers ne lui a laissé la moindre empreinte, quoiqu'il se soit assimilé mystérieusement leurs plus fines qualités. S'il a songé parfois à quelqu'un d'eux, c'est peut-être à Velazquez, et il en a, dans certains de ses tableaux, les tons verdâtres argentés, d'une nuance si harmonieuse et presque indéfinissable. Smith lui trouve de la ressemblance avec « la manière fascinatrice » du Corrège ! Que ces Anglais sont excentriques : Reynolds mêlant Raphaël à Jan Steen, Smith mêlant Corrège à Terburg !

La vérité est que Terburg ne ressemble à personne. C'est là un maître original et de premier ordre. Je ne sais pas si, après Rembrandt, on ne devrait pas le mettre tout à fait hors ligne, seul à son rang, comme les vrais grands hommes.

Le musée d'Amsterdam n'a de lui qu'un tableau, assez célèbre : *la Robe de satin*, précisément. On appelle quelquefois ainsi cette charmante composition, qui a été gravée à l'aquatinte par Vaillant. Le catalogue l'intitule : « Jeune Dame, habillée en satin blanc, conversant avec un *seigneur* et une dame. » (n° 277.)

La jeune lady est debout, de dos, la tête penchée en avant et ne laissant voir que sa nuque blanche et son chignon blond clair. Elle a une pèlerine noire sur sa robe de satin blanc. Elle se découpe en partie sur une table couverte d'un tapis rouge, en partie sur les baldaquins et les rideaux rouges d'un lit qui occupe la moitié du fond ; l'autre moitié du fond est un simple lambris gris, avec une porte fermée. Sur la table, qui est à gauche, un miroir, une coupe, un flambeau d'argent, deux peignes, un cordon rose ; nous sommes dans le sanctuaire intime, dans la chambre à coucher.

A droite, le gentleman, assis de profil sur une chaise à dossier rouge, une jambe croisée sur l'autre, tient à la main gauche son grand chapeau gris à longues plumes azur et citron ; sa main droite, mi-levée, fait un geste d'explication avec la femme debout qu'il regarde. Il ressemble un peu à Terburg jeune. Il a de longs cheveux, une casaque courte, couleur chamois, des hauts-de-chausses lilas ; son épée à poignée d'acier traîne le long de sa chaise, derrière laquelle est un grand lévrier gris dans la pénombre. Entre lui et

la femme en satin blanc, une jeune femme blonde, assise de trois quarts, vêtue et encapuchonnée de noir, boit dans un verre à pied, qu'elle soutient de la main droite et à travers lequel on aperçoit la moitié du visage.

C'est délicieux. « Une des meilleures œuvres du maître, dit Smith, et de la plus haute beauté. » Par malheur, la peinture est très-usée en plusieurs endroits, ce qui diminue de beaucoup la valeur du tableau.

Tous les amateurs connaissent d'ailleurs cette composition par un chef-d'œuvre de Wille. La gravure de Wille, intitulée : — on ne devine pas pourquoi, — *l'Instruction maternelle*, a été faite, non d'après cet original, mais d'après une répétition offrant de légers changements ; par exemple, le lévrier y manque. Cette répétition, qui a passé dans les cabinets les plus célèbres, appartient aujourd'hui à lord Ellesmere (Bridgewater Gallery), et a été exposée à Manchester, en 1857<sup>1</sup>. Il y en a encore une répétition avec variantes au musée de Berlin, n<sup>o</sup> 791.

Le tableau d'Amsterdam est sans doute celui qui fit partie de la collection Lormier, et qui, à la vente, en 1763, fut payé 825 florins. Il vaut aujourd'hui plus de 1,000 guinées, et s'il était de bonne conservation, les Anglais se le disputeraient au delà de 3,000 livres.

<sup>1</sup> Voir, pour les détails, *Trésors d'art*, etc., par W. Burger, p. 273.

La toile a 2 pieds 4 pouces carrés. Les figures ont environ 1 pied de haut.

A la suite de Terburg, le catalogue enregistre, comme étant copiée d'après ce maître, une espèce de petite ébauche, intitulée : *la Conclusion de la paix de Munster*. Smith dit que ce tableau a été gravé par Simon Fokke, et que ce pourrait être une première étude pour le fameux *Congrès*, que les artistes français ont admiré dans la galerie de la duchesse de Berri. Mais assurément Terburg est étranger à cette mauvaise pochade.

Nous trouverons, au musée de La Haye, le portrait de Terburg, par lui-même, en pied, dans son costume de bourgmestre de Deventer. On voit encore plusieurs de ses chefs-d'œuvre chez les riches amateurs d'Amsterdam, notamment un bijou, une merveille incomparable, dans la galerie van Loon.

Gaspar Netscher, de Heidelberg, a travaillé sous Terburg. Un de ses meilleurs tableaux est au musée d'Amsterdam : « Femme pompeusement *mise*, ajustant la chevelure d'un petit garçon (n° 201). » Le costume de la femme est, en effet, très-élégant : caraco de satin bleu foncé, bordé d'hermine, jupon de satin, couleur safran, avec des lisérés d'argent. Assez beau ton, mais un peu lourd. Elle peigne un gentil petit enfant agenouillé près d'elle. Un autre enfant, debout contre une table à tapis turc, se fait des grimaces dans une glace. Sur la table, une boîte en argent, une assiette, une coupe, très-délicatement

peintes. Une servante arrive, portant un plateau d'argent. En avant, une chaise couverte de velours rouge, sur laquelle sont déposées une toque et des plumes. Derrière la chaise de la jeune femme est un chat. Haut., 1 pied 6 pouces; larg., 1 pied 2 pouces; sur toile. Signé, sans date.

Smith, qui fait grand éloge de ce tableau, l'intitule : *Occupation maternelle*.

Le catalogue attribue encore à Gaspar Netscher, un « portrait de Constantin Huygens père <sup>1</sup>. »

METSU. — A côté de Terburg, — Metsu. J'ai rectifié ailleurs<sup>2</sup> plusieurs points de sa biographie, et en particulier la date de sa mort, que tous les catalogues de l'Europe fixent à 1658, quand, au musée de La Haye justement, il y a de lui un tableau daté 1661<sup>3</sup>.

Avec ses airs de marquis, ce délicat Metsu fut camarade de Jan Steen, un peu plus jeune que lui. Mais il quitta Leyde pour Amsterdam, vers le moment où Steen se mariait à la fille de van Goijen. Je

<sup>1</sup> D'après le nouv. cat., ce tableau, acheté par le roi Guillaume I<sup>er</sup> pour le musée, est signé : *C. Netscher* 1672.

<sup>2</sup> Voir *Trésors d'art*, etc., par W. Burger, p. 274 et suiv.; et *l'Artiste*, livraisons de février 1858.

<sup>3</sup> Les rédacteurs du nouv. cat. d'Amsterdam n'ont point eux-mêmes connaissance de cette date authentique, et ils inscrivent encore 1648 comme date de la mort de Metsu ! Il n'y a pourtant pas loin d'Amsterdam à La Haye.

suppose qu'ils continuèrent, à distance, des relations d'amitié. On remarque même quelquefois dans leurs œuvres une mutuelle influence. Quand Steen peignait des ladies en caraco de velours bordé d'hermine, il n'était pas sans songer à son ami Metsu, et celui-ci s'inspirait un peu de Steen, quand il composait des scènes populaires, telles que le beau *Marché aux herbes d'Amsterdam* (n° 292 du Louvre).

Smith, qui appelle Metsu le van Dyck hollandais, le trouve très-inférieur à Steen, « comme invention, expression et facilité d'exécution. » Quoique parfaitement juste, cette appréciation, par un des plus profonds connaisseurs en peinture, a de quoi surprendre ceux qui sont peu familiarisés avec l'œuvre de l'incomparable Jan Steen. Il est vrai que Smith ajoute tout de suite : « Mais pour le choix, plein de goût, des sujets, pour la grâce de l'expression et l'élégance des tournures, Metsu est sans rival. »

C'est à cette grâce et à cette finesse que Metsu probablement dut le privilège d'être toujours préféré par les amateurs hollandais à tous les peintres de leur école, Gerard Dov et Mieris exceptés. Mais aujourd'hui Metsu est mis au-dessus de Mieris, et même de Gerard Dov ; et quant aux autres peintres qui paraissent avoir été un peu dédaignés par les anciens bourgeois hollandais, comme Cuijp, Steen, Hobbema et bien d'autres, ils ont conquis, au jugement de la postérité, un rang indiscutable désormais.

Les deux Metsu du musée d'Amsterdam sont très-

charmants, sans avoir aucune importance dans son œuvre : N° 171. *Un Homme et une Femme assis à une table garnie de mets.* N° 172. — *Vieillard assis près d'un tonneau de bière.* Ils sont fort petits tous les deux : l'un, sur toile, n'a pas 1 pied de large sur un peu plus de 1 pied de haut; l'autre, sur bois, n'a que 9 pouces de haut et 8 pouces de large.

Le premier, assez frotté, malheureusement, a perdu toute sa fleur. La femme, en corsage camellia tendre, jupon violacé, tablier émeraude, fichu blanc à deux pointes, est assise à droite, presque de profil, versant du vin, d'une cruche de grès, dans un long verre. L'homme, en veste puce, prend sur la table un plat de viande. Il y a encore sur la table, couverte d'un tapis perse et d'un surtout en linge blanc, des assiettes, du pain, des couteaux, un verre. Le fond, à droite, est vague, avec une indication de porte. A gauche, un rideau vert sombre. Les personnages ne sont vus que jusqu'aux genoux. Signé G. Metsu. Gravé par D. J. Shuijter. Vente Lormier, 1763, 605 florins.

Le Vieux buveur est de meilleure conservation, et d'une qualité exquise. Il a de longs cheveux gris et une barbe grise, courte. Joyeuse trogne, vive expression. Ne tient-il pas sa pipe d'une main qui repose sur un tonneau, et de l'autre main, un pot en étain, appuyé sur sa cuisse? Aux bons vivants les mains pleines. Il a une chaude houppe grise, et une belle toque rouge, garnie de fourrure brune. Il ne

lui manque rien. Cet homme est parfaitement heureux. Au-dessus du tonneau, une cruche de grès et une ardoise, accrochées à des clous. Le reste du fond, neutre, dans une harmonie gris perle, très-fine. Le personnage est aussi coupé à la hauteur du genou.

De 1810 à 1827, ce petit bijou a doublé de prix. Payé 1,560 florins à la vente Smeth van Alpen (1810), il monta à 2,860 florins à la vente Gerrit Muller (Amsterdam, 1827). Combien a-t-il gagné depuis trente ans ?

Je ne trouve point d'élève notable de Metsu au musée d'Amsterdam ; c'est pourquoi je passe à un autre maître aussi admiré dans son genre, que l'est Metsu dans le sien.

PHILIPS WOUWERMAN. — Suivant moi cependant, Wouwerman, malgré toutes ses qualités, n'est pas absolument à la même hauteur que les premiers, les *princes* (*principes*) de l'école, comme on disait jadis. Duc, soit, ou comte, gentilhomme assurément, et de race distinguée, mouvante, adroite, spirituelle. Mais Cuijp est plus fort que lui ; Terburg et Metsu ont plus d'élégance ; Adriaan van Ostade et Adriaan van de Velde ont la naïveté, qu'il n'a pas ; Jan Steen a le véritable entrain qui lui manque... Bah ! toutes ces hiérarchies en peinture ne signifient rien. Chacun a le droit d'adorer ses idoles, de vanter le noble dont il sait compter les quartiers, — ou de sympathiser avec des misérables comme Jan Steen et Brouwer,

Qui a fait, mieux que Wouwerman, de petits départs pour la chasse, au bas du perron d'un château, les ladies à cheval, faucon au poing, les meutes aboyant entre les pieds des chevaux ; de petites arrivées à l'hôtellerie, de petits chocs de cavaliers ? personne. Et parmi les artistes qui, après lui, et en s'inspirant de lui, ont répété ces sujets, personne ne l'a égalé. Convenons donc que le goût des collectionneurs ne s'égare point sur ce peintre précieux. Si Philips Wouwerman vaut dix fois van Huchtenburgh, cinquante fois van der Meulen, pourquoi un tableau de lui ne vaudrait-il pas 10,000 francs, 50,000 francs ? — 100,000 francs ?

Le musée d'Amsterdam est assez riche en Wouwerman, du moins par le nombre. Il a neuf tableaux de ce maître. C'est peu, à la vérité, comparativement au musée de l'Ermitage, qui en a quarante-neuf, et au musée de Dresde, qui en a soixante-trois ! plus que n'en a conservé la Hollande, en additionnant tous ceux des musées et des collections particulières. Le musée van der Hoop n'en a que trois ; le musée de La Haye, neuf, comme le musée d'Amsterdam ; le musée de Rotterdam, trois. Ce n'est guère que le tiers du nombre de Dresde ! Sur près de mille tableaux que Wouwerman a peints, Smith en a catalogué 522.

Le malheur est que nos neuf Wouwerman du musée d'Amsterdam — le nombre est pourtant de bonheur — ne sont pas de la qualité des treize — le

nombre a perdu sa fatalité — que possède le Louvre. J'en donnerai seulement une nomenclature succincte. Nous apprécierons plus complètement, au musée de La Haye, le maître du *Coup de pistolet*, du *Chariot de foin*, du *Marché aux chevaux*, de tant de chasses, de haltes de cavaliers, et de batailles inimitables.

« N° 328. Un Paysage montagneux. » Ce n'est rien.

« N° 329. Un Paysage avec des chevaux et des figures. » C'est peu de chose.

« N° 330. *Le Pillage d'un village*, les paysans refoulant les gens de guerre. » Assez important, mais pas très-heureux. Figures innombrables, épisodes variés. Des soldats attaquent des paysans en un village environné de bois. Au premier plan, un officier demi-nu, les bras liés, est entraîné par des paysans qui s'affublent de son uniforme; un paysan frappe un soldat étendu par terre; des morts, des blessés; des chevaux renversés, croupe par-dessus tête; un enfant tué, etc. Au second plan, continuation de la lutte: les soldats se sauvent, poursuivis de tous côtés. Signé du double monogramme complet, avec l'S final de Philips, entortillé sur le second jambage de l'H.—Haut. 1 pied 10 pouces; larg. 2 pieds 6 pouces. Sur toile. Vente Dornburgh, La Haye, 1745, avec un pendant, 1,400 florins; van der Pot, 1808, 3,625 florins.

« N° 331. *Une Chasse aux hérons*. » Celui-ci a passé dans des collections célèbres: Choiseul, 1772, 3,000 francs; prince de Conti, 1779, 2,700 francs;

Tolozan, 1801, 2,720 francs; van der Pot, 3,030 florins. Il n'a pas 1 pied de large sur 10 pouces de haut. Il a été gravé par Dunker, dans la *Galerie Choiseul*. La composition est très-animée : huit ou dix chasseurs et une femme à cheval sont dispersés dans un fin paysage. Quelques autres figures d'hommes, de femmes et d'enfants. C'est un des plus distingués. Signé du double monogramme, sans l'S.

« N° 332. *Une Rixe de paysans.* » Ils se battent, hommes et femmes, en avant d'une maison. Au loin, une foire. Malgré sa dimension, 2 pieds de haut sur 2 pieds 8 pouces de large, ce tableau n'a été payé que 600 florins à la vente van der Pot. Signé comme le précédent.

« N° 333. *Un Paysan avec un cheval blanc.* » Voilà un excellent exemplaire du maître. Le cheval blanc, monté par un cavalier, est au milieu; d'une ruade, il vient de renverser une femme portant un panier de pommes; un autre cavalier, sur cheval bai foncé, galope à gauche sous de grands arbres; à droite, un palefrenier tient par la bride un cheval rouan, d'un ton tournant au lilas. Une lady et un gentleman regardent ces chevaux qu'on exerce. Ton vigoureux, belle exécution. Signé du double monogramme, avec l'S. Vente de la douairière Boreel, 1814, Amsterdam, 2,825 florins. Haut. 1 pied 3 pouces; larg. 1 pied 1 pouce. Sur bois.

« N° 334. *Un Paysage avec une Chasse aux cerfs.* » Quatre chasseurs et une femme, à cheval; au pre-

mier plan, les chiens saisissent le cerf. A gauche, un petit torrent; des ruines, dans le lointain. 1 pied carré, environ. Signé. Vente J. de Wit, 1744, 234 florins; Lormier, 1763, 1,010 florins; N. Nieuhoff, 1777, 1,995 florins.

« N° 335. *Un Manège.* » Composition assez importante, sur toile de 2 pieds de large. Au milieu, un cavalier en bleu, sur un cheval gris moucheté, vu de croupe. A gauche, un autre homme dresse un cheval à sauter, et une femme, son enfant dans les bras, s'enfuit pour éviter les ruades; à droite, un palefrenier amène un cheval hors de l'écurie. Signé du double monogramme <sup>1</sup>.

Enfin, « N° 336. Un Paysage, » tout petit, avec quelques figurines.

De Pieter Wouwerman, frère de Philips, un seul tableau : *La Prise de la place de Coevorden, en 1672.* Signé : P W.

D'Emmanuel Murant, 1622-1700, élève de Philips : *Une Maison rurale en ruines.*

De van Huchtenburgh, élève de Philips, au second degré : *Un Combat de Cavalerie.*

J'ajouterai ici, ne sachant où le classer ailleurs : un *Corps de garde*, de Jan Le Ducq. Ce peintre, as-

<sup>1</sup> Dans le fac-simile donné par le nouv. cat., la signature est assez particulière : le premier monogramme du prénom, formé du P et de l'H, est suivi d'un p, pour le second p de Philip; vient ensuite le W habituel.

sez adroit, qui est censé avoir été élève de Paul Potter, doit être, selon moi, un élève de Palamedes. En tout cas, c'est Palamedes qu'il a suivi, et il paraît aussi avoir étudié Wouwerman et les autres peintres de soldatesque.

CLAAS BERCHEM. — Claas <sup>1</sup> ou Nicolaas Berchem, qu'on a l'habitude d'élever au premier rang, est même bien inférieur à Philips Wouwerman.

Sans doute il est aussi adroit que pas un ; il est naturel et fort, dans sa première manière, où il s'est inspiré de la vue de son pays et de son propre sentiment. Sans doute il a gagné en Italie, si l'on veut, des pratiques assez magistrales et un style plus *relevé*, — mais moins naïf. Il a gagné d'arriver à composer des paysages et des scènes rustiques, sans regarder la nature, mais de chic, comme on dit dans les ateliers, au moyen du procédé *subjectif* qu'avait inauguré la noble et majestueuse école du Poussin et de ses acolytes les Dughet. Seulement, au lieu de pasticher des aspects *antiques*, grecs ou romains, en mettant par-ci par-là un édifice à colonnes, quelques modèles deshabillés ou un bonhomme en tunique, le Hollandais continua ses pastorales, avec un tronc d'arbre, quelques pierres au bord d'un gué, et

<sup>1</sup> Il signe, le plus souvent un C pour son prénom, comme on le voit dans les signatures des nos 17, 18, 27 du musée de Paris ; et presque toujours Berchem.

à l'horizon une ligne de montagnes bleues ; pour personnages, un pâtre, couvert d'une peau de chèvre, une paysanne en jupon bleu, assise sur son âne ; toujours le même âne et le même jupon, et la même peau de chèvre sur le dos du même berger. C'est-à-dire que Berchem perdit en Italie toute individualité.

Les maîtres hollandais qui ne subirent point cette influence méridionale conservèrent, au contraire, une personnalité très-caractérisée. En allemand, on dirait qu'ils s'attachèrent à la méthode *objective*. Leur point de départ est toujours la nature : ils l'aiment, ils la contemplent, ils l'étudient, ils se tiennent en communication intime avec elle, et quand ils la traduisent, ils l'imprègnent du sentiment qu'elle leur a inspiré. Ils ont beau faire toujours à peu près les mêmes sujets, bien simples, ils y mettent toujours de la nouveauté au fond, parce qu'ils ont éprouvé une impression différente sous un effet particulier. A la réalité, consciencieusement observée avec une sorte de passion placide, ils ajoutent une interprétation vivement sentie au contact même de la nature. Ils animent la vie extérieure au feu de leur propre originalité.

Est-ce là ce qu'on appelle le naturalisme ? Ce naturalisme a du bon, décidément.

Telle est la divergence radicale entre Berchem et les vrais Hollandais, entre le maître falsifié par un mélange étranger et les maîtres du crû.

La France n'ayant presque jamais été dans les arts

plastiques qu'un reflet de l'Italie, devait préférer les peintres hybrides, teintés d'italianisme, aux francs artistes, demeurés libres des systèmes transalpestres et de toutes ces méthodes dangereuses qui, à la poésie spontanée, jaillissant de la nature, quand on la consulte avec amour, substituent des combinaisons stéréotypées par une science réflexive. C'est pourquoi, en France, Berchem, Karel du Jardin, les Both, et en général les affiliés à la *Bande académique* de Rome, ont toujours été plus estimés, et bien plus connus aussi, que Jan Steen, Pieter de Hooch et autres originaux, qui, n'ayant jamais démarré de leurs rivages, sont peu classiques.

La Hollande n'a rien à apprendre à la France sur le chevalier van der Werff. Mais, sur ses petits maîtres purement indigènes, et même sur le génie de Rembrandt, la Hollande peut révéler encore à la France et aux peuples d'origine latine bien des secrets, très-neufs.

Berchem est parfaitement familier aux artistes et aux amateurs français, puisque le Louvre a réuni onze tableaux de ce maître. Le musée d'Amsterdam n'en a que sept; le musée van der Hoop, trois; le musée de La Haye, quatre; le musée de Rotterdam, deux. Seize en tout, pour les galeries publiques de la Hollande.

Quelques-uns de ceux d'Amsterdam sont très-notables, et d'une belle qualité, particulièrement un « Paysage montagnueux avec des pâtres et du bétail

(n° 18), » et un « Paysage en Italie, au bord d'une rivière (n° 21) ».

Le premier représente un troupeau passant un gué, avec la bergère, le pâtre et deux chiens; en avant, caracole un beau taureau blanc; le groupe d'animaux est parfait. A gauche, une paysanne, montée sur sa vache, cause avec la bergère; le pays est découvert de ce côté et laisse voir un fond de montagnes. A droite, des pins et autres grands arbres. Signé en toutes lettres : *Berchem. f. 1656*. Sur panneau. Haut. 1 pied 3 pouces; larg. 2 pieds<sup>1</sup>.

Dans le second, une femme, en corsage jaune et manteau bleu, montée sur un cheval blanc, des pâtres, un taureau, des vaches, des moutons, une chèvre, un âne, attendent le bac, plein de passagers, qui revient de l'autre côté de la rivière. Sur les terrains montueux, quelques arbres, quelques maisons, un château, une tour. Fond de montagnes bleues. Effet de matin. Composition très-riche et très-capitale; très-italienne, — trop. Signé, sans date. 3 pieds et demi de large, au moins, sur plus de 2 pieds et demi de haut<sup>2</sup>.

Viennent ensuite : un autre Paysage italien, effet de soir, un peu dans la manière de Both; — *Ruth et*

<sup>1</sup> Vente de M<sup>me</sup> van Heemskerck, 1770, La Haye, 1,265 florins (nouv. cat.).

<sup>2</sup> Vente Antonij Sijdervelt, 1766, 1,530 florins; vente de M<sup>me</sup> Bicker, 1809, Amsterdam, 3,040 florins (nouv. cat.).

*Booz* dans un champ de blé ; figures de plus d'un pied de proportion<sup>1</sup> ; — deux Vues d'hiver, assez singulières, et qui pourraient bien être d'un autre maître, presque dans le style de Pieter Wouwerman<sup>2</sup>; provenant de la collection Govers, Rotterdam, 1827 ; haut. 1 pied 3 pouces ; larg. 1 pied 7 pouces ; sur bois ; — et 7° un petit Paysage italien, provenant, je crois, des collections Tolozan et van der Pot. Signé, sans date.

Les seuls élèves ou imitateurs de Berchem, au musée d'Amsterdam, sont : Jan van der Meer le jeune : « un Paysage avec des brebis ; » et Willem Romijn, trois Paysages avec animaux.

ADRIAAN VAN DE VELDE. — Dans des sujets analogues à ceux de Berchem, Adriaan van de Velde lui fait cependant un contraste absolu. Né quinze ans après Berchem, et mort onze ans avant lui, il n'en a pas moins, à mon avis, laissé un œuvre plus précieux que celui de Berchem. C'est celui-là qui aimait la nature naïvement, et pour ainsi dire avec une chasteté respectueuse ! Quand il l'avait étudiée jusque dans

<sup>1</sup> Le nouv. cat. donne le fac-simile de la signature, qui est fort singulière : *N Berighem*, l'N accolé au B. Il se pourrait bien que cette signature eût été mal lue, ou qu'elle soit apocryphe ; ce qui ne fait rien à l'incontestable originalité du tableau.

<sup>2</sup> L'une cependant est signée et datée 1647 ; elle vient de la collection van Heteren ; l'autre, sans signature ni date, a été payée 3,040 florins à la vente de M<sup>me</sup> Bicker, Amsterdam, 1809 (nouv. cat.).

les fibres les plus délicates et les plus intimes, il la voilait d'une tendre et mystérieuse harmonie.

Charmant jeune homme, un peu rêveur comme les poètes, doux comme une fille, sympathique à tous les artistes de son temps. Collaborateur de son maître, Wijnants, ami de Wouwerman, qui avait aussi étudié chez Wijnants, Adriaan n'a-t-il pas prêté son talent à van der Heijden, à Moucheron, à Jan Hackaert, à Hobbema et à Ruijsdael, et même à des paysagistes moins célèbres, comme Abraham Verboom.

On voit son portrait, gracieux et souriant, au musée van der Hoop, dans le chef-d'œuvre où il s'est représenté avec sa femme et ses enfants, au milieu d'une belle campagne ; car il lui fallait toujours des arbres et la lumière du ciel. Il n'a jamais peint une scène qui ne fût en plein air.

Le musée d'Amsterdam ne possède que deux tableaux de lui : un petit « Paysage avec des figures et du bétail, » et un autre « Paysage avec une chaumière. »

Le petit paysage, large de 1 pied seulement et haut de 1 pied 3 pouces, est délicieux. Près d'une fontaine sont arrêtés des paysans avec leurs troupeaux : un pâtre, vu de dos, sur son âne, une femme en rouge, sur un cheval rouan, une femme à pied, qui cause avec elle. Quelques moutons, et le chien du berger. Une vache boit à la fontaine, dans l'ombre, sur la gauche, où s'élève une petite colline rocailleuse. A droite, de l'eau, avec un bac qui passe un troupeau.

Une petite figure debout, tournée vers le bac, le regarde venir. Daté 1666. « Belle production, très-étudiée, » dit Smith.

L'autre paysage (n° 304) est bien plus important, et même de qualité supérieure. Smith l'appelle une « peinture très-capitale et admirablement finie. » Elle vient de collections distinguées : Braamcamp, 1771, 2,420 florins ; Valkenier, Amsterdam, 1796, 4,020 florins ; voilà déjà le prix doublé ; Gildemeester, 1800, 4,825 florins ; et général Brentano, 1822, 8,290 florins ; voilà le prix doublé une seconde fois. On peut décupler aujourd'hui le chiffre de la vente Braamcamp<sup>1</sup>.

Deux figures seulement, hautes d'environ 4 pouces : une bergère et un paysan. La bergère est assise devant la porte d'une chaumière, au pied d'un coteau boisé qui monte jusqu'aux deux tiers de la toile ; c'est le seul défaut de la composition ; mais Adriaan sans doute a voulu en faire une sorte de petite oasis bien solitaire. Cette jeune femme, en jupon azuré, corsage un peu entr'ouvert, reçoit un coup de soleil sur sa gorge mi-nue. Le corset strictement agrafé n'est pas de rigueur dans ces nids agrestes. Passe cependant un jeune voisin, monté à poil sur son cheval blanc et portant au bras un panier. Sa toilette est aussi sans façon : il a les jambes nues et une casaque

<sup>1</sup> Le nouv. cat. ne donne qu'une partie de cette tradition. Il ne mentionne pas la date 1666 du tableau précédent.

rougeâtre. Il s'en va aux champs, ou au bois. Comment ne point s'arrêter, pour causer en passant? On ne le voit que de dos, mais on devine qu'il pourrait bien parler à la bergère du beau temps qu'il fait pour l'amour, — honnêtement toutefois, et non pas à la manière de Jan Steen.

Tout le premier plan du paysage est un pré où sont dispersés des moutons et des vaches. Près de la chaumière, un grand arbre découronné. Belle signature : *A. V. Velde f.*, et la date 1671. L'année d'après, Adriaan van de Velde mourait, âgé seulement de trente-trois ans !

La toile a environ 2 pieds 4 pouces de haut sur 2 pieds de large<sup>1</sup>.

On trouve des figures par Adriaan dans les tableaux de quatre peintres, au musée d'Amsterdam.

Le vieux Wijnants d'abord. Il avait quarante ans de plus que son cher élève, et il vécut plusieurs années encore après lui. A soixante-quinze ans, il peignait toujours avec autant de verdure que de finesse. Car le musée de La Haye possède de lui un tableau daté 1675. Ce qu'il y a de curieux, c'est que les catalogues des musées de la Hollande, celui de La Haye compris, donnent 1670 comme date de la mort de Wijnants ! Seul le catalogue du musée van der Hoop fait exception et indique la date 1677<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> 74 centim. sur 63 (nouv. cat.).

<sup>2</sup> Les rédacteurs du nouv. cat., qui, apparemment, ne connaissent guère le musée de La Haye, donnent toujours 1670

Wijnants avait donc de soixante à soixante-dix ans, lorsque, à ses paysages, Adriaan ajoutait de gracieuses figurines. Adriaan étant mort en 1672, ce fut surtout Lingelbach qui *étouffa* les tableaux de la dernière période de Wijnants ; car Philips Wouwerman était mort aussi, dès 1668. Le vieux maître avait ainsi perdu, coup sur coup, ses deux disciples les plus habiles et les plus illustres. Adriaan van Ostade, à qui il avait eu recours autrefois, était lui-même bien vieux alors, étant né en 1610. Je rappelle ces faits chronologiques parce qu'ils peuvent aider à reconnaître les dates des œuvres de Wijnants. C'est d'abord — rarement — Ostade qui l'aide ; c'est ensuite Wouwerman, puis van de Velde, puis Lingelbach. Cette succession toutefois n'est pas rigoureuse, car, à certains moments, ils ont pu, les uns et les autres, travailler avec Wijnants.

Il faut remarquer que Philips Wouwerman avait presque vingt ans de plus qu'Adriaan van de Velde, qu'ils n'ont jamais été condisciples à l'atelier de Wijnants, comme le supposent les biographes français, et notamment le rédacteur du catalogue du Louvre. Philips était déjà un peintre très-renommé et ne pouvant suffire à ses commandes, avant que le petit van de Velde, qui fut pourtant si précoce, eût commencé ses premiers barbouillages chez Wijnants.

comme date de la mort de Wijnants ! sans doute d'après des *papiers* quelconques ; mais les œuvres des maîtres eux-mêmes ont plus d'autorité que toutes les *papasses*.

Jan Wijnants est une des principales souches (ce vilain mot peut s'appliquer ici) du paysage hollandais. Tous les naïfs paysagistes de son pays ont un peu suivi son inspiration, qui était de regarder la nature de très-près, d'en étudier les détails, d'en admettre consciencieusement et délicatement les petites fantaisies, d'adorer l'infinie variété dans l'unité.

Rembrandt fut, à l'inverse, l'autre grand initiateur de l'espèce de panthéisme qui caractérise les paysagistes hollandais. Lui, le poète qui contemple d'en haut et de loin, il a enseigné à voir la nature dans son ensemble, dans ses plans immenses, et il a su faire quelquefois des lieues de terrain, en étalant son pinceau sur une bande horizontale large d'un pouce. Philips Koninck et Jacob Ruijsdael l'ont imité souvent dans ces aspects de la terre à vol d'oiseau.

On doit croire que Wijnants, malgré sa longue vie, n'a pas énormément produit, peut-être à cause de sa manière assez minutieuse; car les quatre musées principaux de la Hollande n'ont que treize Wijnants : le musée d'Amsterdam, 4; le musée van der Hoop, 4; le musée de La Haye, 2; le musée de Rotterdam, 3. Le Louvre aussi n'en a que 3; Dresde, 3; Vienne, 2; Munich, 4 ou 5; Berlin, point du tout. A Manchester, il n'y en avait que deux, insignifiants. Smith, néanmoins, en catalogue 176, la plupart dans les collections anglaises, d'autres qui se sont égarés après avoir passé dans des ventes anciennes.

Deux, sur les quatre du musée d'Amsterdam, ont des figures par Adriaan van de Velde; petits tous les deux, 1 pied carré environ; des terrains sablonneux, comme toujours. Le n° 339, signé des initiales, sous la bordure, est assez faible; le n° 340, signé à droite, en toutes lettres, sans date, est excellent.

Le troisième, intitulé: « Paysage avec une habitation rustique, » est de la première manière du maître.

Le quatrième est porté au nom de Lingelbach, qui en a peint les figures et les chevaux. L'illustration, en effet, est plus importante que le paysage lui-même, et rarement Lingelbach s'est montré aussi animé, aussi fin, aussi spirituel que dans cet *étouffage* dont la campagne est l'accessoire; on dirait presque Philips Wouwerman; aussi Lingelbach a-t-il signé de son monogramme LB, le B accolé intérieurement au jambage horizontal de L.

Lingelbach a encore *un Manège*, de sa première qualité, signé en toutes lettres; et deux Ports de mer en Italie, assez ordinaires, l'un portant la signature entière: *I. Lingelbach*, et la date 1664, l'autre, le nom, sans l'initiale du prénom, et sans date.

Les autres tableaux illustrés par Adriaan van de Velde sont: un Paysage de Frederik Moucheron, un Paysage de Jan Hackaert, et trois Intérieurs de ville, par Jan van der Heijden.

Dans le petit paysage de Moucheron, qui n'a pas 1 pied de large, Adriaan a peint un Départ de

chasse, hors d'un parc : cavaliers, piqueurs, meute de chiens. Le paysage lui-même est exquis. Ce Moucheron, un peu grêle et mesquin, d'ordinaire, un peu patte de *mouches*, est ici toujours très-fin, mais onctueux et plein d'harmonie.

Le tableau est signé : *Moucheron f.* — Vente Boreel, 1814, Amsterdam, 275 florins.

Jan Hackaert est presque inconnu en France, et son nom n'est pas même cité dans le catalogue du Louvre. Il est né à Amsterdam vers 1636 et on suppose qu'il est mort vers 1699. Il a fait, d'ailleurs, peu de tableaux de chevalet. Il avait voyagé, tout jeune, en Allemagne et en Suisse, et, à son retour en Hollande, il exécuta beaucoup de grandes compositions décoratives. Il a laissé aussi beaucoup de dessins et d'aquarelles; il a même gravé six eaux-fortes, très-spirituelles, décrites par Bartsch.

Smith n'a catalogué que 23 tableaux de Jan Hackaert, parmi lesquels, avec éloges, celui d'Amsterdam, qui représente la lisière d'un parc, bordure de hauts arbres élancés, et, sur la droite, une large pièce d'eau. C'est le matin; on sort pour aller courir le cerf; à la porte du parc, le maître du château souhaite bonne chance à la troupe de chasseurs, gentlemen et ladies, à cheval; élégantes figurines par Adriaan, ainsi que d'autres chasseurs à pied, des serviteurs, des chiens tenus en laisse. Composition gravée par Daudet dans la *Galerie Le Brun*. — H. 2 pieds 2 pouces, L. 1 pied 9 pouces. Sur toile. Cité

Unmerzeel, comme ayant été payé 3,005 florins  
vente van der Pot.

ackaert et Moucheron n'ont pas d'autres tableaux  
musée d'Amsterdam.

van der Heijden est, avec Wijnants, le peintre qui  
le plus favorisé par les figures d'Adriaan. Ses  
tableaux du musée en ont. Adriaan et lui, du  
ne âge à deux ans près, ont dû être intimement  
liés. Il y a beaucoup d'analogie dans leurs manières  
de peindre. Tous deux ont ceci de rarissime, et même  
trouvable chez n'importe quel autre peintre de  
leur époque, — excepté toutefois  
— qu'ils ont su  
retracer tous les détails, l'un dans la figure humaine,  
l'autre dans l'architecture, en les réduisant à une  
portion microscopique, et sans mesquinerie, sans  
faiblesse, aussi largement en apparence, aussi ma-  
gistralement, que si les objets avaient leur grandeur  
naturelle. C'est là un tour d'adresse dont le secret  
est perdu. Les fils van Mieris et le chevalier van  
Werff ne l'avaient pas. L'Allemand Denner ne  
l'a pas retrouvé en son temps. M. Meissonier le  
cherche aujourd'hui, et il brûle, comme on dit aux  
jeux innocents; mais cependant il n'a toujours fait  
que donner des gages, sans toucher précisément le  
point mystérieux.

Les trois van der Heijden représentent, bien en-  
tendu, des Vues de villes hollandaises. Tous trois sont  
sur panneau. L'un, provenant de la collection Ge-

vers, a près de 2 pieds de large sur 1 pied et demi de haut. Un canal, un pont-levis, des barques le long du quai bordé d'arbres, et des rangées de maisons. Signé : *VD Heijden*, les trois lettres capitales accolées et formant un monogramme. Les deux autres se font pendant et ont été achetés 1,040 florins à la vente van der Pot, Rotterdam, 1808. Ils n'ont que 1 pied 2 pouces de haut sur 1 pied 6 pouces de large. Dans l'un on admire un petit personnage qui lit une affiche sur une colonne. Il tiendrait assis dans un O; mais il a de quoi grandir jusqu'à six pieds. L'autre est délicieux de ton et de lumière. Le premier plan est occupé par un canal; à gauche, des arbres et des maisons; à droite, un quai également ombragé d'arbres, avec de gentilles figures dans la demi-teinte. Signé : *VHeijden*, le V et l'H accolés, mais sans D.

A présent, deux élèves d'Adriaan : Dirk van den Bergen, un Paysage avec animaux, et son pendant; des plus beaux du maître; signés, tous deux : *D.V.D.Bergen*<sup>1</sup>; — et Simon van der Does, trois Paysages avec pâtres et troupeaux<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Les signatures de ce maître varient souvent. On trouve au Louvre et au musée de Vienne : *D. V. Berghen*. Le plus souvent il signe : *D. V. Bergen*, sans le second D (pour *den*) des signatures constatées ci-dessus. Van Bergen, né vers 1645, est mort vers 1689, et non 1680, date donnée par le catalogue du musée du Louvre, où, précisément, il y a, de van Bergen, un tableau, n° 45, daté 1688.

<sup>2</sup> Signés tous trois; l'un : *S. V. Does*, 1706; l'autre : *S. V.*

POELENBURG, LAIRESSE, VAN DER WERFF. — Avant de passer aux paysagistes purs et aux autres spécialités de l'école, marines, architecture, *nature morte*, fruits et fleurs, j'ai à expédier quelques peintres dont la célébrité fut prodigieuse à leur époque, et même depuis, trop prodigieuse, selon moi, pour un mérite si vulgaire.

Poelenburg, qui eut la prétention de suivre Raphaël, l'honneur d'être estimé de Rubens, la chance d'être appelé par des souverains comme Charles I<sup>er</sup> d'Angleterre.

Gerard de Lairese, le Wallon de Liège, qui alla se mêler, on ne sait pourquoi, aux maîtres d'Amsterdam et eut le privilège, bien exceptionnel en Hollande, d'être surnommé le *Poussin du Nord*.

L'illustre chevalier van der Werff, qui porta si majestueusement le même prénom que Brouwer, van Ostade et van de Velde, qui fabriqua des galeries entières pour l'Électeur palatin de Dusseldorf et fut recherché par tous les princes. Les princes peuvent se tromper — en peinture.

Poelenburg avait formé sa manière en Italie. C'était encore la mode d'y aller, de son temps, et de s'italianiser; car il est de la génération qui clôt le xvi<sup>e</sup> siècle. Au xvii<sup>e</sup>, le voyage outre-monts n'est plus qu'une exception. La vie éclatait en Hollande; pour-

Does, 1708; le troisième : *S. Van der Does* MDCC14 (nouv. cat.).

quoi s'en aller chez les morts? La pauvre grande Italie avait accompli son œuvre. La Renaissance mi-païenne et mi-chrétienne ne devait plus être qu'un souvenir désormais, une tradition comme les arts de l'antiquité et du moyen âge, assez indifférente d'ailleurs au peuple hollandais renouvelé par la liberté civique et religieuse. Les petits Amours et les petits anges de Poelenburg, cette espèce d'Albane septentrional, devaient sembler un peu vieillots aux contemporains de Rembrandt.

Les tableaux de Poelenburg au musée d'Amsterdam offrent, suivant son habitude, des nymphes surprises par des satyres, de petites femmes nues dans de petits paysages italiens, et aussi : Adam et Ève expulsés du paradis.

Gerard de Lairesse, né plus d'un demi-siècle après lui, continua ces mythologiades. Nous avons donc à Amsterdam : Mars, Vénus, Cupidon et Mercure ; — Mars, Vénus et Cupidon ; — Diane et Endymion, assez grandes figures, très-bêtes ; — deux « Compositions symboliques, » en grisaille ; — et « Séleucus cédant sa femme et son sceptre à son fils Antiochus. »

D'Adriaan van der Werff, trois *chefs-d'œuvre* :

1° Le portrait d'Adriaan par lui-même, en buste, de grandeur naturelle. Il est drapé d'un manteau de velours rouge, sur un pourpoint jaune. Au cou pend la chaîne, avec une médaille du patron, le prince palatin. Dans la main gauche, la palette et les pin-

ceaux ; dans la droite, une miniature <sup>1</sup> représentant la femme et l'enfant de l'artiste. Signé et daté 1699. Adriaan avait quarante ans. Ce portrait, précieux apparemment pour les admirateurs du chevalier, a été payé 6,000 florins à la vente Gevers Arnoutz, Rotterdam, 1827.

2° *Sainte Famille*. Tableau célèbre, ayant fait partie de la collection Lormier, et gravé dans la *Galerie Choiseul*, par Rousseau. Voici ses titres — financiers — : Vente Choiseul, 1772, 3,700 francs ; duc de La Vallière, 1780, 6,110 fr. ; Le Bœuf, 1782, 6,600 fr. ; Destouches, 1794, 5,200 fr. ; van der Pot, 1808, 5,225 florins<sup>2</sup>. Ce petit panneau n'a pourtant pas 1 pied de large. Comme je me récuse sur ce peintre, à cause de mon antipathie personnelle, j'emprunterai la description de Smith : « La Vierge, en corsage jaune pâle et manteau gris, est penchée avec une maternelle tendresse vers l'Enfant, couché tout nu sur une draperie ; il étend ses bras et prend d'une main quelques cerises à une branche que lui présente Joseph. Celui-ci, un peu en arrière de la Vierge, est en partie caché dans l'ombre. Deux

<sup>1</sup> Il y a de van der Werff, au musée de Munich, un tableau allégorique, où un génie couronne les portraits du prince palatin, et où la muse de la peinture tient à la main le propre portrait du peintre.

<sup>2</sup> Le nouv. cat. ajoute : vente Lormier, 1763, 1,305 florins. Ce tableau était porté sur le catalogue Lormier, comme étant d'Adriaan et de Pieter.

roses en avant, par terre. *An excellent example of great beauty and perfection.* »

3° Un paysage avec deux figures; signé : *Chev vd Werff fc 1718.*

Vient ensuite : *Psyché et Cupidon*, dans le style du maître, dit seulement le catalogue<sup>1</sup>.

De Pieter van der Werff, frère puîné et collaborateur d'Adriaan, sont : *Saint Jérôme au désert*; signé et daté 1710; — *Deux jeunes filles ornant de fleurs la statue de Pan*; et une *Jeune fille dessinant la statue de Vénus*.

De Hendrik van Limburg ou Limborch, élève d'Adriaan van der Werff, un seul tableau : *Groupe d'enfants jouant au colin-maillard*<sup>2</sup>.

Avec van der Werff, la décadence est complète. Après ce glorieux chevalier, tout est fini pour la peinture hollandaise, comme pour la peinture italienne après la fatale école des Carrache. Van der Werff mourut en 1722. L'école hollandaise avait duré juste un siècle : le dix-septième.

LES PAYSAGISTES. — Les paysagistes ne brillent pas au musée d'Amsterdam. Outre Wijnants, dont nous avons parlé à propos d'Adriaan van de Velde, on n'en

<sup>1</sup> Attribué au chevalier lui-même par le nouv. cat.

<sup>2</sup> Le nouv. cat. en ajoute deux autres : *Amour et Psyché*, et *les Bergers*, provenant, ainsi que le *Groupe d'enfants*, du cabinet van Heteren.

compte guère qu'une douzaine : van Goijen, Jacob Ruijsdael, van Everdingen, van der Hagen, van Vries, Verboom, Herman Saffleven, Jan Griffier, les Both, Pijnacker et van der Ulft.

Jan van Goijen, contemporain de Wijnants, a produit, de son côté, toute une lignée de paysagistes. Né en 1596, il fut très-probablement le maître de Salomon Ruijsdael, né vers 1610, lequel fut probablement le maître de son frère Jacob. Peut-être Hobbema lui-même a-t-il aussi travaillé chez Salomon. Van Goijen se trouverait donc être l'origine d'une pléiade non moins illustre que celle qui entoure Wijnants. L'analogie est incontestable entre Hobbema et Jacob Ruijsdael, entre Jacob et Salomon, entre Salomon et van Goijen. Encore faut-il ajouter à ce groupe les nombreux sectateurs de Jacob et de Hobbema.

Nous n'avons de van Goijen qu'un seul paysage, signé et daté 1645, grand, vrai, mais pas très-heureux. Rien de Salomon. Deux paysages de Jacob, seulement. Point de Hobbema ! Le musée de La Haye n'en a point non plus ; le musée de Rotterdam n'en a qu'un petit. Le musée van der Hoop en a deux. Mais les collections particulières en ont de superbes.

L'un des Ruijsdael représente un pays sauvage et montagneux, avec un torrent qui tombe en avant parmi des rocs et des troncs d'arbres brisés. Un berger et son troupeau passent le long d'une route raboteuse sur la pente d'une colline. A gauche, au som-

met des rochers, un grand bâtiment qui ressemble au château de Bentheim, tant de fois peint par Ruijsdael. « *A clear and beautiful production,* » dit Smith. Sur toile haute de 2 pieds 2 pouces, large de 1 pied 9 pouces. Signé<sup>1</sup>.

L'autre, de qualité supérieure, selon moi, pourrait être intitulé *la Cascade*; car tout le premier plan est couvert d'eau et d'écume. A gauche, des bouquets d'arbres, et au fond une tour; à droite, des collines avec un château. Grande toile de plus de 3 pieds de large, et de près de 4 pieds de haut. La signature est entière: *Ruïsdæ!*, le jambage vertical de R se terminant en J, et portant accolé le petit v pour *van*. Car le nom véritable est van Ruysdael ou Ruijsdael, puisqu'on trouve presque toujours ce v dans les signatures et monogrammes des deux frères. Il a même quelquefois plus d'importance que l's dans les signatures de Salomon.

Aldert van Everdingen eut, dit-on, de l'influence sur Jacob Ruijsdael, plus jeune que lui. Quand ils peignent des pays analogues, des sites du Nord, ils ont, en effet, quelque ressemblance, par le caractère plus que par l'exécution. Everdingen fut toujours plus sec et plus mince que Ruijsdael. Il n'a qu'un seul tableau, peu remarquable, au musée d'Amsterdam. Signé: EVERDINGEN.

<sup>1</sup> Vente G. G. baron Taets van Amerongen, 1805, 750 florins; de Smeth, 1810, Amsterdam, 710 fl. (nouv. cat.).

Un seul tableau également de Renier van Vries, beau paysage avec de grands arbres, cherchant le style de Hobbema; car van Vries, élève de Ruijsdael, se rapproche parfois de Hobbema au point de tromper les demi-connaisseurs. Signé : *R. V. Vries f<sup>1</sup>*.

Jan van der Hagen tient aussi à Ruijsdael. Son grand *Paysage avec un pont de halage* n'est pas très-intéressant. Acheté 1,405 florins à la vente van der Pot, 1808.

D'Abraham Verboom, une de ses œuvres capitales : *Intérieur de forêt*. 10 pieds de large sur 6 de haut. Peinture libre et magistrale, tournant au style décoratif. Signé : *A. H. V. Boom fecit. A. 1653<sup>2</sup>*.

Un autre groupe issu de van Goijen diffère beaucoup, comme sentiment et comme pratique, de l'école de Ruijsdael. Herman Saffleven, qui avait étudié chez van Goijen, mais qui ne conserva point l'ampleur de son maître, forma, à son tour, Jan Griffier. Tous deux ont laissé quantité de fines vues du Rhin hollandais. Nous en avons trois de Saffleven et une de Griffier. Un des Saffleven est signé du monogramme H S, l'S entortillé sur le second jambage de l'H, avec la date 1678. Le Griffier est signé en toutes lettres, avec l'initiale du prénom.

<sup>1</sup> Vente P. Loquet, 1783, 280 florins; Wessels Reijers, 1814, Amsterdam, 555 fl. (nouv. cat.)

<sup>2</sup> Le nouv. cat. a omis de donner cette signature. Le tableau a été acheté 600 florins de la douairière Balguerie,

Restent maintenant les paysagistes italianisés : deux tout petits van der Ulft : *Sites d'Italie*; un grand Pijnacker médiocre, signé en toutes lettres, l'A du prénom formant monogramme avec le P : *Paysage montagneux aux bords d'une rivière, avec des arbres à haute futaie*<sup>1</sup>; et deux Both, très-lestement catalogués : N° 34. *Paysage en Italie* : N° 35. Idem.

Ces deux tableaux, faits, comme d'habitude, par collaboration de Jan et d'Andries, sont extrêmement vantés par Smith, et je lui en laisserai donner la description, d'autant que je ne suis pas fou de cette peinture, sorte de pastiche de Claude, et qui, à la vérité, en attrape quelquefois certaines qualités lumineuses.

« *Halte de voyageurs à l'ombre d'arbres.* Cette admirable peinture représente un site sauvage et rocheux, avec des arbres et des dessous de bois, vivement colorés par la chaleur d'un beau matin d'été. Sous de hauts arbres à gauche est un groupe de voyageurs qui se sont arrêtés pour laisser reposer leurs animaux fatigués : une femme sur un âne auquel un homme donne à manger; près d'eux, un autre voyageur debout à côté de son cheval blanc; un peu en arrière, un pâtre conduisant deux bœufs le long d'une route montueuse. A droite, une rivière coule à travers une vallée fertile; plus loin on aperçoit un pont et une

<sup>1</sup> Payé 4,800 florins à la vente van der Pot (nouv. cat.).

tour ronde. Sur bois. H. 1 pied 6 pouces; L. 1 pied 11 pouces. Vente van Slingeland, 1785, 2,575 florins. »

Le second tableau est intitulé : *le Bac*. « Beau paysage, avec beaucoup d'arbres et une noble rivière qui coule à la base de montagnes vers le premier plan. Le bac contenant trois passagers et trois vaches vient de toucher le rivage, où semblent l'attendre, pour traverser, une lady sur cheval gris, un gentleman en rouge et un boy tenant une mule. A travers un bouquet d'arbres, on voit une ruine, et de là le regard s'étend sur un vaste pays jusqu'à des montagnes dans le lointain. Un brillant coucher de soleil ajoute un charme indescriptible à cette scène. Both a fait une eau-forte analogue à cette composition. Sur toile. H. 2 pieds 5 pouces; L. 2 pieds 10 1/2 pouces. Vente van der Pot, 1808, 3,690 florins. »

A ces deux tableaux, le catalogue d'Amsterdam ajoute, sous le nom de Jan Both tout seul : *une Écurie* <sup>1</sup>.

LES PEINTRES D'ARCHITECTURE.—On a déjà rencontré le précieux van der Heijden avec son ami Adriaan van de Velde. Après cela, nous n'avons presque rien :

<sup>1</sup> Le nouv. cat. a mis au nom des deux frères ce troisième tableau, payé 610 florins à la vente de madame Boreel, Amsterdam, 1814, et signé, comme les deux autres : *JBoth*, le premier jambage du *B* faisant le *J*.

une *Vue de l'ancien hôtel de ville d'Amsterdam*, par Gerrit Berckheijden; signé : *Gerit Berck*. 1677; — les Ruines du même hôtel de ville après l'incendie de 1652, par Jan Beerstraaten, de qui le musée d'Amsterdam a aussi deux marines : *Vue d'hiver*, prise du côté de l'Y à Amsterdam, et la *Bataille navale* de 1666 entre les flottes hollandaise et anglaise; toile de 8 pieds de large<sup>1</sup>; — un excellent Intérieur de l'église ancienne à Delft, par Hendrik van Vliet; signé et daté 1654; — et un autre Intérieur d'église, par Emmanuel de Witte<sup>2</sup>, né en 1607, mort en 1692; élève, dit-on, de Evert van Aalst de Delft, mais sectateur d'Aalbert Cuijp, dans sa manière de peindre les intérieurs de monuments. Le Louvre n'a aucun tableau de ces deux derniers artistes, et leurs noms ne sont pas cités dans le catalogue du musée de Paris.

On peut ajouter ici Egbert van der Poel, dont la spécialité était les incendies. Deux tableaux de lui : *Ruine du magasin à poudre à Delft* en 1654, et l'*Intérieur d'une habitation rustique*; le premier, signé : *E van der Poel*, 12 octb 1654; le second : *Egbert van der poel*, 1646.

LES PEINTRES DE MARINE. — Ceux-ci ont au musée

<sup>1</sup> L'*Incendie* et la *Bataille* sont signés : I BEERSTRAATEN; la *Vue d'hiver* : I. Beerstraaten.

<sup>2</sup> Signé : *E. De. Witte*; provenant de la collection van der Pot (nouv. cat.).

d'Amsterdam des œuvres de première importance, Willem van de Velde surtout.

D'abord, le plus grand tableau que Willem ait peint, à ma connaissance : *Vue de la ville d'Amsterdam, prise de l'Y*. La toile a environ 10 pieds de large sur plus de 5 pieds de haut<sup>1</sup>. Au milieu, un grand vaisseau de guerre, aux couleurs hollandaises, sa poupe richement sculptée et dorée; à droite, un yacht le salue par une décharge d'artillerie; à gauche en avant, une barque d'amiral. Une foule d'autres navires, petits et grands, circulent à l'entour. Belle signature *W. V. Velde f. 1686*. Cette date est précieuse en ce qu'elle prouve que Willem van Velde, qui s'était fixé en Angleterre ainsi que son père, et qui, dès 1675, recevait de Charles II une pension annuelle, revint quelquefois en Hollande, ou, du moins, en cette année 1686. — On doit penser que Willem, qui connaissait si bien l'architecture navale, s'est donné de l'agrément avec ce vaisseau d'une proportion qu'il n'avait jamais risquée. Pour ma part, je l'aime mieux dans ses petits tableaux.

Deux compositions très-célèbres en Hollande : *Scène de la bataille navale de quatre jours en 1666*. Un ancien catalogue du musée d'Amsterdam les dé-

<sup>1</sup> Le nouv. cat. donne pour mesure : 3,44 sur 4,76. — La magnifique marine de Willem, exposée à Manchester par lord Hertford, n'a que 8 pieds de large, mais 6 pieds de haut. Voir *Trésors d'art*, etc., par W. Burger, p. 341.

crit ainsi : « N° 324 (aujourd'hui n° 297). Cette peinture rappelle une période glorieuse pour la nation hollandaise. Elle représente la prise d'un vaisseau de guerre anglais, le Prince-Royal, de cent canons, commandé par Sir George Askew. Au moment où il abaisse son pavillon, les marins hollandais abordent le bâtiment. On voit encore d'autres vaisseaux de guerre, et aussi le petit canot sur lequel le célèbre peintre s'était fait amener pour prendre ses esquisses. Cet événement eut lieu le 13 juin 1666, troisième jour de la bataille donnée par le lieutenant-amiral M. A. de Ruijter à la flotte anglaise commandée par l'amiral Monk, duc d'Albemarle, et le prince Rupert. — N° 325 (aujourd'hui n° 298). Le pendant, qui est la continuation du précédent, représente quatre vaisseaux de ligne pris aux Anglais dans la même action... »

Tous deux proviennent de la collection van der Pot et furent achetés, en 1808, 8,000 florins par le gouvernement hollandais. Hauteur près de 2 pieds sur 2 pieds 7 pouces de large<sup>1</sup>.

On a remarqué, dans la description, le petit canot

<sup>1</sup> Le nouv. cat. donne le fac-simile d'une singulière signature, qui se trouverait sur le tableau de la *Bataille* : A. v. V. Que veut dire cet A pour prénom, au lieu du W de Willem ? Il faut croire que cette signature, évidemment fautive, aura été apposée par un barbouilleur ignorant, qui aura confondu Willem avec son frère Adriaan, d'autant que cet A rappelle la forme de ceux d'Adriaan dans ses signatures authentiques.

sur lequel l'artiste assiste au combat. Willem, en effet, dessinait d'après nature ses batailles navales, et aussi ses tempêtes et ses naufrages. Dans la Vie de l'amiral de Ruijter, Gerard Brandt, parlant de l'engagement qui allait avoir lieu entre les Anglais et les Hollandais, raconte spécialement cet épisode : « Du 6 au 13 juin 1666, Willem van de Velde venait chaque jour à la flotte dans l'intention de prendre des esquisses de ce qui allait se passer.... Il se faisait conduire sur une galiote aux places d'où l'on pouvait le mieux voir.... »

Après ces trois tableaux précieux viennent encore trois marines ordinaires : une *Eau agitée*, comme dit le catalogue; effet de fraîche brise; trois vaisseaux de guerre et quelques autres bâtiments; qualité médiocre; hauteur 3 pieds 2 pouces, largeur 3 pieds 8 pouces; — et deux *Eaux calmes*; la plus petite de ces compositions, sur panneau de 1 pied carré environ, est la meilleure : à droite, une jetée en planches, qui avance; un navire, quelques barques. Petits personnages de 9 à 10 lignes, très-fins. En mer, un trois-mâts et des barques éloignées. L'autre Calme est un peu plus grand : environ 1 pied et demi de large. Aucun de ces trois tableaux n'est signé.

L'oncle de Willem, Esaias van de Velde, né en 1597, mort en 1648, frère de Willem le vieux, est l'auteur d'un « Sujet symbolique tiré des temps du prince Maurice, » tableau qui paraît curieux, mais qu'on voit à peine à la hauteur où il a été placé.

J'ai rencontré dans ma vie quelques belles marines de Backhuizen, et je suis ainsi forcé de le tenir pour un maître d'une certaine valeur; mais j'avoue qu'en général sa peinture me semble misérable, petite, froide, maniérée. Ce commis de comptoir, ce calligraphe qui vendait ses tours d'adresse à la plume jusqu'à 100 florins, — le prix de la fameuse eau-forte de Rembrandt, *Jésus guérissant les malades*, — ce professeur d'écriture, devenu peintre plus tard, n'a jamais eu, à mon avis, le sentiment artiste. Si Backhuizen n'existait pas, il ne faudrait pas l'inventer, car il est d'un triste exemple. Dans le sublime aspect de la mer, c'est le détail qui le préoccupe! On dit pourtant qu'il se faisait conduire en pleine mer par la tempête, à l'imitation de Willem van de Velde sans doute. Joseph Vernet aussi se procura souvent cette émotion. Mais les tempêtes de Backhuizen et celles de Vernet, quoique très-estimées en leur temps, ont déjà baissé et elles baisseront encore.

Il y a toujours, en tout pays, parmi les contemporains de chaque école, un parti de riches bourgeois qui s'amourachent des peintres vulgaires. Les marchands hollandais du xvii<sup>e</sup> siècle, qui dédaignaient Cuijp, Metsu, Pieter de Hooch, Jan Steen, Hobbema, ne pouvaient manquer d'exalter Backhuizen, et il eut un grand succès, de son vivant.

Smith raconte, d'après je ne sais qui, un trait assez caractéristique de Backhuizen. A la mort de cet ancien bureaucrate, bon compagnon d'ailleurs, à ce

qu'il paraît, on trouva dans sa chambre une bourse contenant des florins, en nombre égal aux années de sa vie (78), avec une note exprimant le désir que cet argent fût distribué à certains peintres désignés, qui seraient invités à assister à ses funérailles. Il ordonnait en même temps de donner à chaque personne présente une bouteille d'un vin qu'il avait mis en réserve pour cette circonstance; — à condition que l'argent fût dépensé, et le vin bu gaiement à sa mémoire.

Un de ses tableaux au musée d'Amsterdam offre un intérêt historique. Il représente « *le Grand-Pensionnaire Jan de Witt s'embarquant pour diriger l'expédition de la flotte hollandaise* » dans le conflit de 1666. Le rivage est couvert d'une foule nombreuse, et Jan de Witt lui-même arrive, entouré d'une escorte. Des vaisseaux de guerre et autres navires sont là, prêts à partir. Grande toile de 4 pieds en hauteur et de 4 pieds et demi en largeur. Signé, en lettres fantastiques : *L. Bakh A° 1690*<sup>1</sup>.

Un second tableau représente le Quai aux Moules, sur l'Y à Amsterdam. Beaucoup de navires dans le port, et des figures sur la digue, femmes et enfants, marins, et un personnage qu'on dit être le portrait du peintre. Signé : *L. Backhuys* et daté 1673. Hauteur 2 pieds 8 pouces, largeur 2 pieds 2 pouces. Payé 1,005 florins à la vente van der Pot. En conscience, c'est très-laid.

<sup>1</sup> Acheté 1,600 florins (nouv. cat.).

Le troisième tableau, venant aussi, je pense, de la même collection, est plus petit, et meilleur, sauf les personnages qui sont horribles. Il est intitulé : *Mer houleuse par une bourrasque qui se retire au lointain*. Signé : *L. Bakh 1692*.

Hendrik Dubbels, qu'on donne quelquefois pour maître à Ludolf Backhuizen, en est bien plutôt le disciple. Il est postérieur à Backhuizen, très-certainement, et encore plus faible que lui. Nous avons de Dubbels, au musée d'Amsterdam, un *Calme*. Son *chef-d'œuvre* est au musée van der Hoop.

Renier Nooms, surnommé *Zeeman*, approche souvent de Willem van de Velde. C'est un maître très-serré et très-correct, comme on peut le voir dans son précieux tableau représentant l'ancien Louvre, au musée de Paris (n° 586); car il a fait des vues de ville aussi bien que des marines. Ses œuvres sont rares, et, quoiqu'il soit censé avoir habité longtemps Berlin, le musée de cette ville n'a point de tableau de lui. Amsterdam en a un : *la Bataille navale devant Livourne en 1612*. On en trouve un autre, excellent, au musée de Rotterdam.

Jan van de Capelle fut aussi un bon mariniste, de cette génération qui occupe le milieu du xvii<sup>e</sup> siècle. Son seul tableau, au musée d'Amsterdam, est signé et daté 1650. Le catalogue l'intitule (n° 51) : « une Rivière à reflets d'eau, avec quantité de navires. »

Du même temps est Lieve Verschuur, né à Rotterdam. Nous avons de lui : *le Châtiment de la cale*

*infligé au chirurgien du vaisseau de l'amiral van Nes, et l'Entrée de Charles II d'Angleterre dans le port de Rotterdam.* Ces deux tableaux sont signés en toutes lettres.

D'un maître plus ancien, H. C. Vroom, 1566-1640 : *l'amiral Heemskerk coulant à fond les galères espagnoles devant Gibraltar en 1607.* Signé : VROOM 1617.

Enfin, de J. C. Rietschoof, 1652-1719 : un Calme et une Mer agitée.

UN PEINTRE D'OISEAUX VIVANTS. — Très-bon peintre, vraiment : Melchior de Hondecoeter, dont Amsterdam et La Haye possèdent des chefs-d'œuvre. Personne n'a fait mieux que lui coqs et poules, canards et canes, et surtout les poussins et les canetons. Il a compris ces familles avec autant de profondeur que les Italiens la Sainte Famille mystique ; il a exprimé la maternité des poules, aussi bien que Raphaël la maternité des vierges ; à la vérité, le sujet comportait plus de naturel, sinon autant de sublimité. Nous avons là, de Hondecoeter, une mère poule qui, pour la tendresse, affronterait la Madone à la Chaise. Elle est accroupie avec sollicitude, ses ailes étalées, sous lesquelles sortent des têtes éveillées de petits poussins ; sur son dos est perché le bambino privilégié ; elle n'a garde de bouger, la bonne mère !

Sur les huit Hondecoeter du musée d'Amsterdam, le plus célèbre est celui qu'on intitule du nom consa-

cré : *la Plume flottante*. Cette plume de canard flotte à la surface d'une pièce d'eau, au bord de laquelle miroitent des canards, un pélican, un flamant et autres oiseaux aquatiques. Ne soufflez pas sur la plume, elle s'envolerait. Le fond de paysage est un parc. La toile a près de 6 pieds de haut sur 4 à 5 de large. Signé en toutes lettres : *M D Hondecoeter*.

Dans un autre : *Parc avec des canards et des pigeons*, il y a aussi une plume qui flotte sur un bassin ; car le peintre s'est amusé souvent à répéter cette babiole, pour l'ébattement des amateurs. Mais ce tableau-ci ne vaut pas l'autre.

*La Plume flottante* n'est pas cependant, à mon avis, le meilleur Hondecoeter du musée d'Amsterdam. Le n° 123, *Paysage avec un paon, une paonne et des oiseaux exotiques*, est supérieur, comme ampleur d'exécution et comme harmonie générale. Les deux paons sont à droite ; à gauche, une poule blanche, entourée de ses petits ; vers le milieu, un de ces poussins effrontés, au plumage feuille morte et à la tête rouge, et qui fera un beau coq, se rebeckue galamment contre le paon. Vigoureuse peinture, provenant de la collection Lormier. Environ 4 pieds de large sur plus de 3 pieds de haut.

Le n° 127, *Paysage avec de la volaille morte*, est à peu près de la même proportion que *la Plume flottante* ; on y voit un héron, une oie, des canards ; et sur une souche d'arbre, une pie vivante. Signé

des initiales M. D. H. Dans le pendant, n° 128, un lièvre, un faisan, etc., et un paon vivant, près d'un grand vase.

Le n° 125 est très-petit, 1 pied de large à peu près, sur 1 pied et demi de haut. Une perdrix morte et une brochette de quatre petits oiseaux. Rare qualité.

Les deux derniers représentent, l'un des perroquets, des oiseaux exotiques et même des singes, l'autre des fleurs et des plantes<sup>1</sup>.

Jan Asselijn, né à Diepen, suivant son inscription au registre de la bourgeoisie d'Amsterdam, et non à Anvers<sup>2</sup>, comme le suppose à tort le catalogue du Louvre, Jan Asselijn — qui le croirait? — a peint un Cygne de grandeur naturelle, et que Hondecoeter pourrait signer; c'est pourquoi je mentionne, à la suite de Hondecoeter, cette singularité du peintre de paysages et de ruines. Le cygne de Jan Asselijn a les ailes déployées, et signifie allégoriquement, dit le catalogue, la vigilance du Grand-Pen-

<sup>1</sup> Le nouv. cat. enregistre un neuvième tableau de Hondecoeter : *Combat d'oiseaux*.

<sup>2</sup> Il est étonnant que le nouv. cat. donne aussi Anvers comme le lieu de naissance d'Asselijn, quand un des livres de la bourgeoisie d'Amsterdam inscrit, comme ayant été reçu bourgeois le 24 janvier 1652 : « Joannes Asselijn, *van Diepen*. » — Voir Scheltema : *Redevoering over het leven en de verdiensten van Rembrand*, etc., Amsterdam, 1853; page 69. — Le *Cygne* d'Asselijn provient de la vente Gildemeester, 1800, Amsterdam, 95 florins.

sionnaire Jan de Witt. Signé du monogramme JA.  
Excellente peinture.

UN PEINTRE DE GIBIER MORT. — Jan Weenix. A un grand vase, orné de bas-reliefs, sont suspendus deux lièvres; un faisan, une oie, un coq, des perdrix, sont étalés au premier plan. Sur le vase, la signature : *J. Weenix f 1714*. Le peintre avait soixante-dix ans. Il mourut cinq ans après.

Autre grand tableau de Weenix, 4 pieds sur 3 : *du Gibier mort et des Fruits*; et un troisième : *un Lièvre suspendu avec des accessoires de chasse*<sup>1</sup>.

PEINTRES DE FRUITS ET DE FLEURS. — Ils sont tous ici : David de Heem et son fils Jan Davidsz; Abraham Mignon, l'Allemand, qui vint étudier chez Jan Davidsz; Rachel Ruysch, dont le Louvre n'a rien; Jan van Huijsum, qui se forma d'après les de Heem et Mignon; son contemporain, C. Roepel, né à La Haye en 1678, mort en 1748, dont nous avons un tableau de fleurs et un tableau de fruits, signés : *Coenraet Roepel fecit 1721*; Pieter de Ring, à moi inconnu<sup>2</sup>, si ce n'est par son excellent tableau de *Fruits avec accessoires*.

<sup>1</sup> Ce dernier tableau a été payé 4,055 florins à la vente Herman ten Kate, 1800; et 2,510 fl. à la vente van der Pot (nouv. cat.).

<sup>2</sup> Inconnu aussi au nouv. cat., qui ne donne ni date, ni

David de Heem, un tableau; — Jan Davidsz, deux, assez bons; l'un est signé : *Johan D Heem f 16.*; l'autre : *J D De Heem p.*; — Mignon, deux : *un Vase avec des Fleurs*, et *un Verre, des Fruits et accessoires*, signés en toutes lettres; — Rachel, un seul : Bouquet de fleurs délicieuses, avec des papillons et des insectes, signé du prénom et du nom, en toutes lettres. Toile haute de 4 pied 6 pouces, large de 1 pied 3 pouces. Payé 680 florins à la vente de la baronne de Thoms, en 1816<sup>1</sup>.

Le talent de Rachel, dans ses productions choisies, est plus sympathique aux artistes que celui de l'Allemand Mignon, dont la touche est si maigre et la couleur si froide. Pour moi, ces fleuristes de profession ne m'inspirent pas une admiration très-passionnée. J'aime mieux les fleurs peintes quelquefois par Rubens, par Velazquez, et par certains maîtres de la grande peinture, que les bouquets les plus fins et les plus chers de van Huijsum. Il faut remarquer d'ailleurs que van Huijsum, le plus estimé des fleuristes hollandais, n'était pas de la grande époque, qu'il vint au moment de la décadence, quand tous les génies de la Hollande étaient morts, et qu'il travailla pendant la première moitié du xviii<sup>e</sup> siècle. Il me

renseignement, à la suite du nom. Le tableau vient de la coll. van Heteren.

<sup>1</sup> Et, deux ans auparavant, à la vente de la douairière Boreel, 570 fl. (nouv. cat.).

semble que Metsu, s'il s'en était mêlé, eût fait de plus belles fleurs que van Huijsum.

Cette Rachel était une vaillante femme, qui mourut à quatre-vingt-six ans et peignit presque jusqu'à son dernier jour. M. Six van Hillegom a d'elle deux pendants, signés et datés 1730, et qui n'accusent aucune faiblesse, quoiqu'elle eût alors soixante-six ans.

Née à Amsterdam, en 1664, d'un professeur distingué, elle apprit, tout enfant, la peinture chez Willem van Aalst, mort en 1679. Elle était déjà célèbre quand elle se maria, en 1695, avec le portraitiste Jurriaan Pool. Tous deux sont inscrits, en 1701, au registre de la gilde des peintres de La Haye (*Haagsche Broederschap*). Malgré son assiduité à peindre, elle n'a pas laissé beaucoup de tableaux, sans doute à cause du soin qu'elle y mettait. On dit qu'elle passa sept années sur deux chefs-d'œuvre qu'elle donna en dot à une de ses filles; — elle avait dix enfants! Il paraît que les enfants lui coûtaient moins à faire que les fruits et les fleurs.

Van Huijsum, comme on sait, a peint quelquefois de petits paysages très-fins, pointillés à la façon des miniaturistes, et qui serviraient bien de pendants aux plus minutieux ouvrages des héritiers de Frans Mieris. La nature n'y étant pour rien, il y introduisait de petits monuments microscopiques, avec des colonnes et de menus déguisements à l'antique, et il appelait ça des *Arcadies* ou autrement. Le musée d'Amsterdam a de cette fabrique deux petits bijoux,

signés en toutes lettres. Les Arcadies de van Huijsum sont infiniment moins chères que ses Vases de fleurs. C'est justice.

Mais le musée d'Amsterdam a aussi des *Fruits* et des *Fleurs* de van Huysum. Les Fruits sont peut-être le tableau qui fut vendu 3,610 florins à la vente van der Pot. Les Fleurs, roses, hyacinthes, anémones, etc., sont groupées en un vase orné de bas-reliefs et placé sur une tablette de marbre, à côté d'un nid contenant quatre œufs. Fond clair, ce qui est une grande qualité dans ces sortes de compositions. Sur panneau large de 2 pieds, haut de 2 pieds 7 pouces. Cette élégante et délicate peinture est datée 1723, du plus beau temps du maître. Un tableau analogue, ou peut-être celui-ci, a été vendu 3,800 florins à la vente Braamcamp, 1774, et 4,950 florins à la vente J. Gildemeester, 1800<sup>1</sup>.

LES PORTRAITS. — J'ai parlé, à l'occasion, des portraits exécutés par les maîtres d'un vrai mérite. Le musée d'Amsterdam en possède quantité d'autres, plus ou moins estimables comme peinture, mais qui offrent un intérêt historique. En voici la nomenclature :

<sup>1</sup> Le nouv. cat. ne confirme pas cette tradition et n'indique que la vente Johan van Schuijlenburg, bourgmestre de La Haye, 1735, où ce van Huijsum fut payé seulement 450 florins. Les *Fruits* et les *Fleurs* sont signés en toutes lettres, avec un *y* au lieu de l'*ij* de la signature des *Arcadies*.

*Le prince Guillaume IV*, par J. Aved. Je suppose que cet Aved, inscrit sans autre désignation, doit être celui qui faisait partie de l'Académie de Peinture en France, au milieu du xviii<sup>e</sup> siècle, Guillaume IV étant précisément de ce temps-là<sup>1</sup>.

*Le Grand-Pensionnaire Jan de Witt*; noble tête, mains longues et fines<sup>2</sup>; et *Cornelis de Witt*, son frère, bourgmestre de Dordrecht; par Jan de Baen, né à Haarlem en 1633, mort à Amsterdam en 1702; auteur d'un troisième tableau représentant « les Cadavres mutilés de ces frères Jan et Cornelis de Witt. » Pour de telles scènes et de tels personnages, il est regrettable que le peintre soit assez insignifiant. Jan de Baen eut cependant grande réputation à son époque, et fut appelé en Angleterre, où, suivant Walpole, il a fait quantité de portraits du roi Guillaume et de la reine Mary.

*Marie van Reigersbergen*, femme de Grotius, par David Baillij, né en 1584, mort en 1638. Signé : *D Baillij fecit A° 1624*.

*Fernand Alvarez de Tolède*, duc d'Albe (le fameux exécuteur de Philippe IV d'Espagne, dans les Pays-Bas), par Dirk Barendsen, né en 1534, mort en 1592. Malheureusement, ce n'est rien comme peinture.

<sup>1</sup> Le nouv. cat. ajoute au nom de « Jaques André Joseph Aved » cette petite notice : « Né à Douai en 1702, élève de Bernard Picart et de Le Bel; mort à Paris en 1766. » — Le portrait est signé : *J Aved 1751*.

<sup>2</sup> Gravé par L. Visscher (nouv. cat.).

*Le vice-amiral A. Bankert*, par Hendrik Berckman, né en 1629, mort en 1690. Si Berckman est l'auteur de ce portrait, sa date de naissance, inscrite au catalogue, doit être fautive ; car la peinture est datée 1645, et il n'est pas probable qu'un artiste de seize ans ait été appelé à faire le portrait d'un amiral<sup>1</sup>.

*Les Syndics de la corporation de Saint-Luc à Haarlem*, sept figures, de grandeur naturelle, à mi-corps ; composition analogue à celles que faisaient Rembrandt, van der Helst, Ferdinand Bol, Govert Flinck, Jacob Backer, Frans Hals, et les autres maîtres de la grande peinture ; par J. de Bray, mort en 1694. Ce de Bray, dont le prénom est Jacob, était le fils de Salomon de Bray, né à Haarlem en 1597, mort en 1667, et qui a signé : *S. Bray*, 1640, des peintures notables, dans la salle d'Orange, au pavillon du Bois, à La Haye, comme accompagnement au chef-d'œuvre de Jordaens : *le Triomphe de Frédéric-Henri*. Mais le fils Jacob de Bray n'est pas si fort que son père Salomon<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Le nouv. cat. donne la date 1648, et, de plus, la signature de Berckman, qui aurait eu dix-neuf ans en 1648.

<sup>2</sup> Le nouv. cat. donne des renseignements sur ce tableau curieux, daté 1675 : quatre des figures sont peintes par J. de Bray ; lui-même, qui se trouve là, comme membre de la gilde, est peint par Dirk de Bray, son frère sans doute, et secrétaire de la gilde ; les deux autres personnages se sont peints eux-mêmes : J. van Galing et J. de Jong.

Portrait de *Jan ten Compe*, par lui-même; ce peintre, né en 1713, est mort en 1761<sup>1</sup>.

*Le contre-amiral W. Crul*, par C. van Cuilenburg, né à La Haye.

Portrait de *Joost van Geel*, par lui-même; né à Rotterdam en 1631, mort en 1698.

*Le vice-amiral J. A. Zoutman*, par August Christian Hauck, né à Mannheim en 1742, mort à Rotterdam en 1804.

*Le vice-amiral Jan van Nes*; assez faible, froid et vide; mais les mains sont bien peintes; signé: *L. D. Jong*, A° 1666, l'L, le D et le J, d'une forme très-recherchée, liés ensemble, et le *g* final enrichi d'une espèce de parafe; — *Aletta Ravensburg*, femme de cet amiral; avec l'inscription: *Æta 33. — 1668.* Ludolf, ou Lieve de Jong, né en 1616, est mort en 1769. Il semble avoir suivi l'école de van der Helst<sup>2</sup>.

*Le lieutenant-amiral Cornelis Tromp*, — et sa femme, « par A. Mytens, né en 1612. » A. Mytens<sup>3</sup> est probablement fils—ou frère—de Daniel Mijtens, né à La Haye en 1590, peintre de Charles I<sup>er</sup> d'Angleterre, avant l'arrivée de van Dyck à Londres, et

<sup>1</sup> Il paraît qu'on y a découvert la signature: *T. Regters f.* 1751. Le nouv. cat. l'a donc transporté au nom de Regters.

<sup>2</sup> Il a travaillé chez Cornelis Saffleven, chez Antonie Palamedesz Stevens et chez Jan Bijlert, suivant le nouv. cat.

<sup>3</sup> Le nouv. cat. donne le prénom Johannes, et dit, d'après Immerzeel, que ce Johannes Mytens, né à Bruxelles en 1612, fut élève de A. van Opstal et de N. van der Horst.

presque aussi habile que van Dyck. A. Mytens est lourd et faible à côté de Daniel. C'est triste pour l'amiral Tromp, un des héros de la marine hollandaise, avec de Ruijter.

*Jan Wagenaar*, historiographe d'Amsterdam, par Tiebout Regters, né en 1710, mort en 1768. Signé et daté 1761.

*Le prince Eugène de Savoie*, par Jacob van Schuppen, né en 1623.

*La princesse Anne d'Angleterre*, femme de Guillaume IV, par M. Terwesten, né à La Haye en 1670, mort en 1750.

Portrait de *Cornelis Troost*, par lui-même. Nous trouverons de lui, au musée de La Haye, quinze dessins de scènes comiques, rassemblés à part dans un petit cabinet.

J'ajouterai ici les portraits catalogués sans noms d'auteur :

*Le chevalier Frans van Borselen* — et *la comtesse Jacqueline de Bavière*; vieux portraits, fort curieux, qui paraissent être de la fin du xv<sup>e</sup> siècle, ou du commencement du xvi<sup>e</sup>; mais ils sont très-haut placés<sup>1</sup>.

*Kenau Hasselaer*. Daté 1573.

*Hugo Grotius*, à l'âge de quarante-huit ans; — *W. van de Velden*, secrétaire de Grotius, — et sa femme *E. van Houwening*.

<sup>1</sup> Sur les fonds sont peints les écussons des deux familles, donnés en fac-simile par le nouv. cat.

*Le comte Adolph de Nassau.*

*Amalia de Solms*, veuve du prince Frédéric-Henri.

*Le vice-amiral Witte Corn. de Witte.*

*Le commandant Heraugiere*, « qui a pris la place de Breda au moyen d'un bateau à tourbes, en 1590. »

*Le fils du lieutenant-amiral A. van Nes.*

*L'empereur*, « Charles le Grand. »

*L'épouse du même empereur.*

*Les comtes Louis, Jan, Adolph et Hendrik de Nassau*, en pied. Peinture assez savante, mais très-froide.

*Le comte Ernest Casimir de Nassau.*

Le même, en pied.

*Henri Casimir*, en pied.

*Un des comtes de Nassau*, inconnu.

« Idem. » Très-bon.

*Le comte de Leicester.*

*Gaspard de Coligny*, amiral de France. Je ne sais pas si c'est Coligny. Mais la peinture ne signifie rien.

*Ripperda*, commandant de Haarlem, lors du siège.

*Philippe IV*, roi d'Espagne. Rien.

*Albert*, archiduc d'Autriche, — et *sa femme Isabelle* (copies d'après Rubens).

*Le pape Adrien VI.*

*Une princesse espagnole.*

*Un inconnu*, « habillé avec distinction » (copie d'après van Dyck).

Quarante portraits, représentant des princes d'Orange, des comtes de Nassau, et autres personnages historiques.

PEINTRES DIVERS. — Comme ce travail s'adresse aux artistes et aux amateurs qui étudient l'histoire de la peinture, je tiens à noter, du moins, les œuvres qui ont échappé à mes catégories. La plupart n'ont aucune valeur artistique, mais elles peuvent avoir un certain intérêt à titre de document.

A. van Beijeren : *Table garnie de poissons*. Apparemment que les rédacteurs du catalogue ne savent rien de ce peintre, puisque son nom n'est pas même accompagné d'une date. Le catalogue du musée de Rotterdam où l'on voit un tableau analogue, assez bon, dit qu'Albert van Beijeren vivait au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle. Nous ne sommes pas beaucoup plus avancés <sup>1</sup>.

P. van Hillegaard, mort en 1658 : *le Congé donné aux milices, dites Waardgelders, à Utrecht, en 1618* <sup>2</sup>.

« G. Hoedt, » né à Bommel en 1648, mort à La Haye en 1733 : *Mariage d'Alexandre avec Roxane ; le Triomphe d'Alexandre*, pendant du précédent;

<sup>1</sup> Rien non plus dans le nouv. cat. Le tableau est signé d'un monogramme AVB accolés.

<sup>2</sup> Le tableau est signé : *Pauwels van Hillig* 1627 (nouv. cat.).

et deux paysages. Petits tableaux assez fins, dans le style pseudo-italien. Signés tous les quatre. Ce Gerard Hoet est le père de Gerard Hoet, qui a publié deux volumes de Catalogues de ventes, La Haye, 1752. Il était élève de son père Moses Hoet, de W. van Rijsen et de Cornelis Poelenburg. Les musées de Dresde et de Vienne possèdent de lui chacun un petit tableau.

Janson « l'ancien, » né en 1729, mort en 1784 : *le Château de Heemstede*. Signé et daté 1765.

L. de Moni, né (à Breda) en 1698, mort (à Leyde) en 1771 : *une Femme arrosant des fleurs*. Louis de Moni était élève de Philip van Dijk, d'Amsterdam, imitateur de Mieris.

Matthijs Naiveu, né en 1647, mort en 1721 : *Saint Jérôme priant*. Signé et daté 1676.

J. Oudenrogge (sans autre désignation) : *l'Atelier d'un tisserand*. Signé et daté 1652.

Isaak Ouwater, né à Amsterdam en 1747, mort en 1793 : deux *Vues d'Amsterdam*.

J. Quinkhard (sans plus) : *Intérieur avec deux personnes qui font de la musique*<sup>1</sup>.

J. de Ruyter (sans plus<sup>2</sup>) : *une Poissonnière (sic)*.

A. van Strij, né (à Dordrecht) en 1753, mort (ibid.)

<sup>1</sup> Signé : *Julius Quinkhard pinx.* 1755. Ce peintre, né en 1736 à Amsterdam, y est mort en 1776. Élève de son père, Jan Maurits (nouv. cat.).

<sup>2</sup> Signé et daté — 1820 (nouv. cat.).

en 1824 (le catalogue de Rotterdam dit : en 1826) : *un Jeune homme qui dessine*. Abraham van Strij était sans doute le frère aîné de Jacob van Strij, né en 1756, mort en 1815, assez connu comme ayant beaucoup pastiché Aalbert Cuijp, Paul Potter et autres maîtres du xvii<sup>e</sup> siècle.

D. Vinkboom, né en 1578, mort en 1629 : *le prince Maurice allant à la chasse, accompagné de sa suite*. David Vinkboom était né à Malines, mais il se fixa à Amsterdam, où il mourut. Il était élève de son père Philip. Il a peint beaucoup de petits tableaux, sur cuivre souvent, ou sur bois, quelquefois en collaboration de Jan Rottenhammer. Les musées de Berlin, de Vienne, de Dresde en ont plusieurs. Sa marque ordinaire est un pinson (*vink* en hollandais) qu'il perchait sur quelque arbre de ses paysages<sup>1</sup>.

A présent, j'ai réussi à renfermer dans ce compte rendu tous les peintres hollandais du catalogue du musée d'Amsterdam, avec toutes leurs œuvres. Mon plaisir est qu'il n'y en manque *pas un*<sup>2</sup>.

ÉCOLE FLAMANDE. — Hélas ! les Flamands ne font pas belle figure chez leurs voisins, — anciens amis,

<sup>1</sup> Le nouv. cat. écrit, d'après Immerzeel, Vinckenboons.

<sup>2</sup> Je ne trouve de plus dans le nouv. cat., en fait de Hollandais à citer, que S. van Hoogstraaten : *le Convive indigne*; et un Paul Potter : « *les Coupeurs de paille (de Stroosnijders)*; donné (récemment sans doute) par le baron van Spaen van Biljoen. »

anciens ennemis, — les Hollandais. Leurs noms mêmes sont défigurés, quoique les deux langues soient presque pareilles, et l'on dirait que leurs œuvres sont aussi étrangères au delà du Moerdijk, que les œuvres des peintres d'Italie ou d'Espagne.

Le catalogue enregistre trois tableaux des van Eyck : « N° 80. *Un Temple gothique*. N° 81. *La Sainte Vierge avec l'Enfant*. N° 82. *L'Adoration des mages d'Orient*. » Les deux premiers sont censés de Hubert et de Jan; le troisième, de Jan tout seul. Il faut noter que le catalogue donne 1445 comme date de mort de Jan; on devrait savoir en Hollande qu'il est mort au mois de juillet 1441 <sup>1</sup>.

J'ai cherché longtemps ces précieux van Eyck, m'étonnant bien de ne les point trouver; car des van Eyck, cela saute aux yeux. J'avais passé vingt fois devant eux sans m'arrêter. Les trois prétendus van Eyck sont de misérables copies de je ne sais quelle misérable peinture qui n'est pas même de l'époque. Ils gisent au rez du parquet, dans un petit défilé obscur entre deux portes, quoiqu'on les défende au musée comme authentiques, et qu'Immerzeel <sup>2</sup> ait eu

<sup>1</sup> Le nouv. cat. a conservé les deux vieilles dates données par Sandrart, Descamps et autres : 1370-1445. — Il a supprimé deux des faux van Eyck, mais il en a conservé un : *L'Adoration des mages*. On se décide avec peine à n'avoir plus du tout de van Eyck, quand on avait cru en posséder trois!

<sup>2</sup> M. Michiels (*Histoire de la peinture hollandaise*, etc.) ne s'y est pas laissé prendre, comme Immerzeel : « Les prétendus

la naïveté de les citer comme tels, deux fois dans son livre. Mais ce biographe des artistes hollandais et flamands ne connaissait absolument rien à la peinture. La peinture ne s'apprend pas dans les bibliothèques.

Les trois van Eyck ne valent pas 100 florins à eux trois.

Du xv<sup>e</sup> siècle, nous sautons à la dernière moitié du xvi<sup>e</sup> : Paul Brill, un paysage insignifiant; — Hendrik van Balen, que le catalogue hollandais fait naître en 1633, et mourir en 1702 ! au lieu de 1560-1632, un tableau vrai, avec Diane, Bacchus, Pan, des satyres et des nymphes; on lui attribue aussi, en collaboration avec Jan Breugel, la Composition symbolique, représentant les diverses sectes du Christianisme, que nous avons restituée précédemment à van der Venne.

De Breugel lui-même, surnommé *le velours*, dit le catalogue, il y a cinq tableaux, dont quelques-uns assez fins : *une Scène de la fable de Latone*, trois paysages et *une Forêt*; ce dernier tableau est signé *Brvegel*, qui est le nom véritable, comme l'ont toujours signé les membres de cette famille; — de Josse de Momper, que Breugel a souvent *étouffé* de ses figurines, un assez bon paysage; — de R. Gyzels,

van Eyck d'Amsterdam n'ont jamais occupé le célèbre peintre, ni déshonoré son pinceau » (t. II, p. 126). Mais M. Viardot les accepte et les cite, de confiance sans doute, puisqu'il n'a point visité les musées de la Hollande.

élève de Breugel, une *Vue de village*; — et de Jan van Breda, qui, plus d'un siècle après, imita tantôt Breugel et tantôt Wouwerman, un *Paysage avec des chevaux*.

Peeter Neefs a trois Intérieurs d'église catholique. Le n° 196, *Intérieur d'une église à Anvers*, signé PEETER NEEFS, est de belle qualité et d'une certaine importance pour le maître<sup>1</sup>.

« *Pourribus Jr.* (F.), né 1570, décédé 1622. *Portrait d'Élisabeth*, reine d'Angleterre. » *Pourribus*, qu'est-ce que cela? Les dates nous font deviner que le catalogue veut parler de Frans Pourbus le jeune, d'Anvers. Il n'y a pas si loin d'Anvers à Amsterdam, qu'on ne dût ici connaître au moins le nom de cette famille d'artistes célèbres<sup>2</sup>.

Avec Otho van Veen, nous tenons la grande école de Rubens, son élève. Le catalogue enregistre « douze pièces relatives à l'histoire des anciens Bataves et des Romains, par O. Venius, mort en 1634<sup>3</sup>; » il faut

<sup>1</sup> Les deux autres sont signés également, l'un : PEETER NEEFFS; l'autre : PETRUS NEFS 1636 (nouv. cat.). On sait combien ce maître était capricieux dans ses signatures.

<sup>2</sup> Il va sans dire que le nouv. cat. a corrigé ces orthographes baroques. Il attribue ce portrait d'Élisabeth à Frans le père, 1540-1580, et non plus au fils. L'un ou l'autre peuvent avoir peint Élisabeth, née en 1533, morte en 1603. Je ne crois pas que Frans le vieux ait jamais été en Angleterre, mais Frans le jeune a beaucoup voyagé.

<sup>3</sup> Cette fausse date est conservée dans le nouv. cat., qui décrit au long les 12 tableaux de van Veen.

drait 1629; erreur d'ailleurs commise aussi par le catalogue du Louvre et par les catalogues de Berlin et de Vienne. C'est au nouveau catalogue d'Anvers qu'on doit la rectification de cette date.

*Rubbens*, ainsi est écrit le nom du grand artiste flamand par le catalogue hollandais, Rubens n'a que deux tableaux : *la Piété filiale* et une « ébauche, représentant *Jésus-Christ traînant sa croix*. » A mon avis, *la Piété filiale* n'est pas peinte par lui, mais dans son école, d'après sa composition. Smith cependant accepte cette faible peinture comme étant originale et l'enregistre n° 382. Elle a été gravée par A. Voet. A la vente Stiers d'Aertselaer, Anvers, 1822, elle fut payée 5,300 florins. Hauteur 4 pieds 9 pouces; largeur 5 pieds 9 pouces. Sur toile.

Rubens a fait plusieurs compositions de ce sujet romain. La galerie Marlborough en possède une, presque semblable à celle d'Amsterdam, et gravée par J. Smith; ce doit être l'original. Panneels aussi a gravé à l'eau-forte une *Charité romaine*, différemment composée.

Le *Jésus-Christ traînant sa croix* est une excellente esquisse du grand et magnifique tableau conservé au musée de Bruxelles : « N° 163, *le Christ montant au calvaire*, » peint en seize jours! après 1634, et gravé par Paul Pontius. Rubens avait fait deux esquisses pour ce chef-d'œuvre, et Smith, qui se trompe quelquefois, les catalogue toutes deux comme étant au musée d'Amsterdam. Celle du mu-

sée d'Amsterdam n'a que 2 pieds 2 pouces de haut, sur 1 pied 6 pouces de large<sup>1</sup>; l'autre, que j'ai vue à Londres, il y a environ cinq ans, chez un marchand de tableaux du Strand, a plus de 3 pieds de haut et plus de 2 pieds de large; elle provient, je crois, de la vente Horion, Bruxelles, 1788, — 165 florins. Toutes deux sont sur panneau.

Nous ne sommes pas plus heureux avec van Dyck qu'avec Rubens. Deux tableaux attribués à van Dyck, seulement; encore peut-on douter qu'ils soient de lui. Puisque cependant Smith les accepte aussi, ne soyons pas trop rigoureux.

Portrait de *Jacob van der Borcht*, bourgmestre d'Anvers, de grandeur naturelle, en pied, debout dans un vestibule, d'où l'on aperçoit un fond de marine. Le bourgmestre est vêtu de soie noire; sa main gauche est voilée sous le petit manteau; sa main droite fait un geste en avant. 6 pieds 6 pouces de haut sur 4 pieds 4 pouces de large. Gravé par Vermeulen. Payé 1,000 florins à la vente Stiers d'Aertselaer. — 1,000 florins, — à Anvers, en 1822! — ce n'est pas bon signe d'authenticité pour van Dyck.

« Portraits (supposés) de *la princesse Marie Henriette Stuart* et de *son frère le prince de Wallis*, enfants de Charles I<sup>er</sup>, roi d'Angleterre, » en pied, de grandeur naturelle. Le petit prince paraît avoir environ douze ans; il est tout vêtu de soie rouge; de sa

<sup>1</sup> 72 centim. sur 35, d'après le nouv. cat.

main gauche il tient son chapeau, de sa main droite la main de la petite princesse richement costumée en satin blanc, avec perles et diamants. 4 pied 6 pouces de hauteur, sur 3 pieds 6 pouces de largeur. La peinture, très-froide d'apparence, est très-usée en plusieurs endroits et défigurée par des restaurations. Il se peut qu'elle ait été originale<sup>1</sup>.

Viennent ensuite un seul Jordaens, assez faible : *Paysage avec le satyre Pan*<sup>2</sup>, et deux Snyders : *un plat garni de fruits avec du gibier mort* et *un chevreuil mort, une hure de sanglier et des légumes* ; ce dernier tableau de belle qualité.

David de Coninck, né à Anvers en 1636, mort à Rome vers 1686, est l'auteur de deux superbes chasses, aussi fortes que des Snyders : une *Chasse aux cerfs* et une *Chasse aux ours*<sup>3</sup>, placées dans l'escalier, ainsi qu'un *Chevreuil mort*, porté aux Inconnus, et qui doit être du même maître.

Pour en finir de la grande école flamande, restent trois tableaux de Gaspar de Crayer, qui sut conserver l'indépendance de son talent à côté de Rubens dont il

<sup>1</sup> On trouve dans le nouv. cat. un van Dyck de plus : *La Madeleine repentante*, de grandeur naturelle. Je ne connais point ce tableau.

<sup>2</sup> Vente S. J. Stinstra, en Frise, 360 florins. Gravé par Bolswert (nouv. cat.).

<sup>3</sup> Ces deux belles peintures n'ont coûté que 144 florins à la vente van der Pot. La *Chasse aux cerfs* est signée en toutes lettres (nouv. cat.).

était l'ami : un *Ecce Homo*, peu remarquable<sup>1</sup>; une grande *Adoration des bergers* et une magnifique *Descente de croix*, d'environ 3 mètres en hauteur.

Des *petits* maîtres flamands, il n'y en a que deux : David Teniers le jeune, en quatre tristes exemplaires, et David Ryckaert : un *Cordonnier et autres personnes dans un intérieur*; peinture très-solide et très-colorée. Il y a aussi une marine de Jan Peters, d'Anvers, 1624-1677 : la *Flottille anglaise brûlée à Chattam, en 1667*<sup>2</sup>.

Il faut pourtant mentionner les Teniers, malgré leur insignifiance : N° 273. *Demeure rustique* avec un homme tenant à la main une pipe et un pot de bière. N° 274. *Compagnie de gens joyeux*; tableau couvert de repeints. N° 275. *Tentation de Saint-Antoine*; 1 pied de haut sur 10 pouces de large; Smith l'estimait 80 guinées : on voit que c'est peu de chose, quoiqu'il ait passé dans la collection Braamcamp. Et N° 276. *Corps de garde* avec plusieurs gens

<sup>1</sup> Attribué maintenant à Pieter van « Moll, né en 1580. » Les rédacteurs du nouv. cat. devraient avoir vu dans le beau cat. d'Anvers que van Mol, et non Moll, est né en 1599, et non en 1580. — L'*Ecce Homo* pourrait bien d'ailleurs n'être ni de Mol, ni de Crayer, mais la copie d'un Rubens, puisqu'il a été gravé par F. Galle « d'après Rubens ».

<sup>2</sup> Un Frans Francken le jeune, signé et daté 1646, et un grand Hieronimus Francken le vieux, l'*Abdication de Charles-Quint*, se trouvent de plus dans le nouv. cat.; cadeaux récents, faits, je crois, par le baron van Spaen van Biljoen.

de guerre et quantité d'attributs militaires; grand tableau assez vide, daté 1642<sup>1</sup>.

ÉCOLES DIVERSES. — Ici nous sommes tout à fait perdus. Les deux pages du catalogue consacrées aux Italiens, aux Espagnols, aux Allemands et aux Français sont cependant une curiosité bibliographique pour la manière dont les noms sont écrits.

Nous avons *Cyrus Ferrus* (Ciro Ferri), un *Mariage de la Vierge*, qui a été un bon tableau italien, de je ne sais qui; — *Giarofolo*, une *Adoration des mages*; copie par un Flamand; — *Jean Lanfranck*, un *Saint Jean-Baptiste*; copie d'après Spada, je crois; — et quelques copies d'après le Guide, le Parmesan, Allori, le Caravaggio. C'est tout pour les Italiens<sup>2</sup>.

En Espagnols nous avons : « *Spagnoletti, Velasques, et Morillos.* » Le Murillo paraît vrai; c'est une petite *Annonciation*, d'une très-belle couleur. Je crois qu'on l'attribuait autrefois à Rubens! et qu'il a été catalogué comme tel par Smith, sans doute sur de fausses indications. Le Velazquez est un des mille

<sup>1</sup> 1644, suivant le nouv. cat., et provenant de la vente Lormier.

<sup>2</sup> Les noms sont rectifiés dans le nouv. cat., mais les attributions ne sont pas changées, si ce n'est qu'on donne comme originales les peintures cataloguées précédemment comme copies! par exemple : la *Judith* d'Allori, dont « le palais Pitti à Florence possède une répétition (*eene herhaling*)! »

portraits apocryphes du petit prince Balthazar, fils de Philippe IV <sup>1</sup>.

Il n'y a qu'un nom français : Nicolas Bertin, 1667-1736, pour deux *Sujets de la Bible*; et deux noms allemands : Rottenhammer, une *Vierge* et une *Vénus*; et Hans Holbein le jeune, à qui on attribue quatre portraits : un Maximilien, un Érasme, un Robert Sidney et un Charles-Quint; celui-ci est très-bon et pourrait être de Holbein; les autres, non.

MAÎTRES INCONNUS. — Dans cette catégorie sont compris divers portraits, que nous avons mentionnés déjà, et cinq tableaux de nulle valeur, dont un néanmoins a un titre qui éveille vivement l'intérêt : « *Rubbens, van Dyck et Brouwer, travestis en paysans, jouant aux cartes devant une auberge.* » Quel précieux tableau ce serait avec ces trois portraits ! Van Dyck en paysan, jouant aux cartes, à la porte d'un cabaret ! entre Rubens, le prince des peintres, et Brouwer, le prince des bohémiens ! Mais de Brouwer, de van Dyck et de Rubens, il n'y a personne.

Pour compléter la description du musée d'Amsterdam, il conviendrait de faire sur le cabinet des Es-

<sup>1</sup> Nous apprenons par le nouv. cat. que ce Velazquez *original* a été payé 34 florins en vente publique à Amsterdam, en 1828. Un Velazquez à soixante et quelques francs, ce n'est pas cher !

tampes ce que nous avons fait sur la galerie de tableaux. Mais, notre objet spécial étant la peinture, nous nous contenterons de signaler la collection de gravures et d'eaux-fortes comme une des plus riches du monde, avec celle de Paris et celle de Londres, au British Museum. L'œuvre de Rembrandt, au musée d'Amsterdam est, je pense, le plus beau qui existe; c'est tout naturel. Ceux d'Albrecht Dürer, de Rubens, de van Dyck, etc., sont magnifiques.

On trouve aussi dans le cabinet des Estampes d'Amsterdam une série unique, d'une soixantaine de maîtres primitifs, innommés et indécrits. Le conservateur, M. Klinkhamer, en a seulement publié un catalogue succinct dans la *Revue universelle des Arts*.

---



MUSÉE  
DE  
LA HAYE



# MUSÉE

DE

# LA HAYE

---

Le musée de La Haye se trouve à un angle de la place nommée *le Plein*, tout près de la voûte en arcade qui conduit au *Binnenhof*, ancien palais des stathouders, dans une maison assez moderne, appelée *Mauritshuis*. Ce petit édifice à fronton, et précédé d'une cour, a sur la *Trippenhuis* d'Amsterdam l'avantage d'être isolé de tous autres bâtiments. On entre d'abord, par un perron, dans un grand vestibule. Le cabinet de Curiosités est à droite, au rez-de-chaussée. La collection de tableaux occupe le premier étage. Six pièces : une première salle carrée, communiquant d'un côté avec deux petits salons consacrés exclusivement à l'école hollandaise ; *la Leçon d'anatomie* de Rembrandt est là ; — de l'autre côté, avec deux petits salons pareils, où sont placées les écoles étrangères ; — en arrière, avec la grande salle où est *le Taureau* de Paul Potter. Comme au musée d'Amsterdam, toutes ces chambres ne sont éclairées

que par une lumière oblique, venant de fenêtres latérales.

Le baron Steingracht, le père, qui a formé la belle collection de tableaux appartenant aujourd'hui à son fils, fut un des principaux organisateurs du musée de La Haye. Le directeur actuel est M. Mazel, secrétaire au ministère des affaires étrangères; le sous-directeur, un banquier, M. Landry. Point d'artistes dans la commission.

Le catalogue, aussi imparfait que celui d'Amsterdam<sup>1</sup>, comprend 287 numéros, savoir : première section, Écoles des Pays-Bas, 183 numéros; — deuxième section, Écoles étrangères, 65 numéros; 45 allemands, 5 français, 6 espagnols, 39 italiens; — Maîtres inconnus de l'école italienne, 13 numéros; Maîtres inconnus en général, 11 numéros; — Sculpture, 13 numéros. — En tout, 30 pages de texte en gros caractères, chaque tableau n'étant désigné, en général, que par un titre bref. Il va sans dire que beaucoup d'attributions sont erronées.

**REMBRANDT.** — Au musée de La Haye, comme au musée d'Amsterdam, c'est Rembrandt qui domine tout. Ce génie du Nord est toujours et partout le premier, du moins parmi ses compatriotes. L'admiration cependant se partage entre lui et Paul Potter au

<sup>1</sup> Il est probable que la publication du catalogue d'Amsterdam encouragera la commission du musée de La Haye à faire aussi un nouveau catalogue de cette belle collection.

musée de La Haye, comme entre lui et van der Helst au musée d'Amsterdam. Là-bas, le fameux *Banquet des arquebusiers* semble aux Hollandais un chef-d'œuvre égal à *la Ronde de nuit*; ici, le fameux *Taureau*, un chef-d'œuvre égal à *la Leçon d'anatomie*.

Le musée de La Haye offre cet intérêt, qu'on y peut étudier, mieux qu'en aucune autre galerie du monde, ce qu'on appelle la première manière de Rembrandt; car, outre *la Leçon d'anatomie* qui en est le type, le musée possède encore quatre Rembrandt de cette période originelle : *Siméon au temple*, *Suzanne au bain*, *un Officier* et *un Jeune homme*.

Rembrandt, comme on sait, quitta son moulin de Leyde pour venir s'établir à Amsterdam vers 1630. Il avait déjà fait sans doute beaucoup de peintures, mais on n'en a retrouvé aucune avec une date antérieure à 1631; quelques-unes de ses eaux-fortes seulement portent la date de 1628. A 1631 commence la série authentique des œuvres du peintre, et on peut la suivre, année par année, sans interruption, jusqu'aux *Syndics* de 1661. Après 1661, les tableaux datés sont très-rares. On rencontre cependant à la galerie du baron van Brienen un superbe portrait d'homme, daté 1665. Au musée van der Hoep aussi est une vaillante peinture de cette dernière époque, mais où la date est indéchiffrable. Ce sont là, avec le portrait du *bourgmestre Six* (sans

date), de la galerie de M. Six van Hillegom, les trois seuls tableaux de Rembrandt, postérieurs à 1661, que la Hollande ait conservés, quoique Rembrandt n'ait cessé de peindre jusqu'en 1669, l'année de sa mort.

Le *Siméon au temple* du musée de La Haye est donc bien précieux à cause de sa date authentique : 1631.

Au milieu du temple, dont l'architecture fantastique se perd dans l'ombre, est un groupe sur lequel se concentre l'effet lumineux. Sept personnes : Siméon à genoux, tenant dans ses bras l'enfant Jésus et levant les yeux vers le ciel ; barbe et cheveux blancs ; grand manteau doré ; — la Vierge à genoux, vue de face, mains croisées contre la ceinture ; robe d'un azur très-clair ; — saint Joseph à genoux, dans la demi-teinte, et portant les deux colombes destinées à l'offrande ; — un peu à gauche et en pendant au Siméon, le grand-prêtre, debout, de profil perdu, presque de dos, avec un long manteau traînant ; il élève la main droite en pleine lumière, comme pour bénir ; le Christ ressuscitant Lazare, dans la célèbre eau-forte (Bartsch 73), rappelle un peu cette tournure ; — derrière la Vierge, deux rabbins, debout, dont l'un porte un haut bonnet grisâtre. A gauche, et au fond, dans la nef, divers groupes presque imperceptibles parmi les ténèbres, semées cependant de rayons d'or à quelques reliefs des colonnes ou des décorations architecturales. A droite, dans une pé-

nombre transparente, une foule qui monte ou descend un perron au sommet duquel se tient un prêtre. En avant et au premier plan, du même côté, un banc où sont assis deux vénérables personnages. C'est sur l'appui de ce banc qu'est le monogramme R H (Rembrandt Hermansz), comme on le trouve dans les eaux-fortes de ses premiers temps, et la date 1631<sup>1</sup>.

Le *Siméon* est peint sur un panneau cintré au sommet. Hauteur 2 pieds 3 pouces, sur 1 pied 6 pouces; figures principales, environ 5 pouces. Il fut transféré au Louvre durant les guerres impériales, et restitué en 1815. Gravé par J. de Frey, dans le *Musée français*, et par Bierweiler, à l'aquatinte, en 1835.

Cette petite merveille<sup>2</sup>, la première dans l'ordre chronologique de l'œuvre, révèle déjà pleinement,

<sup>1</sup> Smith (n° 34), par une erreur qu'il répète aussi dans sa notice biographique, et que Nagler et Rathgeber ont copiée, donne la date 1630. — Il se trompe encore en supposant que le *Siméon* est un des tableaux auxquels fait allusion une lettre de Rembrandt, datée 1638, et adressée à Constantijn Huygens. — Smith (en 1836) estimait le *Siméon* 4,800 guinées, près de 47,000 francs.

M. Scheltema, dans sa précieuse brochure, commet également une erreur en disant que le *Siméon* fut peint pour Jan Six, puisque le futur bourgmestre, étant né en 1648, n'avait alors que 13 ans. C'est bien plus tard que Rembrandt devint l'ami de Jan Six, et qu'on peut constater leurs relations.

<sup>2</sup> M. Maxime Ducamp en parle avec beaucoup d'enthousiasme dans la *Revue de Paris*, octobre 1837.

par l'ampleur de la touche et l'originalité de l'effet général, le style propre à Rembrandt, celui qui le caractérise, aussi bien à son origine que dans sa maturité. Le groupe central, il est vrai, et surtout la Vierge, qui se dessine tout entière en clair, sont peints avec une minutie un peu froide. Cette petite figure, mais c'est là seule du tableau, fait comprendre qu'on ait osé quelquefois comparer la première manière de Rembrandt à celle de Frans van Mieris le vieux ! Le galbe, le modelé, les moindres détails y sont accusés par une exécution fine et correcte. Les autres figures, quoique frappées des plus vifs éclats de lumière, sont dévorées en partie par des demi-teintes et des ombres.

Avant l'Exhibition de Manchester, on ne connaissait que le *Siméon* qui eût la date irrécusable de 1631<sup>1</sup>. A Manchester la reine Vittoria a envoyé de Windsor Castle un portrait de jeune homme, qui n'avait jamais été signalé nulle part, pas même dans Smith, et qui porte aussi une belle date 1631<sup>2</sup>.

L'année suivante, 1632, Rembrandt faisait son

<sup>1</sup> Smith signale cependant deux portraits qui sont censés datés de 1634 : un portrait de femme, qui appartenait, en 1836, à M. de la Hante, le spéculateur en tableaux, et un portrait intitulé *Sobieski* (Sobieski est né en 1629 !) au musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg. Il faut ajouter un *Loth et ses filles*, gravé par van Vliet, d'après Rembrandt, avec la date 1634. Mais ce tableau est égaré depuis longtemps, et sur les deux premiers la date n'est point du tout certaine.

<sup>2</sup> Voir *Trésors d'art*, etc., par W. Burger, p. 246.

premier chef-d'œuvre, *la Leçon d'anatomie*, et dès lors il dépasse tous les maîtres de son pays.

Dans une salle d'amphithéâtre, voûtée, le savant professeur Nicolaas Tulp<sup>1</sup>, ami et protecteur de Rembrandt, est représenté démontrant, sur « un sujet mâle », comme dit Smith (n° 142), l'anatomie du bras. Il est de trois quarts tourné à gauche, vêtu d'un pourpoint et d'un manteau noirs, avec col uni rabattu, et manchettes unies; chapeau mou, à très-larges bords; barbe au menton et moustaches; sa main gauche, mi-soulevée, fait un geste explicatif, pendant que la droite saisit avec des ciseaux un des tendons du bras disséqué.

Le cadavre est couché devant lui, de biais et en raccourci, sur une table.

Un groupe de cinq figures est échelonné à la droite du docteur, et deux autres personnages sont assis en avant de la table, tout à fait à gauche. Ces sept auditeurs ne sont pas des écoliers et des carabins quelconques<sup>2</sup>, mais des docteurs à barbe drue, tous, sauf

<sup>1</sup> On retrouve en Hollande, notamment dans la galerie de M. Six van Hillegom, d'autres portraits de ce docteur Tulp, qui fut le protecteur de Paul Potter et de plusieurs peintres, et dont Jan Six devint le gendre en 1655. Il était né le 9 octobre 1593, fut bourgmestre d'Amsterdam en 1654, et mourut le 12 septembre 1674. Il avait donc trente-neuf ans à l'époque où fut peinte *la Leçon d'anatomie*. — Jacob Houbraken a gravé un portrait de Tulp, en ovale, « d'après Rembrandt. »

<sup>2</sup> Dans un article de la *Revue des Deux-Mondes* (15 juillet

un, maîtres-jurés de la gilde des chirurgiens d'Amsterdam ; ils s'appellent, en prenant les têtes à partir de celle de Tulp et en suivant jusqu'au bord gauche du tableau : Hartman Harmansz, c'est lui qui tient ouvert un papier sur lequel sont inscrits les sept noms ; Matthijs Kalkoen, un peu penché en avant ; Jakob de Wit, presque de profil, le cou tendu, avec une extrême attention, et dont la collerette touche presque la tête du cadavre ; au-dessous de lui, Jakob Blok, l'œil fixe et le sourcil crispé ; au-dessus de Blok, Frans van Loenen, le seul qui ne soit pas *maître* de la gilde ; enfin, plus bas, et au premier plan du tableau, Adriaan Slabbraan, vu presque de dos, tête retournée de profil à droite, main droite accotée à la table ; et Jakob Koolveld, tout à fait de profil, et le dernier à gauche. Tous, têtes nues, sont vêtus de noir et ont des fraises plissées, rabattues. Harmansz seul porte la fraise tuyautée et ferme, à la mode qui va passer.

Peut-être y a-t-il encore d'autres auditeurs dans la salle, car le professeur regarde devant lui, comme s'adressant à une assemblée qu'on ne voit pas, et

1853), M. Gustave Planche ratiocinant sur ce tableau, qu'il n'avait jamais vu et dont il ignorait la date, suppose que les auditeurs de *la Leçon d'anatomie* sont des *élèves*, dont plusieurs « ne trouvent pas dans leur intelligence la force de comprendre ; » et plus loin : « Cette *toile* n'a pu être conçue que par un « esprit habitué dès longtemps à la méditation. » — Rembrandt avait vingt-quatre ans !

Slabbraan, Harmansz et van Loenen jettent aussi par là un coup d'œil.

Les compositions de Rembrandt ne sont jamais emprisonnées dans leur cadre : il y a toujours l'infini tout autour.

L'angle inférieur de la toile à droite est occupé par un immense in-folio ouvert, contre lequel se dressent dans l'ombre les deux pieds du cadavre.

Il est singulier qu'on ne pense point à ce cadavre qui est là, tout de son long sur le dos, et dont on pourrait toucher les pieds ; qu'on ne le voie pour ainsi dire point, quoique tout le corps, la poitrine bombée et le bras droit, en pleine lumière au milieu de tous ces vêtements noirs, prennent un ton blême et verdâtre, extrêmement vrai. On peut être sûr que ce *sujet* a été peint d'après nature, aussi bien que toutes ces têtes animées et vivantes. — C'est là le merveilleux artifice de cette composition, qui, en présence de la mort, ne fait songer qu'à la vie.

Au-dessus de la tête de Frans van Loenen qui tient le sommet du groupe, est inscrite dans la demi-teinte, sur une sorte de pancarte collée au mur, la signature : *Rembrant (sic) f. 1632*<sup>1</sup>.

Les figures sont de grandeur naturelle, à mi-corps. Haut. 5 pieds 4 pouces ; larg. 7 pieds 1 pouce. Sur

<sup>1</sup> Sir Joshua Reynolds, qui, dans son *Tour in Holland*, 1784, a décrit ce tableau sous le titre : *École de chirurgie*, indique la date 1672 ! Ce qui l'a trompé sans doute, c'est la forme du 3, dont la partie inférieure, allongée disproportionnément au-

toile. Gravé par de Frey et aussi, je crois, par Cornilliet. Lithographié récemment par C. Binger.

Ce tableau fut exécuté par Rembrandt sur la demande de Tulp lui-même, qui le donna en souvenir à sa corporation. Il fut placé dans une des salles de la gilde, qui occupait et occupe encore une partie de l'édifice appelé Sint-Antonie-Waag (le Poids-Saint-Antoine, où est le poids municipal), sur le Marché-Neuf; c'était autrefois une des portes d'Amsterdam. Il y resta sans déplacement jusqu'en 1828, et c'est ce qui explique sa conservation extraordinaire. En 1828, la corporation, pressée par des embarras financiers, résolut de le mettre en vente publique, au profit du fonds des veuves de chirurgiens, et il fut compris avec d'autres dans un catalogue.

dessous des autres chiffres, simule presque, en effet, la queue d'un 7. Cette fausse date 1672 est encore reproduite aujourd'hui, d'après Reynolds, par les *Guides* publiés en Angleterre. — M. Ducamp, dans la *Revue de Paris*, indique aussi une date erronée : 1634. Mais il décrit longuement et très-bien la composition. Il préfère à *la Ronde de nuit la Leçon d'anatomie*, qu'il appelle « un tableau européen, universel, éternel, qui vivra traditionnellement dans les souvenirs; car c'est une des rares choses sorties des mains de l'homme qui soit *belle absolument*. »

La signature *Rembrant* sans *d* est parfaitement authentique et pure. Elle se trouve aussi sur quelques eaux-fortes, mais seulement des premières années de l'artiste. Dans un livre qui paraîtra prochainement : *REMBRANDT, l'homme et son œuvre*, nous donnons des renseignements sur ces variantes des signatures.

En vente publique, les Anglais n'eussent pas manqué de le conquérir pour l'importer dans leur île, eût-il monté à 10,000 ou 15,000 guinées, et il les vaut bien. Le bourgmestre d'Amsterdam, le ministre lui-même, intervinrent, et en définitive, pour sauver Tulp des Anglais, on ne trouva d'autre moyen que de le faire acheter à l'amiable par le roi Guillaume I<sup>er</sup>. Le prix en fut fixé, sur expertise, à 32,000 florins<sup>1</sup>.

Dans ce local de la gilde des chirurgiens, *la Leçon d'anatomie* avait pour pendant un autre tableau de Rembrandt : *le docteur Johannes Deyman*, inspecteur du *Collegium medicum*, disséquant aussi un cadavre. Cette toile fut grandement endommagée par un incendie en 1723 ; mais cependant Sir Joshua Reynolds, qui la vit en 1781, au premier étage du Poids-Saint-Antoine, en parle ainsi : « Le professeur Deeman placé près d'un cadavre, qui est si fort en raccourci que les pieds et les mains se touchent pour ainsi dire ; le mort est couché sur le dos, avec les pieds tournés vers le spectateur. Il y a quelque chose de sublime dans le caractère de la tête, qui en rappelle une de Michel-Ange. Le tout est bien peint, et le coloris tient beaucoup de celui du Titien. »

Ce tableau n'a pas eu, comme *la Leçon d'anato-*

<sup>1</sup> Le chiffre de 32,000 florins, donné par M. Scheltema et par M. Immerzeel, est officiel ; mais Smith a marqué 36,500 florins, y comprenant sans doute divers frais, par exemple ceux de l'expertise, à laquelle furent employés par la corporation MM. Albert Brondgeest et de Vries, par le roi MM. Apostole et Saportas.

*mie*, la chance d'échapper à la déportation anglaise. Mis en vente le 7 février 1842, il fut acheté 660 florins seulement par un Anglais. Il est étonnant qu'on n'en ait plus entendu parler depuis.

George Sand a écrit : « Les chefs-d'œuvre ont des défauts. » *La Leçon d'anatomie* n'en a pas. Mais peut-être est-ce un défaut que de n'en point avoir. Comme peinture, c'est une œuvre accomplie en son genre. *Senza errore*. J. Reynolds avait raison de dire : « Les peintres peuvent aller en Hollande pour apprendre l'art de peindre. » On mettrait devant ce tableau—là une bande d'académiciens, ou de Romains... de la décadence, qu'ils n'y trouveraient rien à blâmer, comme exécution. Dessin, modelé, draperies, clair-obscur, perspective, figures et fond, tout est irréprochable. Le raccourci du cadavre est bien plus étonnant que le fameux raccourci de la jambe du Christ mort, dans *la Trinité* de Rubens, du musée d'Anvers, tableau qui, d'ailleurs, fut peint avant le voyage d'Italie. La tête de Tulp est très-belle et très-simple; toutes les autres sont pleines d'expression dans leurs différents caractères. Il n'y a point là d'es-camotage, ni d'effets tourmentés. L'ensemble est tranquille et sage, la lumière douce et juste partout, chaque détail rendu avec une correction naïve et presque minutieuse, quoique le ton général enveloppe tout dans l'harmonie.

Le peintre « n'y est que pour la main-d'œuvre, la nature pour le demeurant. » Je ne crois pas que dans

aucune école il y ait un tableau qui représente plus sincèrement et plus intimement la nature.

Ainsi parfaite, *la Leçon d'anatomie* ne serait-elle pas un chef-d'œuvre de premier ordre? Peut-être. Les raffinés lui préfèrent, et de beaucoup, plusieurs autres tableaux de Rembrandt : *la Ronde de nuit*, incomparablement<sup>1</sup>. Cette *Leçon d'anatomie* est la nature, mais un peu comme tout le monde la voit (est-ce le suprême mérite dans les arts?) et comme la rendrait une belle photographie. Le génie particulier qui saisit un aspect imprévu de la vie n'a point passé par là, et « la griffe du lion » n'y a point gravé son empreinte. Le signe mystérieux, qui éclate dans *la Ronde de nuit* et stupéfie tout le monde au premier regard, n'y est point. Rembrandt à ce moment-là, s'il était de la force des premiers maîtres, ne s'était pas encore cependant trouvé lui-même tout entier. Plusieurs têtes des chirurgiens rappellent d'autres peintres, auxquels sans doute il ne songeait point. Détachés dans un cadre, les deux portraits de gauche, Slabbaan et Koolveld, pourraient être pris pour des van Dyck ; le Jakob de Wit, penché en avant, et un peu lourd d'expression, ressemble à un van der Helst ;

<sup>1</sup> Depuis que ce livre est à l'imprimerie, M. Théophile Gautier, dans un article du *Moniteur universel* (juin 1858), a confirmé notre sentiment, presque dans les mêmes termes : « Le Rembrandt de La Haye, dit-il à propos de *la Leçon d'anatomie*, est le Rembrandt réaliste, auquel nous préférons de beaucoup le Rembrandt visionnaire d'Amsterdam. »

Miereveld et même Moreelse ont fait quelques têtes presque aussi belles que celles de Kalkoen et de Blok. Il manque enfin, dans les figures et dans l'ensemble, cette particularité originale, qui fait crier : Ah ! Rembrandt !

Il y a pourtant quelque chose de très-original et de très-neuf dans *la Leçon d'anatomie* : c'est l'idée même de la composition, idée originale et neuve parce qu'elle est toute simple. Du premier coup elle nous révèle le caractère de Rembrandt, qui est le caractère de son pays et de son temps, et qui marquera toutes ses œuvres jusqu'à la fin.

Qu'est-ce que *la Leçon d'anatomie* ? C'est la représentation de la Science, et non pas seulement un épisode d'amphithéâtre ; tellement, que l'impression qu'on éprouve devant ce tableau est celle d'un enseignement émis avec autorité, recueilli avec empressement et avec respect. On oublie le lieu et le sujet, répulsifs assurément, si l'esprit n'était pas emporté de force dans une région intellectuelle, par la profondeur impérieuse, quoique sans la moindre affectation, des physionomies et des attitudes.

Or, comment l'art a-t-il fait, d'ordinaire, en Italie, en France et ailleurs, quand il a voulu exprimer la Science ? Il a représenté une figure allégorique, avec des globes, des livres et autres emblèmes ; ou bien il a déterré dans le passé quelque fait, quelque tradition, n'ayant rien de réel ni d'actuel, pour l'élever à la hauteur d'une sorte d'allégorie.

Quand le *divin* Raphaël conçut la représentation de la Science, au lieu de prendre ses contemporains, — l'Italie et le monde ne manquaient pas alors de savants et de philosophes, — il alla chercher à dix-huit siècles en arrière et chez un autre peuple — *l'École d'Athènes*.

Il en fut de même pour représenter toutes les qualités humaines et toutes les manifestations sociales.

Cet art symbolique n'est pas très-difficile, sous réserve du génie qui a créé *l'École d'Athènes*. On apprend tout de suite que, pour faire l'Astronomie on pose une femme le nez en l'air et on sème d'étoiles sa robe; pour une Ville commerçante, on assied une grosse femme sur un ballot, on la coiffe d'architecture, et la ville est bâtie; pour un puissant empereur, on lui met une boule dans la main; pour faire un ange, on lui met des ailes; pour un diable, on lui met des cornes.

C'est tout simplement la substitution de hiéroglyphes, de logoglyphes et d'énigmes, à l'homme même. C'est le sacrifice de l'humanité rayonnante et expressive, à des signes extérieurs, matériels et conventionnels.

Ce que l'esthétique appelle l'idéal, ce que les rhéteurs scolastiques appellent le grand art, serait-ce donc le mythe au lieu de la réalité, la mort au lieu de la vie?

Ces sublimes théories, poussées à toute extrémité, n'ont d'autre aboutissement que de dénaturer la pein-

ture en une sorte d'algèbre, de géométrie transcendante, et de produire des peintres... qui ne peignent pas <sup>1</sup>.

L'objet de la peinture, c'est la vie naturelle, non l'idée abstraite, en supposition et en fantôme, mais l'idée incarnée dans une forme palpitante, l'idée incorporée, *imbodied*, comme disent les Anglais. Elle y est tout de même, et bien mieux.

Il n'y a point de figure mythique, fût-elle couronnée de scalpels comme d'une couronne d'épines, qui puisse aussi bien exprimer la science médicale, et ses leçons, et ses dévouements, que cet honnête Tulp, à l'œil limpide sous son grand chapeau bossué, un peu de travers, avec ses manchettes retroussées, une main à l'ouvrage, l'autre main délicatement arquée par un geste de démonstration, le pouce et l'index rapprochés,

<sup>1</sup> « A Munich il n'est point rare de voir *des peintres qui ne peignent pas*. M. Cornelius par exemple... Louis Schwanthaler, à qui la *peinture* colossale des vingt-quatre chants de l'Iliade a été confiée, *ne peint pas*, mais son *imagination* est d'une verve intarissable..., etc. » (M. Fortoul, *de l'Art en Allemagne*.)

Ces peintres, qui ne peignent pas et qui ont tant d'imagination, font par le premier venu, traduire, leurs idées en lignes allégoriques et en teintes plates le long des murs. Il y a ainsi, dans l'*Athènes allemande*, des lieues de symboles auxquels le commun des hommes ne comprend rien. Apparemment que Lessing, dans son livre sur les *Limites de la peinture et de la poésie*, aura trop vaguement défini ces limites, puisque l'art de son pays fait de la poésie hiéroglyphique au lieu de peinture.

comme s'il tenait une petite fleur au bout de ses doigts.

Jamais, dans aucune autre école, un peintre n'eût osé risquer de pareilles *naturalités*.

Rembrandt ne prend pas la vie sur l'idée, il la prend sur le fait. C'est un peintre qui peint, et qui peint bien, parce qu'il voit bien<sup>1</sup>. Ce qui ne l'empêche pas de penser et de sentir profondément. Au contraire.

*Suzanne au bain* est de la même année que *la Leçon d'anatomie* : 1632<sup>2</sup>.

Debout, toute nue, un peu courbée en avant, le corps de profil à gauche, Suzanne retourne la tête de trois quarts vers le spectateur. La main gauche ramasse vivement entre les cuisses une draperie blanche ; le bras droit se serre contre le sein, par un mouvement de surprise et d'effroi. Le pied gauche est en arrière, dans une sandale brune ; le pied droit posé sur l'autre sandale. Grands cheveux roux, ballants ; sur le front une féronnière d'or. Collier et bracelets de perles. Derrière elle, sa robe rouge et sa chemise qu'elle vient de quitter ; au-dessus, fond de feuillages, sombre, très-empâté, où l'on distingue vaguement entre les buissons une tête curieuse.

<sup>1</sup> Molière a dit, dans *le Mariage forcé* : « Ceux qui pensent bien sont aussi ceux qui parlent le mieux. » — Ceux qui peignent le mieux sont aussi ceux qui voient bien.

<sup>2</sup> Smith et ses copistes Nagler et Rathgeber ne mentionnent point la date de la *Suzanne*.

Au bord de l'escalier qui descend dans l'eau, une aiguière d'or avec son plateau, sur une pierre sculptée. A gauche, au second plan, architecture bizarre avec balustrades, et au delà, fond de montagnes.

Tous ces entourages sont très-sacrifiés pour faire valoir la figure nue et lumineuse, qui n'est pas laide du tout<sup>1</sup>, et rappelle un peu la saine femme aux cheveux d'or, du musée de Paris (n° 419). Peut-être bien est-ce le même modèle, et il est malheureux qu'on n'ait pas la date du portrait conservé au Louvre et qu'on doit supposer, à cause de l'ampleur de l'exécution, d'une époque postérieure. Mais cependant l'étude chronologique des œuvres de Rembrandt prouve qu'il a souvent entremêlé ce qu'on est convenu d'appeler ses manières. Un de ses tableaux les plus finis qui existent, *la Femme adultère*, de la National Gallery de Londres, n'est-il pas de 1644<sup>2</sup>, deux ans après *la Ronde de nuit* ! Et de son commencement,

<sup>1</sup> Cependant M. Viardot — sans l'avoir vue — a écrit dans ses notes sur les musées de Hollande : « La *Suzanne*... d'un dessin ignoble, d'une couleur prodigieuse, ... montre Rembrandt au comble de ses mérites et de ses défauts. »

<sup>2</sup> Du moins, toutes les traditions, tous les témoignages s'accordent pour établir cette date, enregistrée aussi par le catalogue de la National Gallery. Smith, M. Waagen et d'autres écrivains prétendent même que le tableau est signé et daté. Quant à moi, j'ai fait de vains efforts pour découvrir cette date étonnante sur la peinture, que recouvre malheureusement une belle vitre, selon la mode anglaise appliquée aux chefs-d'œuvre.

au contraire, combien ne pourrait-on pas citer de peintures très-larges et très-fougueuses.

Rembrandt a fait un peu comme Murillo, dont les trois manières ne furent pas successives, mais employées selon les sujets, quelquefois peut-être selon le goût du destinataire de l'œuvre, quelquefois réunies sur une même toile. Il y a des Murillo dont le haut est peint dans la manière vaporeuse et fantastique, le bas dans la manière froide et ferme. Il y a des Rembrandt, et le *Siméon* en est déjà un exemple, où le cœur de la composition est peint avec une délicatesse minutieuse, tandis que l'entourage est largement brossé.

La *Suzanne* de La Haye, que Smith appelle « une production très-finie, » est, à la vérité, dessinée et modelée avec soin, mais chaudement colorée, dans une gamme de ton roux, qui monte du marron d'Inde à l'orange.

Un peintre de Paris, M. Carrier, en avait autrefois une variante où la figure, posée exactement dans la même attitude, mais laissant deviner des repentirs et des tâtonnements à l'endroit des bras, est d'un type tout autre, peu distingué de forme; où la couleur générale, plus bronzée, indique peut-être une date postérieure et se rapproche de la superbe *Baigneuse* de la National Gallery.

Sir Joshua Reynolds, qui vit la *Suzanne* en 1781 dans la galerie du prince d'Orange, la considérait comme une étude pour un tableau qu'il possédait

lui-même et où la figure était de grandeur naturelle. Il en possédait aussi une étude peinte, et il en connaissait une troisième, alors chez M. Blackwood. Il en avait même un dessin, avec les variantes reproduites dans le grand tableau. C'est, je crois, cette grande peinture de l'ancienne collection Reynolds, qui a reparu un moment chez M. Paul Périer. « Il semble fort singulier, ajoutait Reynolds, que Rembrandt se soit donné tant de peine pour produire à la fin une figure si laide et si désagréable; mais son attention était principalement fixée sur le coloris et sur l'effet, dans lesquels il est parvenu, sans contredit, au plus haut degré d'excellence... » La vérité est que la *Suzanne* hollandaise est très-éloignée du type de la beauté anglaise, telle que l'offre la nature et telle que Reynolds la comprenait.

La *Suzanne* de La Haye est peinte sur panneau, haut de 1 pied 6 pouces et demi, large de 1 pied 3 pouces. La figure elle-même a environ 1 pied de proportion.

La signature affleurant le cadre, dont le bord la couvre en partie, à la droite du bas, se lit à peu près ainsi : *Roubrant f. 1632*. C'est évidemment quelque griffonnage de restaurateur qui aura badigeonné la signature primitive.

Smith (en 1836) estimait la *Suzanne* 300 guinées. Si on la mettait en vente aujourd'hui, elle se vendrait certainement trois ou quatre fois davantage.

Le quatrième Rembrandt du musée de La Haye, intitulé *un Officier*, n'est pas daté, mais on peut le classer, à mon avis, dans cette première période. Le ton roussâtre se rapproche du ton de la *Suzanne*. L'exécution en est très-correcte, assez sobre pour Rembrandt, le dessin très-décidé. Je ne serais pas étonné qu'il eût peint cette tête d'après la sienne propre, quoique avec un peu de fantaisie : elle lui ressemble dans le modelé des plans du visage, dans certains méplats du nez et des joues; elle rappelle aussi les deux portraits du Louvre, de 1633 et 1634.

La tête, de grandeur naturelle, est tournée à droite, de trois quarts, mais le buste est vu presque de dos. Ce jeune homme a les cheveux bruns, frisés, pas longs; la moustache blonde et frisée. Il est coiffé d'une toque brune, à crevés, surmontée de plumes brunes, un peu dans le goût de la coiffure de l'homme à la fenêtre dans l'eau-forte du *Samaritain* (Bartsch 90), qui est de 1633. Il porte des boucles d'oreille d'or. Ce qui sans doute l'a fait nommer *un Officier*, c'est qu'il a un hausse-col en fer garni de clous. Le fond est neutre. On y lit la signature : *Rembrandt. f.* Je crois en avoir vu, je ne sais où, des répétitions. Haut. 2 pieds 3 pouces sur 1 pied 11 pouces. Sur panneau. Smith l'estimait seulement 120 guinées. Toutes ces estimations sont très-arbitraires. Ici on peut doubler hardiment.

Le cinquième et dernier Rembrandt, portrait d'adolescent, aussi sans date, pourrait bien être anté-

rieur au *Siméon*. Suivant moi, c'est une œuvre toute primitive, peut-être même du jeune artiste lorsqu'il était encore dans son moulin à Leyde. Peut-être même est-ce son portrait. On y trouve quelque analogie avec son premier portrait à l'eau-forte (Bartsch 4), signé de son monogramme, mais non daté.

Le petit personnage, en buste court, et d'une proportion un peu au-dessous de la nature, est vu de trois quarts, tourné à droite. Il a la tête nue, les cheveux touffus. La lumière venant de gauche frappe très-vivement les plans du visage et éclate sur le front à la naissance des cheveux. C'est étonnant d'effet, c'est même très-fort d'exécution; mais sec, dur, un peu commun, dans une gamme de vert marmoréen, assez étrangère à Rembrandt, et dont Fictoor offrirait plutôt des exemples. On dirait presque un van der Werff grossi par une lunette. Aussi est-on porté, au premier coup d'œil, à contester cette peinture peu attrayante et qu'on apprécie mal dans le coin où elle est placée. J'ai obtenu la faveur de la faire décrocher et de la regarder en belle lumière, et, après cet examen, je la tiens pour Rembrandt; mais je n'en ai jamais vu qu'une autre de cette manière-là: un portrait d'enfant, qui est certainement aussi un des premiers essais du maître, dans la riche collection du baron van Brienem.

A la suite des cinq Rembrandt, le catalogue mentionne, comme étant « du maître ou de son école, »

un buste de vieillard; peinture faible et blême, qui ressemble tout au plus à un de Gelder.

PAUL POTTER. — Les trois Paul Potter du musée de La Haye avaient été enlevés au pays par « le droit de la guerre, » et les vieux amateurs français peuvent se souvenir de les avoir vus au Louvre; trois chefs-d'œuvre, très-différents entre eux : *le Taureau*, *la Vache qui se mire*, et *une Cour de ferme*.

J'ai entendu des Hollandais prétendre très-sincèrement que « le fameux *Taureau* » de Paul Potter surpasse tout ce que Raphaël *a pu faire*. Il est vrai qu'on ne connaît pas beaucoup en Hollande tout ce que Raphaël a fait.

Ce grand tableau, si célèbre, est pourtant, selon moi, bien loin de valoir les petites peintures du maître. Il contient, comme on sait, — outre le jeune taureau brun rouge et tacheté de blanc sur les reins et au front, — une vache jaunâtre à tête blanche, couchée de face, en raccourci, une brebis blanche et son agneau, couchés, un bélier debout, un berger appuyé contre un vieux saule, de l'autre côté d'une barrière; tous, homme et animaux, de grandeur naturelle. Le terrain est un pâturage uni, à perte de vue sur la droite, tandis qu'à gauche l'homme, le saule et la barrière semblent plaqués contre un ciel en papier gris mat. Ces fonds à droite, où l'on aperçoit dans le lointain de petits troupeaux microscopiques, exagèrent encore prodigieusement la saillie du pre-

mier plan, où toutes les herbettes sont peintes en détail, avec une extrême minutie. Il y a là une grenouille aussi bien *imitée* que celles de Bernard Palissy en faïence coloriée et vernie.

Le vice principal du tableau est que les grands animaux aussi sont exécutés et en quelque sorte modelés en relief, au moyen d'empâtements superposés et palpables, comme serait un trompe-l'œil en terre cuite ou en carton recouvert de cire<sup>1</sup>, avec les touffes de poil et les moindres particularités du pelage. Tout y est, et on en pourrait, à pleine main, toucher la réalité. Mais on n'aurait pas peur de prendre par les cornes ce taureau fanfaron, car on voit bien qu'il est en pâte et qu'il ne bougerait point. Au contraire, l'Angleterre possède de Paul Potter quelques petits taureaux, de la grosseur d'un lapin, qui sont terribles et se défendraient contre des lions, — comme des lions.

Je ne crois pas qu'on ait jamais fait en peinture un bon tableau de gros animaux dans leur proportion naturelle, à moins qu'ils ne soient l'accessoire d'un sujet humain, — des chasses comme celles de Rubens, — ou qu'ils ne soient animés par une action

<sup>1</sup> Nous nous félicitons de trouver encore ici M. Théophile Gautier d'accord avec nous, dans son article de juin 1858 : « *Le Taureau* de Paul Potter, toile d'un prix inestimable, dont, à notre grand regret, nous n'apprécions pas tout le mérite... Le taureau nous a paru copié sur une bête empaillée, etc. »

dramatique, — un combat de buffles contre des tigres, une panthère saisissant une gazelle, etc. En sculpture, oui bien; depuis les lions fantastiques de Babylone jusqu'au lion de M. Barye. C'est une décoration annexée à la pierre des édifices, ou noyée dans le plein air d'un parc. Mais le portrait d'un gros bœuf ruminant, pendu contre le mur d'une salle, c'est inacceptable en peinture.

Quelqu'un qui aurait l'idée de peindre une maison de grandeur naturelle ne serait-il pas un peu fou?

Le malheur est, de plus, que l'effet, adopté trop naïvement par le peintre, ne comporte point d'ombres. La lumière est égale partout, monotone, et sans demi-teintes. Car le temps est un peu sombre; le ciel n'a pas un nuage, mais une sorte de voile opaque, tendu entre la terre et le soleil, et qui intercepte tout rayonnement.

La Hollande offre souvent cet effet-là, et c'est pourquoi elle est si triste durant plusieurs mois de l'année. L'air n'a aucune transparence, sans qu'il y ait même au-dessus du sol un brouillard perceptible, comme en Angleterre par exemple. En Hollande, l'hiver, l'obscurité semble tomber d'en haut. Jamais un Italien ne devinerait cela. Les Français aussi ont peine à comprendre ces ciels sans profondeur. L'effet du tableau de Paul Potter est donc vrai, d'une vérité relative; mais il ne s'accommode point au sujet, où précisément il eût fallu un ciel fantasque qui permit des contrastes d'ombre et de clair-obscur, pour

y dissimuler certaines parties de ces grandes machines animales.

Rembrandt eût inventé ces jeux de lumière, sans trahir l'ingénuité du réalisme hollandais, mais en choisissant un effet original de la nature et en l'interprétant avec poésie.

Assurément Paul Potter traduit bien la lumière, — c'est même là un de ses mérites, — mais la lumière *locale*, plutôt que l'ensemble de l'effet lumineux, c'est-à-dire qu'il rend avec précision le ton local produit par une lumière quelconque sur un corps quelconqué. Personne ne sait mieux que lui photographier un morceau clair, mais il a horreur des oppositions d'ombres. En général, sa gamme de coloration se tient à un demi-jour, très-franc et très-juste, qui s'arrête devant le crépuscule et ne se risque pas davantage sous l'éclat d'un trop vif soleil.

Ce défaut, que de sages connaisseurs considèrent comme une qualité, on peut le remarquer dans la plupart de ses tableaux, même très-célèbres, dans la *Scène en avant d'une étable*, exposée à Manchester par la reine Vittoria, dans *l'Orphée* du musée d'Amsterdam, où la lumière a la même valeur d'un bout à l'autre de la composition.

Il est vrai, encore une fois, que la monotonie chromatique est un des caractères du pays hollandais et qu'elle a aussi influencé les autres artistes de l'école, notamment les paysagistes, dont la gamme de couleur est assez bornée, Van Goijen et Salomon

Ruijsdael sont gris, Cuijp est blond, Jacob Ruijsdael est brun, les Ostade sont roux, Hobbema est olivâtre, etc. Aucun d'eux ne s'égaré jamais dans des accords très-éloignés de leur *dominante*. Et, cela faisant, ils obéissent au ciel de leur climat, les bons patriotes. Le Hollandais aime tant son pays ! — en proportion de la peine qu'a coûtée cette conquête d'une terre sur la mer. Un vrai Hollandais, en abordant sur ses polders, dirait volontiers comme cet Anglais qui, au retour d'un voyage en Italie, en Grèce, en Orient, touchant du pied le sol britannique, s'écriait, les yeux levés au ciel : — Ah ! voilà un ciel !

Paul Potter n'avait que vingt-deux ans quand il a peint cette grande toile de 12 pieds de large sur 8 de haut, et il a signé en grosses lettres : *Paulus Potter f. 1647*. Le petit tableau, n° 399 du Louvre, est de la même année<sup>1</sup>. Le maître était d'ailleurs alors dans toute sa force. Dès son enfance, n'avait-il pas deviné, plutôt qu'appriis, la structure des animaux, qu'il dessine avec une correction parfaite ? Que lui manquait-il ? Un peu plus de liberté dans sa science, un peu plus de variété dans la lumière, un peu plus de génie personnel dans les effets.

Quand il fut venu habiter Amsterdam en 1652, le

<sup>1</sup> Le superbe petit *Taureau*, appartenant à M. John Walter du *Times*, la *Grange*, appartenant à M. H. T. Hope, exposés à Manchester (voir *Trésors d'art*, etc., par W. Burger), et bien d'autres chefs-d'œuvre sont de la même année 1647.

style et la pratique de Rembrandt semblent l'avoir impressionné; car il a laissé, de ce temps-là, quelques peintures très-vives et très-spontanées, trahissant de nouvelles tendances. Mais, hélas! il était mourant déjà, et il s'éteignit à l'âge de vingt-neuf ans.

*Le Taureau* fut vendu 630 florins seulement à la vente de Willem Fabricius d'Almkerk, le 19 août 1749, à Haarlem: « N° 4 du catalogue. Un très-grand et capital tableau, avec *figures* de grandeur naturelle, comprenant un taureau, une vache, un bélier et une brebis, avec un paysan qui les regarde; autres additions, et une vue de lointain; par Paulus Potter, 1647. Cette pièce, pour l'exécution, la puissance et la vérité, est la plus importante connue de lui dans son pays<sup>1</sup>. »

Smith, qui vante excessivement ce chef-d'œuvre, l'estimait, en 1834, 5,000 guinées; mais l'Angleterre le prendrait bien aujourd'hui, et la Hollande ne le donnerait pas, pour un demi-million.

*Le Taureau* a été gravé par Le Bas, dans la *Galerie Lebrun*, avec cette inscription fallacieuse: « Tiré du cabinet de M. Lebrun; » mais il n'a jamais fait partie de cette collection. Gravé encore par Couché, par Baltard, etc., et par M. Denon, à l'eau-forte. Cette belle eau-forte est, je crois, assez répandue dans les ateliers des artistes français.

Le second Paul Potter, *la Vaché qui se mire*, est

<sup>1</sup> Voir le Recueil de catalogues, de Gerard Hoet.

de l'année suivante : 1648. Il porte cette date, avec le nom en toutes lettres. C'est un vrai chef-d'œuvre, à mon avis, et non pas seulement un *hors-d'œuvre*, comme *le Taureau*. Paul Potter y a peint cependant ce qu'il n'a jamais peint ailleurs : — des figures nues ! oui, des baigneurs, qui ont même fait baptiser le tableau par Smith : *the Bathers*.

Le premier plan est occupé par une nappe d'eau qui s'étend à gauche. Au milieu, près du bord de la rivière, un vieil arbre dépouillé et des groupes de saules ; quelques moutons et une chèvre sont couchés dans la prairie ; une vache vient boire ; une autre vache et un bélier ont les pieds dans l'eau, qui réfléchit leur image. Oh ! qu'elle est jolie dans ce miroir la petite vache fauve, à l'envers ! Plus à gauche, les baigneurs, quelques-uns nageant ou s'amusant dans la rivière, les autres se déshabillant sur la berge ; ces petites figures nues sont étonnantes de dessin, de modelé, de mouvement, surtout une debout et vue de dos. Au second plan, un petit carrosse attelé de six chevaux, des arbres, un village, et au fond, tout à fait à l'horizon, une ville en miniature.

Sur la droite, près d'une chaumière, est un groupe principal qui rappelle un peu la disposition du précieux petit Paul Potter de la galerie d'Arcuberg à Bruxelles. Une femme trait une vache noire sur laquelle est accoudé un paysan qui semble causer avec la laitière. A côté d'eux, une vache blanche, à tête noire, et une vache bai, couchée. Les herbes et fleu-

rettes de ces terrains en avant sont fines et colorées, comme dans les tableaux de Jan van Eyck et de Memling.

Ici le ciel a laissé tomber son voile d'hiver, et tout est gaiement radieux. La Hollande est charmante en été, dans les parties où les arbres s'entremêlent aux pâturages et aux canaux. Vous voyez bien qu'il y fait chaud, puisque la rivière a des baigneurs.

Le tableau, de la plus exquise qualité, est sur bois, large de 1 pied 9 pouces, haut de 1 pied 4 pouces. Il a été gravé par Fortier, et dans le *Musée français*, par Duparc. Je ne sais pas d'où il vient, mais je sais bien où il irait, — en Angleterre, — si La Haye voulait l'échanger contre 2 à 3,000 guinées.

Le troisième Paul Potter est intitulé dans le catalogue : *Paysage avec des vaches et des — cochons*. Il faut bien dire le mot, puisque l'image y est. La famille s'y trouve même au complet : la mère, couchée avec ses trois petits près d'elle, et le père, debout, se frottant avec volupté contre un tronc de saule accoté au pan d'une chaumière. C'est l'épisode de droite. Au milieu, une belle vache gris souris, debout, de profil ; et à gauche, une vache blanche, tachetée d'orange, s'en allant paître ailleurs ; entre elles, une troisième vache couchée. Un peu en arrière, un groupe de chaumières, de grands arbres, et un pré où paît une vache fauve. Effet brumeux sur la terre, avec beaucoup de lumière dans le ciel, et de petits nuages, fins et légers, couleur d'or pâle. C'est un de ces combats

d'automne, assez fréquents entre le soleil et le brouillard; les feuilles des arbres sont déjà desséchées et roussies. Dans cette chaude peinture, Paul Potter, quelquefois un peu sec et froid, est vaporeux comme Claude Lorrain, large et ferme comme Cuijp, harmonieux comme Adriaan van de Velde.

Signé et daté 1652. Gravé dans le *Musée français* par Laurent, dans le *Musée Napoléon*, et par Couché, Guyot, Garreau, etc. Largeur 1 pied 6 pouces, hauteur 1 pied 2 pouces. Sur bois. Autrefois dans la collection van Slingeland. Vendu 730 florins à la vente du comte Fraula, Bruxelles, 1738.

Nous avons au musée de La Haye le portrait de l'illustre artiste, son portrait bien authentique<sup>1</sup>, et peint, dit-on, trois jours avant sa mort.

Il est encore assis à son chevalet, sur une chaise à dossier de bois, devant une toile blanche, qu'il n'aura pas le temps de couvrir! Sa main gauche, appuyée sur le genou, tient une palette peu chargée et des pinceaux; la main droite est renversée contre la hanche. Il n'a guère la force de travailler, et il retourne de trois quarts sa jeune tête malade, ombragée de longs cheveux d'un rouge jaunâtre, qui tombent en boucles molles sur le cou, qui jouent en mèches lumineuses sur un front très-développé aux arcades

<sup>1</sup> Nous trouverons tout à l'heure, dans un tableau attribué à Tilborg, un autre portrait, en petit, de Paul Potter, « avec sa femme et ses enfants. »

sourcilières. Un sillon longitudinal se creuse assez profondément au-dessus de ces sourcils bombés. Tête artiste, selon les indications de la phrénologie, avec toutes les facultés perceptives dominant les réfléchitives. Une généreuse physionomie : de la douceur et de la solidité, de la mélancolie et une certaine causticité ; les yeux bleus, couleur d'un ruisseau peu profond qui reflète le ciel ; les lèvres assez fortes, un peu relâchées, avec une mince moustache blondine ; le nez et le menton carrés, modelés par méplats ; le teint safran blême, avec de petites veines bleutées aux tempes ; — tempérament un peu lymphatique.

C'est la proéminence des sourcils et la fermeté du menton qui expliquent la puissance de travail et de production chez cette nature assez molle, rêveuse, placide, nerveuse comme une organisation de femme. On ne se figurerait point ainsi Paul Potter d'après ses œuvres. Mais tel qu'il est, on l'aime ; on l'aime même mieux que le Paul Potter qu'on eût imaginé.

Il est vêtu d'une casaque simple, en velours noir. Une manche blanche bouffante sépare du velours la main gauche, vue en dedans. Son col blanc, tout uni, est attaché par deux longs cordons à glands qui pendent. Le fond est d'un gris neutre, très-harmonieux. La toile a environ 3 pieds de haut ; car la figure, de grandeur naturelle, est vue jusqu'aux genoux.

Ce précieux portrait, d'une exécution superbe, a été peint par van der Helst, de premier coup sans

doute, d'un jet tout magistral, comme faisaient les peintres de ce temps-là. On y admire la certitude et la simplicité du dessin, la franchise calme de la touche, la justesse du ton, et, dans l'expression générale, une sorte de sincérité éloquente, qui communique au spectateur l'émotion intime que le portraitiste a ressentie devant la nature. Il faut que van der Helst, peu chaleureux d'habitude, ait été vivement remué, ce jour-là, en contemplant le jeune et glorieux artiste qui allait mourir.

ÉCOLE DE REMBRANDT. — Les tableaux de l'école de Rembrandt sont assez rares au musée de La Haye. Ferdinand Bol a deux portraits, intéressants par le nom des personnages qu'ils représentent : l'amiral de Ruijter et son fils Engel de Ruijter; — Nicolaas Maas, un portrait de « Magistrat, probablement le Grand-Pensionnaire Cats; » peinture assez vulgaire et qui rappelle très-peu la tête du poète si populaire en Hollande, telle que Rembrandt l'a gravée dans une de ses eaux-fortes; — van den Eeckhout, *l'Adoration des mages*, très-bon tableau dans la manière de son maître; un des mages, en manteau rouge, est agenouillé devant le petit Jésus; un autre, debout à droite, porte un riche manteau doré; couleur vigoureuse, savant clair-obscur; les qualités de l'école, mais rien d'extraordinaire; — Philip de Koninck, « un paysage étendu, » c'est-à-dire une vue de ces terrains plats, avec un horizon très-éloigné, sans ac-

cidents intermédiaires, comme Rembrandt les a si bien peints quelquefois; les figures sont de Lingelbach; — enfin, Samuel van Hoogstraten.

Celui-ci est presque inconnu en France, et ce n'est pas très-grand dommage. Il n'est point cité dans le catalogue du Louvre. On ne saurait guère où signaler beaucoup de ses tableaux. Un de ses meilleurs est au musée van der Hoop, à Amsterdam. Le musée de Vienne en possède deux : l'un, signé en toutes lettres et daté 1652 ; l'autre, daté de 1653 et signé du monogramme avec l'S entortillé sur le premier jambage de l'H, dont le trait horizontal de jonction forme un v. Je n'en connais point d'autres en Allemagne, — ni en Belgique.

Hoogstraten, né en 1627 à Dordrecht, y mourut en 1678. Après avoir étudié chez son père, qui était peintre, il entra chez Rembrandt. Il paraît avoir beaucoup voyagé et il a séjourné à Vienne, où mourut, en 1654, son jeune frère et son élève, Jan van Hoogstraten. Son tableau de 1652, au musée de Vienne, représente même la vue d'une place de cette ville.

Suivant Walpole (*Anecdotes of painting in England*, t. III, p. 21), Hoogstraten aurait aussi habité l'Angleterre; car George Vertue découvrit en 1730, dans une salle de Covent Garden, un tableau où se trouve un almanach anglais de l'année 1663, et le portrait du peintre, avec la signature *S. V. Hoogstraten*.

Il a peint toute sorte de sujets et imité plusieurs

maîtres. Il a fait des portraits, des paysages, des marines, de l'architecture, des fruits et des fleurs, et surtout des scènes d'intérieur où il cherche Peeter de Hooch.

On dit que c'est lui qui avait raconté au jeune Arnold Houbraken les contes publiés plus tard sur Rembrandt (Amsterdam 1718) et reproduits jusqu'à nos jours, même depuis la brochure de M. Scheltema qui en a démontré la fausseté.

Le tableau du musée de La Haye tient à la fois — mais de bien loin — à de Hooch et à Rembrandt : *Grand portique où se trouve une dame avec un chien*. La femme vient de face, en lisant; elle est censée se promener dans cet intérieur, dont la haute et noble architecture est assez bien peinte; elle relève, de sa main gauche, le pan d'une ample robe jaune ananas. Cette figure n'a pas 2 pieds de haut, et l'épagnoul, qui précède la *dame* et lui touche presque sur les dalles du parquet, est de grandeur naturelle. Défaut de proportion et surtout de perspective. La toile est très-grande, et la composition très-vide par conséquent. Je pense qu'il y a le monogramme du maître sur quelque détail de l'architecture dans le bas; mais il est difficile de s'en assurer, manque de jour suffisant à l'endroit où est accroché le tableau, à gauche de l'escalier.

Nous avons, du moins, Gerard Dov en première qualité : « N° 30. *Une Femme assise dans un intérieur*, devant une fenêtre ouverte; à côté d'elle, un enfant

au berceau; beaucoup d'accessoires enrichissent la composition. » Ce tableau, appelé quelquefois *la jeune Ménagère*, ou *le Ménage*, est un des principaux trésors du musée de La Haye, et bien supérieur au « tableau très-renommé, » *l'École du soir*, du musée d'Amsterdam. Smith le classe immédiatement après *la Femme hydropique*, du Louvre, laquelle est acceptée partout comme le chef-d'œuvre du maître.

La femme assise est charmante dans son galant négligé. Elle travaille à l'aiguille, près du berceau, contre lequel une jeune fille agenouillée s'appuie pour regarder le petit enfant. A gauche, dans l'angle, un fauteuil, et sous la fenêtre ouverte, qui laisse voir quelques maisons au loin, une table et un pot. A droite, une autre table garnie de gibier, de légumes, de pots, de paniers, et un de ces fameux balais qui étaient si longs à faire. Une lanterne en cuivre et en corne est renversée, presque au milieu du premier plan, sur le parquet où sont encore épars divers objets, un panier à ouvrage, une assiette avec du poisson, des poteries, etc.

Entre les deux femmes, un peu en arrière, à une colonne ornée d'une sculpture d'enfant nu et ailé, sont accrochés une cage, une épée, un manteau. Autour de la colonne circule un escalier en bois, surmonté d'une balustrade sur laquelle pend une draperie brunâtre. Un lustre en cuivre, qui se balance sous cette sorte de galerie, complète l'ameublement un peu désordonné de cette demeure familiale.

Au fond, vers le milieu, sous une arcade, dans une pièce à peine éclairée par deux fenêtres et par un feu qui brûle dans l'âtre, on découvre deux figures : une femme près du foyer et un vieux bonhomme.

Le tableau, sur bois, cintré au sommet, a 2 pieds 3 pouces de haut, 1 pied 9 pouces de large. Il a fait partie de l'ancienne collection des princes d'Orange. Conquis par les armées françaises, il fut emporté au Louvre, et, en 1815, restitué à la Hollande.

Je ne sache pas que cette précieuse peinture, datée 1658, cinq ans avant *la Femme hydropique*, ait jamais été gravée. Comptez qu'elle se vendrait plus de 100,000 francs.

Il y a encore un autre Gerard Dov : *Femme à une fenêtre, et tenant une lampe à la main*. Mais c'est peu de chose, et cela ressemble à Schalcken.

ÉCOLE DE GERARD DOV. — Schalcken lui-même, qui avait étudié chez les deux maîtres précédents, et dont nous avons déjà vu cinq tableaux au musée d'Amsterdam, a encore cinq tableaux au musée de La Haye : un second portrait de Guillaume III, roi d'Angleterre; — une *Jeune femme devant sa toilette*, éclairée par une chandelle; c'est, je crois, la peinture qui, en 1726, dans la collection d'un ambassadeur d'Espagne, fut vendue 265 florins; — *la Précaution inutile*, belle jeune femme, élégamment vêtue, assise près d'une table et tenant à la main une riche cassette. Un vieux fou, arrivant avec un livre

sous le bras, semble lui donner de sages conseils. *Morale inutile* serait donc le vrai titre du tableau : *the useless Remonstrance*, comme Smith l'a catalogué, ajoutant que c'est une belle production du maître. — *Le Médecin empirique*, avec une femme debout qui pleure et un gentleman assis qui la regarde et qui, mieux que le médecin sans doute, doit connaître la cause du mal. Gravé dans le *Musée français*; car ce tableau a aussi passé dans les fourgons des guerriers. — 5° Enfin, une *Vénus avec des colombes*, provenant de la collection van Slingeland; petite peinture coquette et maniérée, comme en firent plus tard les artistes français sous le règne de la gracieuse marquise de Pompadour.

Frans van Mieris le vieux pourrait bien compter comme un chef d'école; car, s'il a imité quelquefois Gerard Dov, il s'est fait aussi une manière propre, où avec l'influence de Gerard Dov se combine celle de Metsu. Nous le trouvons ici dans ces deux manières.

Son portrait d'abord, avec celui de sa femme, arrangés en une petite scène familière, tout à fait charmante. La jeune femme, en cornette blanche, en caraco rouge, bordé d'hermine, jupon de soie bleue brochée, est assise, de profil, et vue jusqu'à mi-jambe, près d'une table avec un tapis perse et une guitare dessus. Elle tient de sa main gauche un petit épagneul (*king-charles*) couché sur son giron, et un autre épagneul cherche à grimper sur ses genoux. Mieris, de-

bout, de face, au milieu, lui parle en riant et en agaçant le petit chien dont il tire l'oreille. Sa femme le repousse de la main, en baissant les yeux, avec une expression très-coquette. On dirait qu'il s'agit de galanterie et de séduction entre les deux époux.

Mieris a une tête assez belle, d'une beauté bourgeoise; la physionomie honnête et joviale, mais sans originalité. Il porte un grand chapeau brun à plumes blanches, et un grand manteau gris, doublé de velours. Ses longs cheveux tombant en boucles sont — une perruque; car la peinture, non datée, doit être d'environ 1665, Mieris (né en 1635) paraissant avoir une trentaine d'années.

Ce petit bijou, aussi délicieux qu'un Metsu, provient des collections baron Droste, 1734, 725 florins, et van Zwieten, 1741, 910 florins. Il a été gravé, par Audouin, dans le *Musée français*, et à l'aquatinte par Greenwood. Peint sur panneau, haut de 10 pouces seulement, et large de 8.

La galerie de Buckingham Palace, à la reine d'Angleterre, en possède une répétition, mentionnée par Descamps, et qui a passé dans la collection van Slingeland.

Un autre Mieris, du musée de La Haye, se trouve également en double à Buckingham Palace. Son titre consacré est : *les Bulles de savon*. Le peintre a répété quatre fois ce sujet. Descamps mentionne une des répétitions comme étant, en 1754, chez le duc d'Orléans; à la vente de Calonne, Londres, 1795, elle fut

vendue 48 livres sterling; puis, à deux ventes de lord Rendlesham, en 1806, 189 livres sterling; en 1809, 131 guinées; elle a été gravée dans la *Galerie Lebrun* et aussi par Ingouf. Le tableau de Buckingham Palace paraît être celui qui a fait partie de la collection de M. G. Morant. Le quatrième, enfin, était, en 1829, dans la galerie de lord Mulgrave.

Celui du musée de La Haye, provenant des collections Schönborn, 1738, 620 florins, et Lormier, 1763, 1,560 florins, a figuré au Louvre, ainsi que le portrait de Mieris avec sa femme, et il a été gravé par Pigeot dans le *Musée français*. Il est daté 1663. Haut. 9 pouces, larg. 6 pouces et demi; panneau cintré au sommet.

Le beau petit garçon qui fait des bulles est encadré dans une fenêtre entourée de pampres; sa toque rouge à plumes blanches est déposée à droite sur le rebord de la fenêtre, près d'une bouteille d'où sort un brin d'héliotrope; plus haut est accrochée une cage. Derrière l'enfant, se tient, dans la demi-teinte, une jeune femme avec un chien entre ses bras. C'est sur l'appui extérieur de la fenêtre qu'est écrite la date en chiffres romains : MDCLXIII.

Willem van Mieris a souvent imité cette composition de son père, par exemple dans son tableau du Louvre, n° 326, qu'on attribuait même autrefois à Frans. La première invention de ces petits faiseurs de bulles appartient d'ailleurs à Gerard Dov.

Le troisième Mieris au musée de La Haye est le

portrait de Horatius Schuil, professeur de botanique à Leyde, *exquisitely painted*, dit Smith; trop délicatement même, trop minutieusement; genre porcelaine. On y lit la signature entière : *F. van Mieris f.* N° 1666. Pour ma part, je préfère de beaucoup la manière grasse et spirituelle dans laquelle le peintre a exécuté son propre portrait.

Du fils Willem, nous avons un de ses tableaux importants, une *Boutique d'épicier*. Triste peinture! Ne nous arrêtons pas devant cette boutique.

Les imitateurs de ces Mieris père et fils ne nous manquent pas.

Arij de Vois, quoiqu'il ne paraisse pas avoir travaillé chez Frans le vieux, s'en rapproche assez dans un petit tableau très-fin et très-harmonieux, qui est certainement un de ses chefs-d'œuvre. Un *Chasseur*, tenant à la main une perdrix, est assis, jambes nues, contre un tronc d'arbre. Signé : *AD Vois f.*, l'A, le D, le V, entrelacés en un monogramme. Cité par Immerzeel, comme ayant été payé, dans je ne sais plus quelle vente, 1,210 florins.

Philip van Dijk, quatre tableaux : *une Dame devant sa toilette*; assez bon pour le petit maître; — *une Dame pinçant de la guitare*; — *Judith avec la tête d'Holopherne*; porcelaine; — et *un Homme taillant une plume*; détestable.

Louis de Moni, élève de Philip van Dijk : *une Vieille femme et un jeune garçon*, encadrés dans une fenêtre cintrée; l'enfant fait des bulles de savon, la

vieille fait de la dentelle. Signé : *L. De Moni f. 1742.*

A. de Pape, autre sectateur des Mieris : *Intérieur*, avec une vieille femme qui plume un coq, et un petit garçon agenouillé près d'elle. Assez bonne peinture du maître, signée à gauche. Immerzeel dit que ce tableau a été payé 490 florins à la vente Gerrit Muller.

En ajoutant ici deux tableaux du chevalier van der Werff, nous en aurons fini avec les peintres trop précieux.

L'un de ces van der Werff est le portrait d'un magistrat, couvert d'un affreux manteau bleu à petits plis secs. L'autre est une *Fuite en Égypte*, que l'empire français ne manqua pas de s'approprier. Le chevalier Adriaan passait alors, comme d'ailleurs pendant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle, pour un des plus grands artistes qui eût jamais existé. La *Fuite en Égypte* a donc été gravée dans le *Musée français*. Elle n'a que 1 pied 6 pouces de haut sur 1 pied 2 pouces de large. On y voit la Vierge, de profil, en manteau bleu de Prusse, accompagnée de saint Joseph qui conduit l'âne. Ils cheminent le long d'un ruisseau. Le paysage est orné d'un portique, de ruines, et de groupes d'arbres.

Cette peinture avait été donnée par l'artiste à sa fille, qui la vendit, à M. Schuijlenburg, 4,000 florins ! A la vente Schuijlenburg, La Haye, 1765, elle monta encore à 2,500 florins. Louis XVI payait bien 33,000 francs cinq van der Werff qui sont toujours au Louvre.

THEODOR DE KEIJSER. — Pour nous reposer de ces miniaturistes, je prendrai un grand peintre, presque inconnu, Theodor de Keijser, dont le musée de La Haye possède un petit chef-d'œuvre, provenant du cabinet Braamcamp et supérieurement gravé par J. Suijderhoef<sup>1</sup> : *l'Assemblée des bourgmestres d'Amsterdam à l'arrivée de Marie de Médicis, en 1638.*

Il n'y a pas, dans toute l'école hollandaise, de biographies plus obscures que celles des membres de cette famille de Keijser, artistes très-illustres cependant à leur époque, et dont les archives d'Amsterdam et des autres villes de la Hollande doivent avoir conservé des traces.

En effet, Hendrik de Keijser, né en 1564, fut architecte et sculpteur de la ville d'Amsterdam, où il éleva les églises du Sud, du Nord et de l'Ouest (*Zuiderkerk, Noorderkerk, Westerkerk*). On lui doit aussi l'hôtel de ville de Delft, et on lui attribue la belle statue d'Érasme qui orne encore le *Groote Markt* (grand marché), à Rotterdam. Dès 1540, Érasme avait déjà une statue en bois, à la même place; en 1557, la statue en bois fut remplacée par une statue en pierre, et en 1622, la statue en pierre par la statue de bronze, dont Hendrik est présumé l'auteur. Hendrik, il est vrai, était mort en 1621, mais la statue

<sup>1</sup> Jonas Suijderhoef a aussi gravé un portrait de Hendrik de Keijser, dessiné par Theodor, car on y lit cette suscription : *TKeijser delineavit 1621.*

a pu être inaugurée un an après la mort du statuaire.

Pieter de Keijser, fils de Hendrik, succéda à son père, comme architecte et sculpteur de la ville d'Amsterdam. Il a fait les tombeaux de l'amiral Tromp, à Delft, de Guillaume Louis de Nassau, à Leeuwarden, et beaucoup d'autres sculptures publiques. Une de ses filles épousa Nicholas Stone, né en 1586, à Woodbury, près d'Exeter, lequel était venu d'Angleterre étudier l'architecture et la sculpture chez Pieter.

Theodor de Keijser est probablement un des fils de Hendrik, et le frère de Pieter, par conséquent. On ne sait s'il est né à Amsterdam, à Utrecht, ou ailleurs; ni quand. On ne sait pas davantage quand il est mort. Les dates de ses tableaux, dit-on, font supposer qu'il est né vers 1595, et mort vers 1660<sup>1</sup>. Mais où est donc cette série de tableaux datés<sup>2</sup>?

<sup>1</sup> Ces dates sont proposées par MM. van Eynden et van der Willigen (*Geschiedenis der vaderlandsche Schilderkunst*), qui croient que Theodor de Keijser est né et mort à Amsterdam. C'est à leur Histoire que Nagler, Rathgeber et les autres biographes et critiques ont emprunté le peu de renseignements qu'ils donnent sur Theodor.

<sup>2</sup> Il y a cependant, à ma connaissance, deux points extrêmes entre lesquels doit se classer l'œuvre de Theodor : le portrait de 1621, gravé par Suijderhoef, et le tableau de Munich, que nous citons plus loin, avec sa date 1650. Entre 1621 et 1650, on trouve encore divers points de repère : un tableau d'*Arquebusiers*, mentionné par van Eynden et van der Willigen comme daté 1633, cette *Assemblée de bourgmestres* en 1638, etc., etc.

Il y a ensuite un Willem de Keyser, — *Hollandais*, suivant Immerzeel, — peintre de paysage et de fleurs, qui habita Londres, où il mourut en 1670; puis un Willem de Keyser, né vers 1647, à *Anvers*, qui alla aussi en Angleterre, fut peintre de Jacques II, et mourut en 1692, suivant le catalogue van der Hoop, où on lui attribue un portrait de vieillard ayant un livre à la main. Ces deux Willem ne doivent faire qu'un, malgré les contradictions sur la nationalité et sur la date de la mort. Walpole, dans ses *Anecdotes of painting in England*, ne mentionne qu'un William de Keisar (*sic*) d'Anvers, d'abord joaillier, puis peintre en miniature, en émail et à l'huile, attiré à Londres par lord Melfort, qui le patrona près du roi Jacques. Ce de Keyser « mourut à l'âge de quarante-cinq ans, quatre ou cinq ans après la révolution » (de 1688) : cette date concorde avec 1647-1692. Il avait une fille qui exerça la peinture et mourut en 1724. Willem de Keyser ne se rattacherait donc point sans doute à la famille des Keijser hollandais.

Il y a encore un Jan Keyser, de Housum, qui fut admis à la bourgeoisie d'Amsterdam, le 3 juin 1650. Mais Jan Keyser n'est sans doute pas de la même famille que les précédents. Le nom de Keiser, — Keiser, Keijser, Keijzer, — qui veut dire empereur, est très-commun en Hollande et dans les Flandres.

Les embrouillements que les Hollandais eux-mêmes font de ces Keijser, quand il s'agit de peinture, sont inconcevables. Ainsi nous avons déjà vu

que le catalogue du musée d'Amsterdam attribue à Hendrik, l'architecte, un portrait de Hoogerbeets. C'est aussi à ce Hendrik, mort en 1621, qu'Immerzeel attribue *l'Assemblée des bourgmestres en 1638!* Hendrik a-t-il fait de la peinture? C'est douteux, quoiqu'on lui prête un monogramme H. D. K<sup>1</sup>.

Bien plus, le catalogue lui-même du musée de La Haye donne pour prénom au Keijser, auteur de *l'Assemblée des bourgmestres*, l'initiale A! Qu'est-ce que ce nouveau « A. de Keyzer, » inventé par le catalogue de La Haye? Comme ce nom est suivi des dates 1595-1660, qu'on applique ordinairement à Theodor, l'A serait-il une faute typographique pour T? Tout cela est difficile à éclaircir, comme on voit.

Pour moi, je laisse là Hendrik, Pieter, les Willem et Jan, et je ne connais comme peintre que Theodor, et je le tiens pour l'auteur de *l'Assemblée des bourgmestres*, du musée de La Haye, et, sur ce type de son talent, je le place carrément à la droite de l'auteur de *la Ronde de nuit* et des *Syndics*. Il me semble même que l'influence de Rembrandt est incontestable dans le petit chef-d'œuvre de Theodor<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Voir précédemment, p. 52, au musée d'Amsterdam, où le portrait de Hoogerbeets est toujours attribué à Hendrik par le nouveau catalogue qui donne un monogramme.

<sup>2</sup> Theodor de Keijser peignait, il est vrai, une dizaine d'années avant Rembrandt; mais, de 1630 à 1650, qui est sa belle époque, son talent peut avoir été influencé par Rembrandt. Du moins, les quelques tableaux authentiques que je connais de

Quatre citoyens en noir<sup>1</sup>, avec collerettes ou fraises blanches, grands chapeaux noirs et souples, à la mode du temps, sont assis dans des fauteuils, autour d'une table couverte d'un tapis uni, verdâtre, glacé de bistre. A gauche, un d'eux, vu de trois quarts, semble parler; le second, presque de dos, a la tête de profil; le troisième est de face, de l'autre côté de la table, sur laquelle il appuie sa main droite; le quatrième, aussi de face, a la main droite sur l'angle de la table, la main gauche sur le bras de son fauteuil. Par une porte dissimulée dans l'angle du tableau, un homme botté, chapeau à la main, la tête et le corps de profil, entre. C'est l'avocat Davelaer, qui vient respectueusement annoncer à ces honnêtes représentants de la ville d'Amsterdam l'arrivée de Marie de Médicis.

Tout le fond est neutre, d'un ton gris superbe, digne de Rembrandt ou de Velazquez. On devine seulement une statue dans une niche du lambris. Je n'ai jamais pu découvrir ni signature, ni date, ni monogramme, ni marque quelconque. On peut croire que la peinture est de la même année que la scène qu'elle représente : — 1638.

Le tableau dans lequel s'arrangent ces cinq per-

Theodor le rattachent à Rembrandt et aussi à Aalbert Cuijp, né en 1605. La date 1595, proposée pour la date de naissance de Theodor, paraît donc un peu trop reculée. Il doit être né seulement au commencement du xvii<sup>e</sup> siècle.

<sup>1</sup> On trouve leurs noms sur la gravure de Suijderhoex.

sonnages n'a pas 1 pied de hauteur. Ils y vivent pourtant, et très à l'aise, et chacun y a son caractère décidé. Les petites têtes sont prodigieuses d'expression sous les ailes noires de leurs chapeaux. Les petites mains sont correctement modelées. L'ensemble des figures, dessinées avec une rare solidité, a du naturel et de la grandeur. La touche est ample, ferme, juste où il faut, et rien que ce qu'il faut. Simplicité, force, harmonie, tout y est. Et cette peinture si simple a néanmoins une originalité étrange. En l'apercevant, on s'écrie aussitôt : — Ah ! quelle œuvre de maître ! — Mais de quel maître ? Après avoir pensé à Rembrandt, on pense un peu à Cuijp. Van der Helst ? il n'a pas cette intimité. Terburg, de Hooch ? ils ont bien quelque analogie éloignée, mais non pas cette largeur que sembleraient seules comporter des figures de grandeur naturelle. On rêverait presque plutôt à un Concile du Titien !

Tel est Theodor de Keijser, cet inconnu de génie, dont on aurait peine à signaler plus d'une douzaine de tableaux. Je ne crois pas qu'il y en ait un seul en France, en Espagne, en Italie.

Parmi les musées d'Allemagne, Berlin enregistre (n° 750) « une peinture de famille (*Familiengemälde*) », par Theodor de Keiser, qui florissait, dit le rédacteur du catalogue, M. Waagen, vers 1620. » On y voit le portrait du père, 48 ans, de la mère, 40 ans, du fils aîné, 22 ans, du plus jeune fils, 8 ans, de la fille aînée, 19 ans, et de deux autres jeunes filles, l'une

de 14, l'autre de 10 ans, tous habillés de noir, avec des cols blancs. Et les âges susindiqués sont inscrits près de chaque personnage ! Singularité que ne pratiquaient plus guère les peintres au xvii<sup>e</sup> siècle, et qui serait bien étonnante chez Theodor de Keijser.

Je ne me rappelle plus ce tableau du musée de Berlin. Peut-être est-il de Hendrik, à supposer, comme on le dit, que Hendrik ait fait de la peinture. Et s'il est de Theodor, il appartient sans doute à ses premiers temps. Mais comment l'auteur, si prodigue de chiffres et d'inscriptions, n'a-t-il pas mis quelque part une date avec son nom, ou pour le moins un monogramme ? M. Waagen n'en cite point. — Le monogramme de Theodor est un grand T, avec le D et le K entre-croisés et accolés à la partie inférieure du jambage vertical de T.

Au musée de Munich, on trouve un Theodor de Keijser, daté 1650. Il représente *une Vieille femme assise* et un homme debout (n<sup>o</sup> 418 du cat., II<sup>e</sup> partie, p. 240).

Le catalogue du Städel'sche Institut, de Francfort-sur-Mein, rédigé par M. Passavant, enregistre aussi un « Theodor de Keyser (n<sup>o</sup> 202) : *Portrait d'un cavalier avec deux levriers.* » Ce tableau porte un monogramme, que M. Passavant aurait bien dû donner.

Le docteur Georg Rathgeber, qui ne connaît en tout que sept tableaux de Theodor, prétend qu'il y en a trois à sa galerie de Gotha, parmi lesquels un

*Bourgmestre d'Amsterdam*, avec femme et enfants, dans un paysage<sup>1</sup>.

A la National Gallery de Londres, il y a encore un très-bon tableau de Theodor, représentant « *un Marchand assis près d'une table et son commis qui lui remet un paquet* » (n° 212). Petites figures entières.

Le musée de La Haye montre un second tableau de Theodor de Keijser : *Portrait en pied d'un magistrat*. C'est encore un chef-d'œuvre, comparable aux portraits des maîtres les plus éminents.

L'homme est assis de trois quarts, devant une table couverte d'un tapis rouge des Indes. Il feuillette, de la main gauche, un livre posé sur un pupitre; mais il ne regarde pas le livre, il regarde le spectateur. Il a des cheveux gris, assez courts, et une moustache; l'œil plein de feu, la physionomie très-expressive. Il est coiffé d'un large chapeau noir. Une fraise blanche éclate sur son pourpoint de soie noire ouvree; bas de soie noirs, et souliers à belles rosettes. La main droite, qui est superbe, s'étale sur la cuisse droite.

Le parquet est dallé de pierre noire et de pierre grise. Le fond, très-sobre, ne sert qu'à faire valoir la figure. Il y a cependant une indication de bibliothèque sur la gauche.

Le personnage est assez grand, cette fois : au tiers à peu près de la proportion naturelle.

<sup>1</sup> *Annalen der niederländischen Malerei*, etc., Gotha, 1839.

On ne trouve point Theodor de Keijser dans les deux autres musées de la Hollande<sup>1</sup>, — musée de Rotterdam et musée van der Hoop, — mais *l'Assemblée de bourgmestres* et le Portrait de magistrat suffisent pour constater sa haute valeur dans l'école de son pays.

ADRIAAN VAN OSTADE. — Il a aussi deux œuvres de premier ordre, au musée de La Haye. On ne s'en douterait pas, à lire le catalogue : N° 106. *L'intérieur d'une maison, ornée de figures.* — N° 107. *L'extérieur d'une maison rustique.*

Essayez, après cela, de vous rendre compte de quelque peinture d'un musée, en consultant les catalogues, notices ou publications quelconques, qui la concernent. Il en est ainsi pour tous les catalogues de la Hollande<sup>2</sup>, pour tous ceux de la Belgique, sauf Anvers, pour ceux de l'Allemagne, sauf Berlin, qui est excellent, et Vienne qui a ses qualités, pour tous ceux de l'Italie, sans exception, pour ceux de Madrid, pour tous ceux de la France, sauf celui du Louvre,

<sup>1</sup> A la galerie Steingracht, à La Haye, il y a un bon portrait par Theodor. — En Belgique, on pourrait encore en signaler quelques-uns : par exemple deux portraits, appartenant à M. Dubus de Gisignies, et qui ont été exposés en 1855 au Palais Ducal à Bruxelles.

<sup>2</sup> Sauf Amsterdam maintenant, depuis son nouveau catalogue.

le meilleur de l'Europe, malgré ses nombreuses erreurs et ses quelques imperfections. Il faut excepter encore le catalogue de la National Gallery, de Londres, qui est assez complet et très-correct.

Les catalogues de collections appartenant à des fondations particulières, ou à de riches amateurs, dans tous les pays de l'Europe, sont encore pires que ceux des galeries publiques.

En fait de peinture il faut absolument voir de ses propres yeux, ne juger qu'après *autopsie*, *nach Autopsie*, comme disent les Allemands, en employant à merveille le mot selon son étymologie : *αυτοε ψηις*, — voir soi-même. Et c'est pourquoi les livres d'art, — rédigés avec des livres seulement, — sont toujours trompeurs et détestables.

Les deux tableaux d'Adriaan van Ostade étaient naturellement de la raffle faite par les troupes impériales sur le pays conquis, et ils ont été gravés dans le *Musée Napoléon*, et par Bovinet, dans le *Musée français*. Ils sont à peu près de même dimension, — l'un 17 pouces de haut sur 14, l'autre 16 pouces sur 15, — et se font très-bien pendant. Mettons une centaine de mille francs la paire, et 150,000 francs si les Anglais s'en mêlaient, — et ils s'en mêleraient. On voit déjà que le musée de La Haye vaut de l'argent. Quand les Hollandais seront embarrassés dans leurs affaires commerciales, ils n'auront qu'à offrir en adjudication leurs tableaux de La Haye et d'Amsterdam.

L'intérieur de la maison est *orné* de huit personnages de haute distinction, — et d'un chien. Groupe principal, au milieu en avant, trois hommes et une femme; un des hommes, assis à gauche sur un banc très-bas, allume sa pipe dans un réchaud posé sur un tabouret avec un hanap et une pipe; un autre, assis à droite dans une chaise, élève en l'air son verre plein, et de sa main gauche tient un pot qui sans doute n'est pas vide; entre eux deux, le troisième gentleman accorde son violon. On fête à la fois Apollon et Bacchus. La femme, appuyée sur le dossier d'une chaise, devise avec ces nobles artistes. A gauche, près d'une ouverture en arcade, qui laisse voir un arbre au dehors, une petite fille assise s'amuse d'un petit épagneul blanc qui la regarde. Au fond, à droite, la cheminée flambante, et trois buveurs-fumeurs dans l'ombre. C'est parfait de tournure, d'esprit, de couleur. Signé: *AV. Ostade. 1662*; l'A et le V accolés. Peinture *superlative*, dit Smith.

L'extérieur de maison rustique est encore mieux orné de figures pittoresques que la tabagie de village. Le plein air aussi prête à des effets de lumière plus variés. Ce cottage rustique est d'ailleurs ravissant, avec sa porte surmontée d'un auvent en bois et entourée de vignes et de plantes grimpantes, avec sa muraille multicolore, décorée de pots et d'ustensiles accrochés à des clous, et même d'une affiche illustrée d'une petite vache comme symbole du texte. Sur le battant inférieur de la porte s'accoude une vieille

femme ; à sa gauche, un homme, accouru pour voir, avance une tête curieuse, et un troisième personnage paraît dans la demi-teinte de l'intérieur. Qu'y a-t-il donc à voir au dehors ?

C'est le vieux ménétrier qui fait sa tournée. Il est là, debout, jouant du violon, et accompagné de son petit conducteur fidèle. Il a un magnifique chapeau gris, qui ferait envie à Frédéric Lemaître. Et la belle pose sentimentale qui trahit le virtuose ! Et comme il racle avec amour son stradivarius d'occasion ! C'est à se tordre d'attendrissement — ou de rire. Aussi, un philosophe de campagne, assis sur un banc extérieur, à gauche de la porte, et serrant, à la manière de Sganarelle, entre ses jambes écartées, une cruche chérie, se renverse en ricanant vers les hôtes de la maison.

À droite, une petite fille tient un baby assis sur un petit escabeau, et un boy, assis par terre, agace un chien couché près de lui. Deux autres enfants complètent ce groupe.

La signature *AV. Ostade* est suivie de la date 1673. Le peintre avait soixante-trois ans. On ne s'en douterait pas, à voir la franche gaieté de la composition, la fraîcheur délicieuse du coloris, l'abondance et en même temps la sûreté de la pratique.

Rien d'Isack van Ostade ! Qui croirait que ce maître se rencontre si rarement en Hollande ? Il n'y en a point non plus au musée de Rotterdam, et qu'un seul, très-ordinaire, au musée van der Hoop. Ce sont

les Anglais qui ont tous les plus beaux ouvrages d'Isack. L'Exhibition de Manchester en montrait quatre, d'une vaillante qualité.

Le catalogue attribue à Tilborg, sans autre indication, un curieux tableau : « N° 156. *Une société de peintres à un repas chez Adrien van Ostade.* Au nombre des convives se trouve le peintre Potter, avec sa femme et ses enfants. » Le catalogue entend sans doute désigner Gilles van Tilborg, ou Tilborgh, ou Tilburg, né à Bruxelles en 1625, et qui fut, dans l'école flamande, une sorte de rival de Teniers. Le tableau est si mal éclairé qu'on ne peut s'assurer de son authenticité. Tilborg a sans doute habité la Hollande, et je crois même qu'on le suppose élève d'Adriaan.

Toujours est-il qu'Adriaan se trouve là, assis au milieu, ayant à sa droite sa femme, puis un homme, puis une femme. A la gauche est maître Potter, avec ses longs cheveux, son grand chapeau, un pourpoint gris perle et des bas rouges; l'air assez gaillard et le nez retroussé; bien portant et très-vivant. Ce n'est point alors le mélancolique du touchant portrait de van der Helst. Près de lui, sa femme, debout, en jupon bleu tendre; femmelette assez mince, pas très-gracieuse, et qui pourrait bien l'avoir un peu tourmenté. Deux autres peintres, debout sur la gauche, causent ensemble.

Qui sont-ils? peut-être Tilborg et Isack van Ostade, à moins qu'Isack ne soit l'homme assis à table près de la femme d'Adriaan. Mais je ne suis pas sûr

d'avoir jamais vu ces deux artistes <sup>1</sup>, quoique je connaisse *de vue* la plupart des maîtres hollandais de ce bon vieux temps, et leurs allures et leurs costumes, et leur famille et leurs amis, et les lieux qu'ils fréquentaient, leurs promenades ou leurs estaminets d'affection. Car de presque tous on a conservé des portraits, et aussi des traditions sur leurs alliances, leurs demeures, leurs habitudes. Eux-mêmes ont souvent pris soin de se montrer dans leur intérieur, ou dans leurs distractions au dehors. De beaucoup on pourrait dire comment ils levaient le coude en buvant un verre, comment ils jouaient aux quilles le dimanche, comment ils travaillaient les autres jours, faisaient jouer sur leurs genoux leurs petits enfants, embrassaient leurs femmes, comment ils portaient sur l'oreille la toque ou le chapeau, quelques-uns l'épée au côté, la dentelle aux poignets, les rubans à leurs hauts-de-chausses. Toute leur vie est écrite dans leurs œuvres et dans le souvenir de leurs compatriotes. N'est-il pas surprenant qu'elle n'ait point été écrite dans les livres, et que les deux ou trois biographes leurs contemporains aient remplacé la vérité naïve par des contes calomnieux ou insignifiants !

TERBURG. — Voici maintenant le portrait de Ter-

<sup>1</sup> Dans *la Famille d'Adriaan*, au Louvre (n° 369), il y a aussi un jeune homme debout, « qu'on suppose être Isack. » Je ne me rappelle pas assez sa figure pour dire s'il est le même qu'un des personnages du tableau de La Haye.

burg, — nous les passerons tous en revue, — petit portrait en pied, dans le costume de bourgmestre, — Terburg a été bourgmestre de Deventer, où il mourut, — portrait sérieux, planté droit sur le parquet, comme une statue sur un socle.

Ce Terburg est un grand original dans son école : il en a la simplicité, la grâce, avec je ne sais quelle dignité exceptionnelle et une certaine froideur dans son élégance. Un siècle plus tôt, il eût fait des Romains tout comme un autre.

Il est debout, de face, grave sous son manteau noir, tombant jusqu'aux genoux et sous lequel sont dissimulés les bras; les deux jambes rapprochées, la droite en avant cachant presque la gauche. On dirait un terme antique, habillé à la mode hollandaise du xvii<sup>e</sup> siècle. Une majestueuse perruque, enfoncée bas sur le front, se déroule en grosses boucles sur les épaules et fait cascade jusque sur le rabat en guipure. Des nœuds noirs pendent à la jarretière sur des bas de soie gris. De longues rosettes noires ornent les hauts souliers, de forme Molière.

Tout ce costume accuse sa date. Nous sommes vers 1660. Terburg a environ cinquante ans.

Sa tête effilée est un peu revêche. Il a le nez long, mince et droit, la bouche ferme, surmontée d'une grêle moustache, le menton très-long et plat, c'est-à-dire une très-longue distance du nez au bas du menton; signe habituel de rigidité. Les têtes de ses tableaux ont souvent de son propre type. On met

toujours un peu de soi-même dans les autres. Le type affectionné de chaque peintre pour ses personnages lui ressemble toujours un peu. Je croirais bien d'ailleurs, à un certain air de famille, que la femme au long profil froid, qui revient d'habitude dans les tableaux de Terburg, celle qui chante au Louvre (n° 528), est sa fille, la Constantia, qui fut peintresse.

Le fond du portrait est gris neutre, comme le parquet, et tout cet entourage de la figure se confond dans une fine harmonie et paraît peu. Cela rappelle certains portraits doux de Velazquez, où il semble qu'il n'y ait que de l'air autour du personnage.

La toile a seulement 2 pieds de haut sur 1 pied 5 pouces de large.

Smith enregistre ce portrait comme étant celui d'un « gentleman. » Mais, sans aucun doute je pense, ce gentleman est bien maître Terburg, bourgmestre de Deventer, et le catalogue du musée de La Haye n'hésite pas à le signaler comme tel.

Le second Terburg du musée est assez célèbre. Il est mentionné par Descamps, il a passé dans la collection van Slingeland, il a eu les honneurs du rapt militaire et il est gravé, par Audouin, dans le *Musée français*. Nieuwenhuis, dans son livre, l'intitule : *la Dépêche*; Smith, *l'Interruption*; le catalogue de La Haye le décrit ainsi : « N° 454. Un *Officier*, ayant à la main une lettre remise par un trompette, et une *Dame* écoutant avec attention. »

La vérité est que Mars, Vénus, et même Bacchus,

sont compromis dans l'affaire, et il est étonnant que, sous l'Empire, on n'ait pas donné au tableau ce triple titre, qui aurait eu peut-être l'inconvénient de rappeler Henri IV, le vert galant qui boit et qui bat.

L'officier, en riche tenue, tout botté, tout cuirassé, et coiffé d'un chapeau gris à larges bords, profite d'un moment que lui laisse le dieu des batailles. Il n'a eu que le temps de déposer son arquebuse sur une table, à côté de verres et de flacons. Il est assis dans une chaise basse, la main gauche caressant l'épaule de sa maîtresse, voluptueusement accroupie à ses pieds. Elle, avec son bonnet chiffonné, est charmante, avec son corsage citron et sa robe fraise.

Terrible trompette ! Est-ce que l'ennemi est aux portes de la ville ? Va lui dire, comme les gentils-hommes de Fontenoy : — Commencez, messieurs ! Tirez les premiers ! nous vous répondrons tout à l'heure.

Le trompette est debout, de profil, en uniforme bleu. Il a fait son devoir et remis la lettre à son supérieur. — C'est bon ; merci. Selle mon cheval. — Mais pourquoi cet aimable officier n'a-t-il pas été chez sa *dame*, au lieu de l'amener dans sa tente, ornée de faisceaux d'armes accrochés au fond ?

Cette peinture, très-belle d'ailleurs, a beaucoup poussé au noir et est devenue sombre dans les entourages. On a cru, bien à tort, la raviver par d'épais vernis, qui, au contraire, empêchent de la voir. Le

panneau a 2 pieds 1 pouce de haut sur 1 pied 10 pouces de large.

Un élève de Terburg, Gaspar Netscher, nous offre aussi son propre portrait, — avec ceux de sa femme et de sa jeune fille. Le peintre, de profil, en casaque rouge à crevés, tient à la main une guitare. Sa femme est assise, dans la demi-teinte, de l'autre côté d'une table à tapis de Perse. A droite, la jeune fille, debout, presque de profil, chante. Elle a des plumes dans les cheveux, et une belle robe de satin blanc. Sur le dos du fauteuil de Netscher est la signature, avec la date 1665.

Smith catalogue, comme étant au musée de La Haye, et daté également 1665, un tableau « représentant les portraits de Netscher, de sa femme et de son enfant, » mais il en donne une description toute différente, ajoutant que cette peinture provient des collections Schönborn et van Slingeland, et qu'elle a été gravée par David. Je n'ai pas vérifié si la gravure de David se rapporte, en effet, au tableau décrit par Smith, ou au tableau du musée de La Haye.

METSU. — Les trois tableaux du rival de Terburg sont très-remarquables : l'un, pour sa qualité ; l'autre, pour la proportion de la figure qu'il représente ; le troisième, à cause de sa date.

Nous commencerons par celui dont la date authentique permet de rectifier la biographie de Metsu.

Tous les biographes, tous les critiques d'art, tous les catalogues de musées et collections, y compris le catalogue du Louvre, y compris ceux de la Hollande, et même celui de La Haye ! écrivent que Metsu est mort en 1658. Or voici un de ses petits chefs-d'œuvre, le *Chasseur tenant un verre de vin à la main* (n° 88), où, à la suite d'une belle signature en toutes lettres : *G. Metsu*, on trouve, bien authentique et bien pure, la date 1664. Metsu n'était donc pas mort en 1664, puisqu'il — peignait encore. Diverses indications doivent même faire supposer qu'il vécut plusieurs années après cette date.

Le petit chasseur, vêtu d'écarlate, col et manchettes blanches, est assis, la main droite appuyée contre son chapeau posé sur ses genoux ; de la main gauche il tient un beau verre de Bohême à pied colorié. Il a de longs cheveux, une physionomie délicieuse d'esprit et de gaieté. On le voit ainsi encadré dans une fenêtre sur le rebord de laquelle sont un pigeon ramier mort, une poire à poudre et un pot d'étain. La signature et la date, en bas de l'appui de la fenêtre. Sur panneau. Haut. 10 pouces ; larg. 8 pouces 1/4. Autrefois dans la collection van Slingeland. Gravé par David et dans le *Musée français*.

La *Société de trois personnes faisant de la musique* est une peinture exquise, même un peu trop raffinée à la Mieris en certaines parties. Elle a été gravée aussi dans le *Musée français* et par Watson. — Tout ce qu'il y a de beau au musée de La Haye

a passé par les mains des conquérants de l'Empire. Nous n'en ferons plus l'observation.

Au milieu est assise une jeune femme qui écrit. Elle a un caraco de velours cerise, bordé d'hermine, un jupon jonquille, en soie bordée d'argent, un tablier bleu tendre, une cornette blanche et par-dessus, en arrière, une voilette noire. Le petit bout de son pied mignon, pantoufflé de rouge, repose sur une chaufferette. Au dossier de sa chaise, sur la gauche, est accoudé un gentleman debout, en noir, tenant à la main son chapeau. De l'autre côté d'une table à tapis persan, une jeune fille debout pince de la guitare. Derrière elle, au fond, une cheminée surmontée d'un tableau. Du plafond pend un lustre en cuivre. A droite, au premier plan, un épagneul. Haut. 4 pied 8 pouces ; larg. 4 pied 4 pouces. Sur panneau.

Assurément toutes ces compositions de Metsu et de Terburg ne varient guère ; mais leur charme est dans la délicatesse des physionomies, la grâce des attitudes, la simplicité naïve des scènes, et surtout dans l'harmonie d'une couleur incomparable.

Je ne m'explique pas pourquoi Smith, dans son catalogue, mentionne comme étant au musée de La Haye trois autres Metsu qui n'y sont point : *la Lady charitable*, *le Marchand de volaille*, et *une Jeune femme pinçant de la guitare*. En revanche il omet le curieux tableau intitulé : *Représentation emblématique de la Justice*. C'est là, pour le fond et pour la forme, une production exceptionnelle dans l'œuvre

de Metsu ! Une femme, symbole de la Justice, les yeux bandés, l'épée dans une main, la balance dans l'autre, debout, de face, en draperie blanche, foule aux pieds un homme renversé sur des sacs d'or. A droite, un jeune garçon, vêtu de rouge, et une femme portant dans ses bras un petit enfant sont à genoux et prient. En l'air un génie tient une couronne d'or au-dessus de la tête de la Justice. Au fond, à gauche, une sorte de trône doré, et, de l'autre côté, une colonne cannelée. Les figures ont environ 2 pieds de proportion !

Quelle idée à ce peintre familier, de s'égarer en pareille allégorie, avec la veuve et l'orphelin, avec trône et colonne grecque ! Ça ne lui a pas mieux réussi que sa *Femme adultère du Louvre*. C'est vide, faible, lâche, sans caractère, et même sans les qualités habituelles de coloris et de clair-obscur.

Le meilleur élève de Metsu, Uchtersveldt, est l'auteur d'un « *Intérieur*, avec un marin offrant du poison à une dame ; » excellent tableau, très-rapproché du maître et un peu influencé aussi par Pieter de Hooch, dont le musée de La Haye ne possède aucune peinture.

Michel van Musscher, autre élève de Metsu, s'est donné, comme tous ses compatriotes, le plaisir de transmettre à la postérité son portrait avec sa femme et son fils, assez grandes figures, mi-nature, un peu lourdes. Et il a signé : *M<sup>l</sup> : v : Musscher Pinxit* A° 1681 *in Amsterdam*. Il avait alors trente-six ans.

JAN STEEN. — Encore des portraits d'un de ces vieux amis ! Mais celui-là on le rencontre souvent, et nous le connaissons bien. Maître Steen est presque toujours de la partie dans ses bambochades, et ce serait grand dommage qu'il n'en fût pas ; car à lui seul, avec sa physionomie pantagruélesque, il éclaire toute une scène.

Ici, la chose est solennelle. Le vertueux Jan Steen a rassemblé autour de lui toute sa famille. Où peut-on être mieux que dans sa maison, — si ce n'est au cabaret ?

La réunion est composée de onze personnes. Naturellement Jan Steen est à table, au milieu, de face ; longs cheveux, large chapeau. Que fait-il ? Il rit et il fume, en attendant qu'il boive. A sa gauche, sa bonne grosse femme, un peu jordanesque, en cornette blanche, en caraco de velours bleu, bordé de fourrure, bourre une pipe ; soyez sûr qu'elle va fumer. Elle a près d'elle une autre femme, une sœur peut-être. La vieille mère de Steen, assise à gauche au premier plan, fait jouer sur son jupon rouge un petit enfant debout, en robe citron et en bourrelet. Le vieux père, en lunettes, debout contre la cheminée, chante d'après un papier qu'il tient à la main ; il accompagne sans doute le fils aîné de Steen, gentil garçon debout, en pourpoint gris, et qui joue du flageolet. En avant, un chien, des ustensiles de cuivre et un mortier sur lequel est la signature.

Ce tableau, important par sa dimension, 2 pieds

7 pouces de haut sur 2 pieds 10 pouces de large, par l'intérêt des personnages qu'il représente, est, en outre, de la belle qualité de Steen, dans sa manière large et abondante, assez analogue, malgré la différence des proportions, à la manière de Jordaens quand il peint aussi sa joyeuse femme et ses enfants.

Gravé par Villain, et par Oortman dans le *Musée français*.

Mais les voici encore vraiment, presque les mêmes, dans une composition intitulée : *Tableau de la vie humaine*, et gravée également dans le *Musée français*, par Oortman.

Il y a plus de monde, cette fois : une vingtaine de figures, en plusieurs groupes. A gauche, le vieux père assis fait jouer un petit enfant ; près de lui, une jeune fille accroupie prépare des huîtres. Au milieu, un vieillard offre une huître à une femme assise. Les enfants s'amuseut autour d'eux, l'un faisant danser un chat, un autre tenant un petit chien, un autre portant un broc et un panier de fruits. A la table servie, un peu en arrière sur la droite, Jan Steen joue du luth, une jeune femme l'écoute, un gros compagnon rit, son verre de liqueur à la main. Au fond, groupes de joueurs et de fumeurs. En haut, sur l'avant-plan, un grand rideau violet étend sa pénombre sur une partie de cet intérieur.

La signature *JSteen*, l'S entortillé sur le J, est sur un pilier à droite. Haut. 2 pieds 3 pouces ; larg. 2 pieds 8 pouces. Sur toile, comme le précédent.

Smith intitule ce tableau : *la Fête aux huîtres*, et le déclare « une des meilleures peintures du maître. »

Jan Steen se révèle déjà mieux, dans sa force et son originalité, au musée de La Haye qu'au musée d'Amsterdam ; car, outre ces deux beaux *Intérieurs de famille*, il a encore deux *Scènes de médecin*, — un *Dentiste arrachant une dent à un villageois*, petit tableau assez ordinaire, qui provient peut-être cependant de la collection Lormier, — et une très-singulière composition, intitulée : « *une Ménagerie*, et dans le lointain la maison à Honsholredijk. »

Ce dernier tableau est en hauteur — 4 pieds 4 pouces ! — et représente une espèce de cour extérieure à une maison de campagne qu'on aperçoit sous une grande arcade. D'une plate-forme devant l'arcade quelques degrés en pierre descendent vers le premier plan où coule un ruisseau et où se dresse sur la droite un vieil arbre dépouillé, dont une branche sert de perchoir à un paon. Des canards barbotent dans le ruisseau. Des poules, des dindons, des pigeons, picotent des grenailles dans la cour.

Assise sur un des degrés, une petite fille en robe jaune paille, guimpe et tablier blancs, fait boire du lait dans une coupe à un agneau. Un bonhomme à tête chauve lui parle en riant ; il s'en va porter quelque part un panier d'œufs et un pot vert. Un autre vieux serviteur de la ferme, arrêté sur la plate-forme, rit aussi en regardant sa jeune maîtresse. Ce personnage qui tient sous son bras gauche une poule, et

sous son bras droit la nichée de poussins dans une corbeille, est très-grotesque : nabot, ragot, à jambes courbes et tortues, ce que les Hollandais et les Flamands appellent un *krom*. Jan Steen s'est bien amusé à le peindre d'après nature et il y a mis toute sa science réaliste et expressive. La tête du bonhomme au panier d'œufs est aussi d'une réalité merveilleuse, et je ne crois pas que Jan Steen, ni aucun des *petits* maîtres hollandais aient jamais fait une tête plus correctement modelée et plus vivante.

Cette peinture, si volontaire dans le dessin, si ferme d'exécution, si scrupuleuse dans le détail, si simple et si juste de lumière, ne ressemble à aucune autre du maître, et l'on pourrait d'abord être embarrassé de nommer l'auteur. C'est sans doute ce qui a fait supposer à Smith que cette *ménagerie* devait être des premiers temps de l'artiste : — *an early production of the artist*. Mais Smith se trompe, car le tableau est daté 1660, après une signature en toutes lettres. Or Jan Steen étant né vers 1625, et non en 1636, comme l'imaginent tous les catalogues de l'Europe, y compris celui de La Haye, avait alors environ trente-cinq ans, et depuis dix à quinze ans son talent était complet.

Mais ce terrible homme s'est souvent montré sous des aspects très-divers. Ses variations de manière tiennent à la variété des sujets. Son style et sa pratique se conforment toujours à la nature qu'il veut traduire.

Molière aussi change de style selon qu'il peint le Misanthrope ou Sganarelle, Don Juan ou Harpagon, Célimène ou Dorine.

On pourrait compter plus d'une demi-douzaine de manières fort distinctes dans l'œuvre de Jan Steen; toujours lui-même cependant, quoique dans les scènes de cabaret il rappelle un peu van Ostade, mais avec plus de verve satirique, et aussi Brouwer qu'il égale pour l'expression; dans les scènes du monde élégant, Metsu, mais avec plus de vigueur et d'esprit; dans les festins, Jordaens, mais avec une mimique bien plus vive et des types plus accentués; dans ses paysages roux et ses ciels gris, le beau-père van Goijen, mais non pas avec une pareille monotonie; ou même Cuijp, avec presque autant de lumière.

Quelquefois, comme dans ces figures des deux vieux serviteurs de la ferme, il adhère, pour ainsi dire, à la nature, au point qu'on ne sent plus ni manière, ni procédé quelconques. Ailleurs, dans certaines orgies, il s'abandonne à une fantaisie de pratique aussi originale que la conception même des caractères, des physionomies, des attitudes. Et c'est là surtout qu'éclate son génie, mélange inexplicable de science et de licence, de profondeur et de frivolité; grand praticien, qui a ses défaillances; grand philosophe, et triple fou!

Nous n'avons pas encore vu de ses médecins, — le plus admirable est au musée van der Hoop, — mais en voici deux qui ont leur mérite.

N° 147. *Le Médecin rendant visite à une malade.* C'est sérieux : la jeune fille est au lit ; charmante malade dans son petit lit à baldaquin vert. Le grave docteur, tout de noir vêtu, est assis auprès. Il a probablement consulté déjà un vase mystérieux, posé sur une chaise devant la couchette, vase en métal, selon la mode du pays ; cependant il n'a pas l'air très-sûr de son affaire. Que ne regarde-t-il un grand tableau pendu au fond contre le mur : des Centaures enlevant des femmes<sup>1</sup> ! Quel sujet de tableau pour une chambre à coucher de petite fille !

Une femme, la mère sans doute, présente un verre de vin ; les femmes ont toujours de bonnes idées. Ce verre de vin aidera peut-être à sauver *la Malade d'amour* : on appelle quelquefois ainsi cet excellent tableau. Derrière la femme, une table à tapis ture, et dans le fond à droite, une porte cintrée et deux petits chiens.

La signature est en toutes lettres, sans date. Le panneau a 2 pieds de haut sur 1 pied 7 pouces. Il provient des célèbres collections Lormier et Braamcamp. A la vente Lormier, 1763, il fut payé 460 florins ; à la vente Braamcamp, 1771, 310 florins seulement. Les hauts prix de Jan Steen ne datent que du dix-huitième siècle, comme on sait.

L'autre *Scène de médecin*, faisant presque pendant comme dimension, est moins inquiétante. La

<sup>1</sup> Smith dit à tort : *L'Enlèvement des Sabines*.

fillette, en corsage bleu, bordé d'hermine, est assise dans une chaise et abandonne son poignet délicat au docteur, petit homme maigre et décidé. Derrière elle, une servante en jupon jaune; et au second plan, à droite, une vieille femme accroupie devant la cheminée. En avant, un petit épagneul couché sur un coussin bleu. Le lit, à baldaquin rougeâtre, est au fond. Sur la gauche, une table. Signé aussi du nom, et sans date.

Ces deux tableaux, très-distingués, sont gravés dans le *Musée français*.

PHILIPS WOUWERMAN.—NOUS AVONS rencontré tout à l'heure une assez grande composition allégorique de Metsu; on voit aussi au musée de La Haye la plus grande toile qu'ait peinte Philips Wouwerman; une *Bataille*, de 8 pieds de large et de plus de 4 pieds de haut!

Au milieu, groupe principal de cavaliers attaquant et défendant un pont; on y remarque un trompette qui sonne la charge, un personnage en pourpoint écarlate, sur un cheval gris; ces figures du premier plan ont environ 8 pouces de proportion; c'est trop pour Wouwerman; on le retrouve mieux, avec ses fines qualités, dans les groupes semés à droite et à gauche sur des plans plus reculés.

En bas est le double monogramme du prénom et du nom. Point de date: le maître n'en mettait pres-

que jamais <sup>1</sup>; on peut supposer néanmoins que cette flasque peinture doit être de la période transitoire entre sa première et sa seconde manière, où il employait souvent des tons bruns un peu lourds. Sans doute il y a du mouvement, de la variété, beaucoup d'adresse, mais une incontestable débilité dans le dessin et la charpente de ces hommes et de ces chevaux d'une proportion inaccoutumée. Van Huchtenburgh a fait aussi bien.

Cette ambition d'élargir leurs toiles et de risquer la *grande* peinture, a tourmenté un moment tous ces délicats traducteurs de la nature en petit. Excepté Adriaan van Ostade et Adriaan Brouwer, il n'y en a pas un peut-être, depuis Gerard Dov jusqu'à van der Werff, qui n'ait tenté quelques essais de ce genre; mais il n'y en a pas un qui ait su y conserver des qualités estimables.

Quand le plus vaillant des ciseleurs modernes, Benvenuto Cellini, a voulu modeler des statues monumentales, il a perdu aussi sa supériorité; et pourtant il s'élevait au plus haut style dans l'exécution d'un bijou. La moindre de ses figurines sur une petite coupe vaut mieux que son *Persée*.

C'est précisément le style, j'entends la recherche de la beauté, qui manque aux petits maîtres hollan-

<sup>1</sup> Smith ne cite que 3 tableaux datés, sur 522 que contient son catalogue; un de la première manière, 1646, et deux de la dernière, 1657 et 1660.

dais. Une figure simplement naïve et prise de la vie vulgaire ne vaut pas la peine qu'on la dresse de toute sa taille sur un piédestal. Elle paraîtrait d'ailleurs toujours petite, quelle que fût sa grosseur physique. Le style seul grandit les images, et les artistes doués de cette rare faculté n'ont point à se préoccuper de la dimension matérielle de leurs œuvres.

La grande *Bataille* de Wouwerman n'en a pas moins de chauds admirateurs, et le musée de La Haye la compte comme un de ses *trésors*. Il possède, en outre, huit autres Wouwerman, dont plusieurs de première qualité.

Deux pendants célèbres et qui méritent leur célébrité : *l'Arrivée à l'hôtellerie* et *la Sortie de l'hôtellerie*. 2 pieds de large environ sur 1 pied 1/2 de haut. Compositions très-riches, représentant des intérieurs de remise, avec quantité de chevaux de toute couleur, les uns montés par des gentlemen, ou des ladies, ou des jockeys, d'autres qui mangent, d'autres qui sont couchés, d'autres qui se cabrent; avec des chèvres qui jouent, des coqs qui se battent, etc. ; tous épisodes vivement et spirituellement traités. Wouwerman est là chez lui, et incomparable.

Un paysage plus célèbre encore et qu'on appelle *le Chariot de foin*. La galerie de Buckingham Palace possède un sujet analogue, mais d'une qualité bien supérieure. Ici, un large canal occupe une partie du panneau. En avant, à droite, une femme avec un petit garçon, une charrette à un cheval, conduite par

un paysan ; au bord de l'eau, une charrette de foin, attelée de deux chevaux, et un homme à cheval, avec une femme en croupe ; plus loin, des hommes qui chargent du foin sur des bateaux. Collection Buyten, Delft, 1748, 610 florins. Haut. 1 pied 3 pouces ; larg. 1 pied 6 pouces. Gravé dans le *Musée français*.

Un beau « *Manège en pleine campagne*, avec un carrosse attelé de six chevaux. » Un cavalier, vu de dos, exerce son cheval au manège. Au premier plan, à gauche, un gentilhomme debout, appuyé sur une canne, le regarde ; derrière lui, son cheval est tenu par un page. Toile large de 2 pieds 5 pouces, et haute de 2 pieds. Également gravé dans le *Musée français*.

Une *Partie de chasse*, groupe de chasseurs qui arrivent à un château ; un d'eux, descendu de son cheval qui se cabre, présente un verre de vin à un cavalier, sur cheval gris de fer, vu de croupe ; un autre fait boire son cheval à une fontaine où boivent deux chiens tenus en laisse par un jeune valet ; une élégante chasseresse est montée sur un cheval marron. Paysage très-boisé et très-pittoresque. Gravé par Wachsmuth. Environ 1 pied 1/2 de haut sur 2 pieds de large.

Un excellent petit « *Paysage avec plusieurs chevaux*. » Les chevaux et les figures sont d'une finesse charmante. Le panneau n'a guère que 1 pied de haut. Toujours gravé dans le *Musée français*.

Enfin, *un Camp, et des Paysans à pied et à cheval*, tableaux assez faibles et sans importance.

Rien de Pieter Wouwerman, mais de van Huchtenburgh, élève de Philips, deux bons *Combats de cavalerie*, et *le prince Eugène de Savoie à cheval, entouré de guerriers*.

BERCHEM. — Berchem a fait pire que Wouwerman dans sa grande *Bataille* : il a osé peindre « un paysage *italien* avec des animaux et des figures de grandeur naturelle. » Toile de 6 pieds 6 pouces de haut sur 8 pieds 6 pouces de large ! C'était peut-être *le Taureau* de Paul Potter qui l'empêchait de dormir ; ou peut-être une mauvaise suggestion de *la Bande académique* de Rome. Toujours est-il qu'il n'a jamais recommencé, et que le tableau de La Haye est le seul Berchem avec des animaux grands comme nature.

C'est une sorte de pastorale qu'il a voulu faire, sous l'influence de je ne sais quels maîtres italiens. Il n'avait alors que vingt-quatre ans, car la peinture est datée de 1648, un an après *le Taureau* de Paul Potter, et il était tout frais débarqué dans « la ville éternelle. » Bien savant déjà, ce tableau le prouve malgré l'impuissance de l'effet général.

Non-seulement les personnages sont de grandeur naturelle, mais ils sont presque nus, autre ambition *académique*. Les figures nues exigent plus de style et de beauté que les bonshommes couverts d'une

peau de mouton. C'est égal, Berchem a dessiné son berger demi-nu et couronné de pampres, comme un compagnon de Bacchus dans les Bacchanales du Titien. Sa bergère, assise à droite, a aussi le torse nu, et tient endormi sur sa jupe bleue son enfant tout nu, comme un saint bambino de Raphaël. Mais on pense bien qu'il n'y a point à chercher là dedans le style des grands maîtres italiens. On y trouverait tout au plus le froid Sassoferrato.

Une vache rouge est couchée, un peu en raccourci, heureusement. Ajoutez un âne, une chèvre, une brebis. Tout cela dans un paysage *italien*, avec des arbres et des broussailles. Ce curieux tableau a été payé 6,000 florins à la vente Gevers, à Rotterdam, en 1827.

Les autres tableaux de Berchem au musée de La Haye sont également assez étranges dans son œuvre, — sauf un *Paysage italien* (signé et daté 1661), de sa manière habituelle, avec un fond de ruines, et des personnages et des animaux qui traversent un gué ; une femme en caraco bleu et manteau jaune, sur un cheval brun, un paysan qui cause avec elle, un petit pâtre suivi de son chien, une vache fauve et une chèvre ; — car nous avons un *Combat de cavalerie dans un défilé de montagne* et une *Chasse au sanglier*.

Le *Combat* est un tableau d'importance, sur toile haute de 3 pieds, avec d'innombrables figures distribuées en plusieurs groupes. On se bat furieuse-

ment autour d'un convoi de waggons et dans tous les ravins de l'étroit passage. Des hommes et des chevaux gisent sur le sol. La confusion est extrême. La terrible *Bataille des Cimbres*, de M. Decamps, ne donne pas mieux l'image d'une mêlée. — Collection de la baronne Thoms, Leyde, 1816, 7,010 florins.

La *Chasse au sanglier*, peinte « dans la plus libre et la plus parfaite manière de l'artiste, » est datée 1659. Beaucoup de chasseurs à cheval et à pied, une femme sur un cheval blanc, un homme sur un cheval bai violacé; des chiens à la poursuite de sangliers; un cerf tué, au premier plan. Les petites figures ont la finesse et l'élégance de celles de Wouwerman. La toile a un peu plus de 2 pieds de large.

Des élèves de Berchem nous trouvons : Soolmaker, un paysage, où il a exagéré les défauts de son maître, le *tapotage* de la touche et l'éparpillement de la lumière; — Jan Glauber, dit Polidor, un *Paysage en Arcadie*, avec des figures de son ami Gerard de Lairesse, dont nous avons aussi un *Achille reconnu par Ulysse*, personnages mi-nature, œuvre pitoyable; — et Karel du Jardin.

Les deux tableaux de Karel ne sont pas extraordinaires. L'un, daté 1673, représente une *Cascade en Italie*; au bord de l'eau, des pêcheurs tirent un filet; sur la berge, un homme à cheval conduit un âne rétif; collection Lindert de Neufville, 1765, 805 florins; — l'autre, plus petit, montre une *Bergère qui file en gardant son troupeau*; près d'elle, un âne

couché, un chien, et, un peu en arrière, un bœuf blanc qui se frotte contre un tronc d'arbre. Collection Wierman, Amsterdam, 1762, 325 florins. Ces deux tableaux sont gravés dans le *Musée français*.

ADRIAAN VAN DE VELDE. — Adriaan van de Velde n'a que deux tableaux, non plus, au musée de La Haye, mais ce sont deux chefs-d'œuvre, deux petits bijoux de la plus adorable qualité.

*Vue du rivage de Scheveningue.* Sur la plage de sable, à gauche, devant une sorte d'appentis en perches et en chaume, groupe de neuf figurines : un vieux marin en chapeau, un autre marin en bonnet rouge, une femme et une petite fille, avec leur chien couché à leurs pieds, une femme accroupie, un homme qui se repose, un marin en grandes bottes et bonnet rouge, jouant avec un chien, deux petits garçons dont l'un porte l'autre. C'est le premier plan, avec une charrette et deux chevaux, sur la droite.

La plage est nue partout, la mer très-basse; assez loin, au bord du flot, on aperçoit une voiture à quatre chevaux, suivie d'un petit cavalier. Des barques microscopiques flottent sur la mer tranquille. Signé, au pied de l'appentis : *A. V. Velde*. Sur bois. H. 1 pied 2 pouces, L. 1 pied 5 pouces.

« Petite perle d'art, dit Smith, extrêmement intéressante par l'admirable vérité de la perspective aérienne et les teintes locales de la couleur. » Lorsque

cette *perle* était au Musée français, où elle a été gravée par Hulk, elle devait briller même à côté de l'autre chef-d'œuvre (n° 536 du Louvre), qui représente aussi la plage de Scheveningen.

*Des bestiaux dans un paysage.* « Encore une perle de la plus précieuse qualité. » Pâturage en avant d'un bois. Au premier plan, à droite, un chêne, derrière lequel s'avance de profil, en hennissant, un beau petit cheval gris souris, singulièrement coupé en deux par le tronc du chêne, la tête paraissant d'un côté, la croupe de l'autre. Adriaan s'est amusé à répéter cette fantaisie dans plusieurs de ses tableaux, notamment dans un chef-d'œuvre conservé à Buckingham Palace et dans une autre peinture qui a été en France, chez M. de Morny, sauf erreur.

Au pied du chêne, deux moutons et une vache couleur chamois, couchée, la tête de face. A gauche, une vache qui paît et des moutons; et sur une éminence, au second plan, le pâtre assis près de sa bergère, qui allaite un baby; derrière eux, le reste du troupeau.

Vers le milieu de la prairie, une percée s'ouvre dans le bois, et sur cette douce lumière se modèle un petit chevreau blanc, debout et de profil. C'est exquis de couleur.

Tout cela est en miniature, car le panneau n'a pas 1 pied de haut.

On aimerait mieux avoir ces deux petits van de Velde que *le Taureau* de Paul Potter, *la Vache* de

Berchem, *la Justice* de Metsu et *la Bataille* de Wouwerman.

Nous trouvons encore Adriaan chez ses amis van der Heijden et van der Hagen.

Le van der Heijden, signé, représente *l'Intérieur d'une ville*, probablement Anvers selon le catalogue, Dusseldorf selon Smith, mais ce n'est point Anvers, et je ne crois pas non plus que ce soit Dusseldorf. Flamands ou Allemands, ou Hollandais, les petits personnages dispersés dans cette ville anonyme sont délicieux.

Des deux van der Hagen, l'un, *Vue en Gueldre*, est très-vrai et très-bon; l'autre, *le Rijnport à Arnhem*, est un peu froid.

Simon van der Does, absent au Louvre, est le seul élève d'Adriaan van de Velde, dont le musée de La Haye ait un tableau, peinture grossière, molle, commune : *une Bergère avec des moutons*. Van der Does est quelquefois très-fin et très-lumineux, dans une harmonie qui se rapproche de celle de son maître.

LES PAYSAGISTES. — Débarrassons-nous d'abord des pseudo-Italiens.

Poelenburg a deux petits paysages, l'un avec des ruines, l'autre avec des baigneuses. Bartholome Breemberg, son élève, — son maître, suivant le catalogue, quoique Breemberg soit né en 1620 et Poelenburg en 1586, — un paysage, insignifiant. On peut classer après Breemberg, à qui il ressemble

quelquefois, Jacob van der Ulft, qui peut-être n'a jamais été en Italie, mais a pastiché dans ses tableaux des gravures de villes et de sites italiens. Il a aussi un paysage, « avec édifices et un corps d'armée en marche, » très-important pour lui.

Vient ensuite le groupe qui se rattache à Claude Lorrain : Swareveld, un grand paysage; Jan Both, deux tableaux; et de Heusch, deux petits paysages, assez distingués.

Les deux Both sont de la plus belle qualité. Le grand surtout doit être compté comme un chef-d'œuvre. Il a été payé 5,610 florins à la vente de la baronne Thoms en 1816. La toile a 4 pieds de large sur 3 pieds 5 pouces de haut.

C'est un soir d'été, dans la campagne italienne. Des collines et de petits vallons, de l'eau, des groupes d'arbres élégants. A gauche, une route sur laquelle s'avancent un muletier conduisant sa mule chargée, un voyageur en vêtement rouge, et plus loin un troisième homme sur une mule. Signé *J. Both*, le J formé sur le premier jambage de B.

Dans l'autre petit paysage, la signature ne porte que le nom sans l'initiale du prénom.

Adam Pijnacker a sa manière à part, très-caractérisée par des contrastes d'ombres et de lumières un peu trop métalliques. Nous avons de lui un grand paysage, adroitement peint, d'une brosse aiguë et incisive comme la pointe d'un graveur à l'eau-forte.

Lingelbach, ce maître complexe, Allemand de

naissance, Italien souvent par le style, quelquefois Hollandais par la pratique, est bon à étudier au musée de La Haye ; car on y voit de lui quatre tableaux, de genre et d'exécution dissemblables : un *Port de mer en Italie*, avec de grandes figures, assez mauvaises ; signé *I. Lingelbach*, 1670 ; la même année que *le Marché aux herbes*, à Rome (n° 270 du Louvre) ; double date qui prouve, en passant, que Lingelbach a séjourné à Rome dans son âge mûr, après y avoir étudié dans sa jeunesse ; — *le Départ de Charles II de Scheveningen pour l'Angleterre*, en 1660 ; composition très-riche, très-habile, très-lumineuse ; — un *Paysage avec un chariot de foin*, dans la manière de Philips Wouwerman ; — et une *Marche de cavalerie*, où les petites figures sont excellentes et ne trahissent l'imitation d'aucun autre maître.

En outre, Lingelbach a peint les personnages dans le paysage de Philip Koninck, déjà cité, dans deux bons paysages de Moucheron et dans un grand paysage de Wijnants.

Des paysagistes demeurés purs Hollandais, le plus ancien au musée de La Haye est Wijnants, qui ouvre la grande période du xvii<sup>e</sup> siècle ; il a deux paysages très-remarquables ; l'un, signé et daté 1659 ; les figures seraient, suivant Smith, de Helt Stockade ; l'autre — c'est celui dont Lingelbach a fait les figures — porte, avec le nom en toutes lettres : *J. Wijnants f.*, la date authentique 1675, renseignement précieux pour la biographie de l'artiste, dont la date de mort

est assez vague. Le musée de La Haye lui-même, qui possède ce tableau daté 1675, inscrit que Wijnants est mort en 1670 !

Ce grand paysage sert aussi à constater la dernière manière de Wijnants, plus large et moins fine de détail que ses manières précédentes.

De Cuijp le musée de La Haye n'a qu'un seul tableau : *Vue aux environs de Dordrecht*. A gauche, un cavalier, de face, sur un cheval bai. Il est coiffé d'une toque noire à plumes rouges. Un pêcheur, en bottes fortes, lui offre du poisson. A droite, un épaigneur couché. Au second plan, des pêcheurs, un cheval noir, et, de l'autre côté d'un canal, une maison. Les deux figures principales ont environ 1 pied de haut. Belle peinture, un peu brusque cependant.

Les trois Ruijsdael sont extrêmement originaux.

Le plus singulier, qui rappelle beaucoup le style de Philip Koninck et de Rembrandt, est catalogué par cette phrase : « *Du côté d'Overveen on voit dans le lointain la ville de Haarlem.* » Cette vue est prise, à vol d'oiseau, d'un point élevé. Au premier plan, une prairie plate et rase où sont étalées, sur l'herbe, de longues bandes d'étoffe blanche. Les maisons de la blanchisserie se groupent un peu à gauche. Au delà, l'œil se perd sur une campagne unie, presque sans arbres et sans habitations, jusqu'à la ligne du ciel. La ville et un clocher de Haarlem se discernent à peine, bien loin, bien loin, à l'horizon. Et ces lieues

de pays sont représentées sur une petite toile haute de 4 pied 8 pouces !

Signé à droite : *Ruisdael*, le premier jambage de l'R formant aussi un grand J et un petit v (Jacob van Ruisdael). A la vente Gerrit Muller, Amsterdam 1827, ce chef-d'œuvre a été payé 6,700 florins.

« Rien de plus parfait n'est jamais sorti du pinceau du maître, » dit Smith. En effet, outre la solidité des terrains, frappés de coups de soleil en certains endroits, la perspective aérienne et le ciel, mélangé de gris de fer et de gris d'argent, sont des prodiges.

Le second Ruijsdael, intitulé *un Rivage*, n'est guère moins étrange. Il représente la côte de Scheveningen, par une fraîche brise, avec des nuages qui annoncent un grain. C'est dans ces caprices de la nature que Ruijsdael montre sa poésie. Le trouble des éléments surexcite ses qualités vigoureuses. *La Tempête* du Louvre (n° 471) en est un exemple.

Ici nous avons à la fois une marine et un paysage; les dunes de sable, à droite, et sur la gauche, de petites barques à flot. La plage est animée par beaucoup de petites figures, hommes et femmes qui se promènent, ou font n'importe quoi. Je ne saurais dire l'auteur de ces excellentes figurines; peut-être Storck. La toile a environ 2 pieds de large. Vendu 1,165 florins, en 1808, à la vente van der Pot.

*Une Cascade!* Ruijsdael en a peint beaucoup, mais celle-ci est d'un ton particulier, assez rapproché des verts glauques de Hobbema. L'eau tombe, rebondit,

mousse, scintille, en avant. A gauche, un fond de forêt; à droite, un coteau surmonté d'un édifice. Beau ciel orageux. Haut. 2 pieds 3 pouces; larg. 1 pied 9 pouces.

A côté de son compère Ruijsdael, Hobbema manque toujours!

Mais voici un grand peintre, dont la biographie n'est pas plus connue que celle de Hobbema, et dont les œuvres sont encore bien plus rares. On sait seulement qu'il est né à Delft vers 1632, et c'est pourquoi, afin de le distinguer de ses homonymes, on l'appelle van der Meer de Delft (*Delfsche van der Meer*). Suivant Immerzeel, son véritable nom serait Jan Vermeer et il aurait été élève de Karel Fabricius. Il n'y a aucune preuve de cela, qui d'ailleurs signifierait peu, et il faut laisser ce *Delfsche van der Meer* parmi les « illustres inconnus. »

Où trouver de ses tableaux, pour le connaître en l'étudiant? C'est seulement chez M. Six van Hillegom, dans deux tableaux très-différents, une *Vue d'intérieur de ville hollandaise*, et une *figure de Femme*, découpée sur un lambris pâle, qu'on peut avoir une idée de cet artiste bizarre. Il manie la pâte comme Rembrandt; il fait jouer la lumière comme Pieter de Hooch, qu'il imite un peu; il a aussi quelque chose d'Aalbert Cuijp; et il tourne ses personnages avec une certaine violence, très-particulière et très-fantasque.

Dans le tableau de La Haye, *Vue de la ville de*

*Delft, du côté du canal*, il a poussé les empâtements à une exagération qu'on rencontre parfois aujourd'hui chez M. Decamps. On dirait qu'il a voulu bâtir sa ville avec une truelle, et ses murs sont de vrai mortier. Trop est trop. Rembrandt n'est jamais tombé dans ces excès. S'il empâte les clairs quand un vif rayon fait jaillir une forme, il est sobre dans les demi-teintes, et il obtient la profondeur des ombres par de simples et légers frottis.

La *Vue de Delft*, malgré cette maçonnerie, est pourtant une peinture magistrale et tout à fait surprenante pour les amateurs à qui van der Meer n'est pas familier<sup>1</sup>. Elle a été payée 2,900 florins à la vente Stinstra, en 1822.

<sup>1</sup> « ... Jan van der Meer, que je ne connaissais que de nom... Cela est peint avec une vigueur, une solidité, une fermeté d'empâtement, très-rares chez les paysagistes hollandais... Van der Meer est un rude peintre, qui procède par teintes plates largement appliquées, rehaussées en épaisseur ; il a dû visiter l'Italie. C'est un Canaletto exagéré. » — (M. Ducamp, *Revue de Paris*, 1<sup>er</sup> oct. 1857.) — Je crois que M. Ducamp se trompe, et que van der Meer de Delft n'a jamais été en Italie. On ne devine guère non plus quelle est l'analogie qu'on peut trouver à ce *rude* Hollandais avec Canaletto, soit dans le style, soit dans l'exécution.

M. Théophile Gautier n'a pas été moins frappé que M. Ducamp de ce tableau du musée de La Haye, et il en fait grand éloge dans ses articles, déjà cités, du *Moniteur* (juin 1858) : « Van Meer (*sic*) peint au premier coup avec une force, une justesse et une intimité de ton incroyables... La magie du diorama est atteinte sans artifice.

LES MARINISTES. — Qui le croirait! nous n'avons pas au musée de La Haye une douzaine de tableaux de marine. Deux Willem van de Velde seulement, trois Backhuizen, deux Abraham Storck; et puis? une *Vue de l'Amstel à Amsterdam*, n'ayant d'autre valeur que de rappeler l'aspect de la ville dans la seconde moitié du xviii<sup>e</sup> siècle, par Torenburg, né vers 1737 et mort vers 1786. C'est tout, avec les deux ou trois plages de Scheveningen, peintes par des paysagistes, et le *Port italien*, de Lingelbach. Encore les deux marines de Storck ne sont-elles pas des exemplaires sur lesquels on puisse apprécier ce maître habile. Restent donc Willem et Ludolf, qui sont d'ailleurs les premiers types de l'école hollandaise dans cette spécialité.

Les deux tableaux de Willem van de Velde ont la même dimension, 2 pieds 2 pouces de haut sur 2 pieds 6 pouces de large, et se font pendant. Ils ont passé tous deux dans une vente anonyme à Amsterdam en 1765, où l'un a été payé 1,310 florins, l'autre 930 florins. Tous deux, ayant été emportés par les guerriers français, ont été gravés dans le *Musée Napoléon*. Véritables *compagnons*, — comme dit le mot anglais, pour pendants, — et inséparables. Deux perles pures et brillantes, au jugement de Smith. Très-pures en effet; diamants de la plus *belle eau*, limpides, et, malgré leur transparence lumineuse, inattaqués jusqu'ici par l'air, le soleil ou l'humidité, ni par les agents les plus cor-

rosifs de la peinture, les restaurateurs et barbouilleurs patentés.

Ils représentent la mer calme, avec des navires de tout calibre et de toute forme, depuis le vaisseau de guerre jusqu'au petit bateau de pêcheur, et quantité de personnages de toute classe qui se remuent sur les embarcations. Le n<sup>o</sup> 165 est signé à droite, au premier plan :  $\frac{W.}{V.V.}$ . Je n'ai pas trouvé la signature de l'autre.

Les trois Backhuizen sont aussi de premier rang dans son œuvre; ce qui ne doit empêcher personne de dire ce qu'il en pense. — *Le Chantier de la ci-devant Compagnie des Indes orientales à Amsterdam* est exécration, à mon goût. — *La Marine par un gros temps* est froide et faible, quoique Smith en vante l'exécution (*an admirable performance*); elle est signée sur une barque : BAKHUIS (*sic*). — *Le Retour du roi Guillaume III d'Angleterre à Maassluis, en 1691*, ne peut pas compter comme une marine; toute l'importance est pour les personnages qui viennent de débarquer. Guillaume, en costume d'apparat, sur un cheval gris qui caracole, est accompagné du duc d'Albemarle et d'un cortège de gentilshommes et de soldats; une députation de la ville s'avance pour le recevoir; il y a encore, sur le quai, beaucoup d'autres figures bêtement peintes. Mauvais ciel. Tableau très-cher cependant à cause du sujet, et même très-admiré par une certaine classe d'amateurs.

LES PEINTRES D'ARCHITECTURE. — Cette catégorie n'est pas brillante non plus. Après Hendrik van Steenwijk le vieux, *des Bâtimens avec figures*, — van Bassen, *une Église catholique*, — van Vliet, *la Vieille église à Delft*, — on ne trouve que deux maîtres dignes d'attention : Hoekgeest, dont on sait peu de chose, et Dirk van Deelen.

Hoekgeest a beaucoup d'analogie avec Emmanuel de Witte, et dans ses excellentes figurines il rappelle quelquefois Aalbert Cuijp. Ses deux tableaux offrent *l'Intérieur de l'Église neuve à Delft*, l'un avec le tombeau des princes d'Orange, l'autre pris d'un point de vue différent, et signé d'un monogramme (H, le D accolé à rebours au premier jambage de l'H, avec la date 1631.

Le van Deelen est extrêmement curieux : il représente « *la Salle du Binnenhof à La Haye*, pendant la dernière grande assemblée des États en 1651. » Il a, de plus, cet intérêt, que les nombreuses figures ont été peintes par Palamedes. C'est la seule fois qu'on rencontre dans les musées publics de la Hollande cet excellent peintre, aussi original qu'il est rare. A la vérité, on lui attribue en tous pays quantité de tableaux vulgaires, exécutés après lui ou autour de lui par des imitateurs. Dans les galeries particulières, en Hollande, je ne connais qu'un autre Palamedes, chez le baron Steingracht. Le musée du Louvre n'en a point. Le musée de Bruxelles en a un. Les musées d'Allemagne en ont peut-être une douzaine.

Mais quel est ce Palamedes<sup>1</sup> ? De qui est-il élève ? Y a-t-il plusieurs Palamedes ? Sont-ils de la même famille ? Celui qui a fait les portraits en buste de grandeur naturelle, dans la manière de Cuijp, est-il le même que l'auteur des petits tableaux d'intérieur, avec de sveltes et élégantes figurines en pied, *conversations* de gentlemen et de ladies, qui jouent ou qui boivent ? Est-ce lui qui a fait également les scènes de

<sup>1</sup> Sans doute Descamps et ses copistes ne sont pas embarrassés pour donner — d'après Houbraken que Descamps a copié — quelque petite biographie de Palamedes, ou même de plusieurs Palamedes. Ce qui n'empêche pas que l'individualité de ces peintres soit ordinairement confondue. Pour les Palamedes, comme pour la plupart des maîtres hollandais, c'est dans leurs œuvres qu'il faut les étudier ; c'est par leurs œuvres qu'il faut refaire leur biographie, et non pas en stéréotypant toujours de premières notes erronées.

Qui veut étudier sérieusement l'école hollandaise doit commencer par laisser là Descamps et tous les livres français. Il n'y a pas, à ma connaissance, de livres français qui puissent servir à l'histoire des maîtres hollandais.

Il faut écarter aussi Houbraken, source première de toutes les erreurs, de tous les contes, de toutes les calomnies. D'Immerzeel il faut se défier, car il a pris partout les éléments de son Dictionnaire, et il ne connaît rien aux œuvres des maîtres. Reste en hollandais l'Histoire publiée par MM. van der Eynden et van der Willigen (Haarlem 1816), et beaucoup de savantes monographies.

C'est à cette Histoire surtout que les compilateurs allemands, tels que Nagler, Rathgeber, etc., ont emprunté leurs matériaux. Ces compilations herculéennes sont encore — et il n'en pouvait être autrement — remplies d'erreurs. Mais il y a un

soldatesque, intérieurs de corps de garde, où l'on joue, où l'on fume, où l'on se dispute? Est-ce encore le même qui a fait les petites batailles de cavaliers?

Il est certain d'abord qu'il y a Anton Palamedes, surnommé Stevens, né à Delft en 1604, mort en 1680. Le portrait d'homme du musée de Bruxelles (n° 151) est de lui et porte une belle signature au-

auteur allemand qui est très-instructif sur les Hollandais (je ne parle ici que de la grande école du dix-septième siècle); c'est M. Waagen, dans ses *Kunstwerke*, etc., et dans ses *Treasures of art*, etc., parce que M. Waagen a tout vu par lui-même, et qu'il est un des premiers connaisseurs en peinture.

Les livres anglais sont excellents en général, et il n'y en a pas un où l'on n'apprenne quelque chose. Cela encore parce les Anglais qui écrivent sur les arts étudient les œuvres des artistes plus que les vieux papiers. Smith, par exemple, est un véritable trésor sur les maîtres dont il a fait les catalogues, et de tous les livres sur l'école hollandaise son livre est le meilleur incomparablement.

Ce serait rendre service à l'histoire de l'art, que de former, à côté de chaque musée, comme l'a souvent proposé le bibliophile Jacob, une bibliothèque spéciale où fussent réunis les livres, brochures, revues et journaux, — *en toute langue*, — contenant des documents relatifs aux arts. Une telle bibliothèque devrait avoir un catalogue raisonné, qui fût à la disposition des lecteurs et qui les renseignât sur le contenu des ouvrages. On sait combien il est difficile d'obtenir, dans les bibliothèques *universelles*, la communication des livres spéciaux, et encore faut-il déjà être assez initié à la bibliographie pour indiquer le livre dont on a besoin. Le Louvre devrait donner l'exemple de cette institution et ouvrir aux artistes et aux gens de lettres une salle de lecture annexée à la galerie de tableaux.

thentique : « *Ætatis 40* (c'est l'âge du personnage).  
 N° 1650. *A. Palamedes pinxit.* » De lui aussi est un buste de jeune fille, signé *A. Pala<sup>med</sup>*, au musée de Berlin (n° 741). Voilà notre peintre de portraits, lequel est un peu influencé, en ce genre-là, par Aalbert Cuijp. — Le musée de Francfort-sur-Mein possède (n° 225) *une Société joyeuse*, signée : *A. Palamedes*, et la galerie du palais Lazienki, à Varsovie, un *Trompette hollandais* (n° 26), signé : *A. Palamedes 1654*. Voilà donc Anton Palamedes peintre de scènes familiales.

De lui encore paraissent être, au musée de Berlin (n° 817), une *Scène de soldats dans une maison de paysans*, signée, cette fois : *A. G. Palamedes*, et un *Combat de cavalerie et d'infanterie* (n° 982), avec la signature : *Palamedess*, 1680. Anton Palamedes aurait donc eu un autre prénom commençant par G ; il doublait donc quelquefois l's final de son nom, indiquant par cet s, équivalent à z, que Palamedes est aussi le nom de son père (Palamedeszoon, fils de Palamedes), et il aurait donc peint des scènes de soldatesque et des batailles ?

D'habitude, cependant, on applique le nom écrit Palamedess, ou Palamedesz, à un frère d'Anton. Les catalogues de Vienne et de Munich supposent que ce Stevens Palamedesz, né à Londres, en 1607 suivant Descamps, et mort dans la même ville en 1638, aurait été élève d'Esaias van de Velde ; M. Waagen, dans le catalogue de Berlin, le dit « élève de son père

Palamedes. » Le père Palamedes, premier du nom, était artiste, en effet, excellent eiseleur, et fut attiré en Angleterre, sous Jacques I<sup>er</sup>, sans doute de 1604 à 1607, entre les dates de naissance de ses deux fils.

Le Palamedes III, dit Stevens Palamedesz, a fait des Batailles aux musées de Vienne, de Dresde et de Munich; celle de Vienne est signée : *P. Palamedes*. A. 1638<sup>1</sup>.

Quoi qu'il en soit de tout cela, qui n'est pas absolument clair, les figures, dans le tableau du musée de La Haye, sont d'Anton Palamedes, le vrai et le bon. Il fut donc ami de van Deelen, lequel était élève de Frans Hals, chez qui probablement Palamedes, comme son style, son exécution et sa couleur semblent l'indiquer, doit aussi avoir étudié.

PEINTRES D'OISEAUX ET D'ANIMAUX. — Melchior de Hondcoeter est superbe, en son genre, au musée de La Haye comme au musée d'Amsterdam. Il a ici quatre tableaux : *la Ménagerie de Guillaume III*, au Loo, château royal, près de La Haye, avec des ani-

<sup>1</sup> Stevens Palamedesz est porté, dans le catalogue de la galerie Eszterhazy à Vienne, comme auteur d'un tableau représentant la *Mort de Gustave-Adolphe*. — Voir sur les Palamedes l'Histoire de van Eynden et van der Willigen, les Annales de Rathgeber, etc. — Dans le Dictionnaire de M. Siret, on trouve : « Antoine Palamede Stevens, frère de Palamede, fut admis en 1636 dans la corporation de Saint-Luc à Delft, et il en fut doyen en 1673. »

maux et volatiles de toute sorte ; — *le Corbeau dépouillé des plumes d'autres oiseaux dont il s'était paré* ; et deux compositions où s'ébattent des canards et des canetons, des oies et des coqs ; le caneton surtout est le triomphe de Hondecoeter.

Jan Weenix, fils de Jan Baptist, n'a pas, d'ordinaire, peint la *nature vivante*. Son Paysage avec un chevreuil et un cygne, qui ne sont point morts, est donc une rareté, outre que l'exécution en est large et vigoureuse. Un second tableau de lui représente *un Faisan et des groupes de gibier mort*.

LES PEINTRES DE FRUITS ET DE FLEURS. — Toujours les mêmes : Jan Davidsz de Heem, Mignon, Rachel Ruysch, van Huijsum ; et, de plus, *un Vase avec des fleurs*, et *du Gibier mort*, par van Aalst, né à Delft, en 1602, mort dans la même ville, en 1658 ; inconnu au Louvre.

Les deux de Heem sont très-beaux, surtout *une Table avec des fruits* et accessoires ; l'autre est *un Feston de fleurs et de fruits*. D'Abraham Mignon, il n'y a qu'une *Corbeille avec des fleurs* ; — de Rachel, un excellent *Bouquet de fleurs*, roses, tulipes, etc., avec papillons et autres insectes ; et un second *Bouquet*, plus petit ; — de van Huijsum, deux pendants, peints sur cuivre, *Fruits et Fleurs* ; « *exquisite productions*, » dit Smith.

LES PEINTRES DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE. — Nous avons dû

commencer par la grande génération du xvii<sup>e</sup> siècle, qui constitue véritablement l'école hollandaise; il faut donc maintenant revenir un peu en arrière, depuis Lucas van Leijden jusqu'à Miereveld.

On attribue à Lucas van Leijden, ou peut-être, ajoute le catalogue, à Walter van Assen, qui vécut à Amsterdam en 1517, un tableau original sans aucun doute : « *la Fille de Hérodias*, ayant la tête de saint Jean-Baptiste sur un plat (n<sup>o</sup> 83). »

Cette peinture, assez serrée, et d'un caractère mystique, ne ressemble point du tout à Lucas van Leijden; mais ce qu'il y a d'étonnant, c'est qu'elle porte en haut sur une banderole, avec la date 1524, un monogramme bien visible : I. AA superposés, et un troisième signe formant une espèce d'H barré au sommet. Immerzeel (t. III, p. 273) donne précisément ce monogramme comme étant celui de Jacob Cornelisz ou Cornelissen, ce qui ne l'empêche pas de citer ailleurs *la Fille de Hérodias*, par Lucas van Leijden. Comment ce monogramme, ou plutôt ce polygramme, avec ses deux A, peut faire Cornelisz, on ne se l'explique guère; on y trouverait plutôt Walter van Assen; mais il aurait dû suffire au moins pour faire écarter l'attribution à Lucas van Leijden.

Un chef-d'œuvre! Portrait d'homme assis devant une table, à mi-corps, de grandeur naturelle, par Antonie Mor, dont le nom fut italianisé et espagnolisé en : Antonio Moro. Cette peinture est à peu près de la qualité des beaux portraits exposés à Man-

chester <sup>1</sup>, parmi lesquels était le propre portrait du maître.

Le catalogue de La Haye inscrit 1512 comme date de naissance du Moro, et en cela il est plus près de la vérité que les biographes qui adoptent la date de 1525; mais il se trompe sur la date de la mort — 1568. Du reste, cette date n'est pas connue avec beaucoup plus de certitude que la date de naissance. Le catalogue de Paris, qui semble avoir raison, dit : en 1581, à Anvers; le catalogue de Vienne dit : en 1575, à Bruxelles; et dans le catalogue de Berlin, le savant M. Waagen dit : 1582 <sup>2</sup>.

Au musée d'Amsterdam, nous avons déjà vu un *Massacre des Innocents*, par Cornelis van Haarlem (1562-1638). Le musée de La Haye possède aussi une composition du même sujet par le même maître. On la tient, avec raison je pense, pour le chef-d'œuvre de ce demi-Italien. Les figures sont de grandeur naturelle. C'est correctement dessiné, très-savant, très-ambitieux de haut style; mais peut-être cependant Cornelis eût-il mieux fait de rester chez lui, à Haarlem, que d'aller pasticher les Romains et les Florentins.

Le Louvre n'a rien de van Haarlem, dont le nom n'est pas même cité dans le catalogue de Paris.

<sup>1</sup> Voir *Trésors d'art*, etc., par W. Burger, p. 174 et suivantes.

<sup>2</sup> M. Waagen écrit le nom du maître de Mor : « Schooret, pour Schoorel, ou Schoorl.

Abraham Bloemaert, son contemporain, préoccupé comme lui de l'art étranger, quoiqu'il n'ait jamais été en Italie, mais seulement en France, est l'auteur d'un grand *Festin des dieux* et d'un autre tableau; ce n'est pas la peine de s'arrêter à ces insignifiantes peintures.

Du plus fécond des portraitistes, de Miereveld, il n'y a qu'un seul portrait, peint dans sa vieillesse, car il représente *le prince Frédéric-Henri et sa femme Amélie de Solms*; enfin, de Paul Moreelse, élève de Miereveld, il y a deux portraits : *Catherine Christine, princesse de Nassau*, et *une Princesse de Hanau*.

DIVERS. — Pour terminer l'école hollandaise, il ne reste plus à citer que quatre artistes : Egbert van der Poel, *un Clair de lune*; — J. de Baan ou de Baen (1633-1702), un portrait du comte Maurice de Nassau, gouverneur du Brésil, et un portrait du Grand-Pensionnaire de Witt; — César van Everdingen et Cornelis Troost.

César van Everdingen, frère aîné du célèbre paysagiste, n'est guère connu. Son tableau du musée de La Haye ne manque pas d'une certaine originalité grossière; il représente *Diogène cherchant des hommes au marché de Haarlem*; les portraits de la famille du Grand-Pensionnaire Steyn se trouvent parmi les personnages de la composition. Toutes ces figures courtes et communes sont assez grotesques.

C. Troost, dont le musée d'Amsterdam possède le portrait<sup>1</sup>, est très-apprécié par ses compatriotes, qui l'ont même baptisé le Hogarth hollandais; né à Amsterdam en 1697, — un an avant Hogarth, — il mourut en 1750. On lui a fait les honneurs, pour lui tout seul, d'un petit cabinet attenant à la grande salle du *Taureau*. Là sont exposés quinze de ses dessins à la gouache et au pastel, encadrés et sous verre. Ils forment deux séries, l'une de dix *Scènes de comédies hollandaises*; l'autre de cinq *Scènes d'une réunion d'amis connus sous le nom de Nelri*. C'est curieux pour les mœurs et les costumes de la première moitié du xviii<sup>e</sup> siècle, mais sans valeur aucune comme art. L'esprit comique, le *wit* et l'*humour* du caricaturiste anglais n'y sont point. Ce Troost ne prendra jamais rang dans la famille de Hogarth, de Goya, de Gavarni et de Daumier.

La Hollande d'ailleurs était entrée, à cette époque, dans une nouvelle phase. Sa grande histoire et sa glorieuse école n'ont qu'un siècle, celui de l'indépendance et de la liberté, le xvii<sup>e</sup>. Au xviii<sup>e</sup> siècle tout est fini dans les arts et les lettres, aussi bien que dans la politique; l'ancienne république hollandaise, qui avait pesé sur les affaires de l'Europe, qui avait inspiré Rembrandt et Vondel, n'est plus alors qu'une maison de commerce, toujours active et intelligente, mais sans le rayonnement du génie.

<sup>1</sup> Voir page 171.

LES FLAMANDS. — Les Flamands sont un peu mieux ici qu'au musée d'Amsterdam; encore n'y paraissent-ils point à leur avantage, et ils demeurent toujours écrasés par leurs frères et rivaux les Hollandais. Ceux-ci, à la vérité, ne font pas belle figure non plus dans les musées d'Anvers et de Bruxelles, où règnent Rubens, van Dyck et Jordaens, et où seul Rembrandt se tient victorieusement à côté de ces maîtres, avec son éclatant portrait de femme à toque rouge, de l'ancienne galerie de Guillaume II, avec son superbe portrait d'homme, daté 1641, l'année d'avant *la Ronde de nuit*.

Le nom de Hemmelinck (*sic*) sur le catalogue attire d'abord. Mais, quand on a trouvé le tableau, — *Descente de croix*, — classé avec les Allemands, dans un des petits salons à droite, on est un peu désenchanté. Memling, non assurément. De l'école des van Eyck, sans doute. Assez près même de Rogier van der Weyden. Mais il s'en faut bien qu'il y ait dans cette peinture, très-magistrale d'ailleurs, le sentiment exquis de Memling, ni son élégance particulière, ni la claire harmonie de son coloris.

« Le catalogue du musée de La Haye, dit M. Michiels (*Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, t. II, p. 126), attribue à Hemling une *Descente de croix*, où règne le style de Jan van Eyck. Un paysage en miniature forme la perspective : on y distingue une ville et une habitation féodale entourée d'eau. Les figures du premier plan, vraies et

communes, semblent toutes des portraits. La Vierge et une sainte femme ont le front couvert par leur mantille, selon la mode byzantine. Le Christ est maigre, décharné, sans caractère divin : non-seulement la flamme vitale paraît absente de ce triste corps, mais on dirait une momie. Les habillements sont peints avec une extrême finesse, la couleur a une grande vivacité. Les deux belles têtes de saint Jean et de saint Pierre l'emportent sur les autres. Un évêque agenouillé doit être le donateur. »

De Memling nous passons à Breugel de Velours, né en 1568, mort en 1625 (et non 1581-1642, dates inscrites au catalogue). Breugel n'a guère travaillé seul ; nous le trouvons d'abord associé à van Balen pour un tableau d'une finesse et d'une richesse extrêmes : « *les Quatre saisons* en médaillon entouré d'une guirlande de fleurs ; » puis, associé, pour une *Fuite en Égypte*, à Rottenhammer, qui a peint aussi les figures dans un mauvais *Purgatoire* de Breugel d'Enfer (mort en 1637, et non en 1625 comme dit le catalogue).

Deux grands tableaux, *le Baptême du More* et *la Rencontre de David et d'Abigaïl*, sont portés à Breugel de Velours tout seul. Les figures, presque de grandeur naturelle, trahissent une certaine recherche de Paolo Veronese et de Tintoretto, et doivent être aussi de Rottenhammer, qui avait étudié ces maîtres à Venise. Quelques figurines des derniers plans pourraient être de Breugel. Le

paysage et les fleurettes sont très-déliçats et très-brillants.

Mais Breugel eut souvent un autre collaborateur, plus illustre que van Balen et Rottenhammer. Le voici avec Rubens (le catalogue de La Haye comme celui d'Amsterdam écrit Rubbens<sup>1</sup>) pour un *Paradis*, que Smith nomme une « production sans pareille (*matchless*), d'un fini exquis, d'un éclat et d'une pureté de coloris vraiment enchanteurs. » Sans pareille en effet, dans l'œuvre de Rubens, qui, cette fois, a proportionné son talent à la manière du miniaturiste chargé du jardin tout frais enfléuri, où s'ébattent mille petits êtres frais éclos et bien heureux d'être au monde. L'Adam et l'Ève de Rubens sont en harmonie avec cette nature immaculée, propre, ratissée, qui vient de s'épanouir subitement, et qui n'a encore subi que les attouchements d'une main mystique.

Je croirais bien que ces figures petitement peintes doivent être du commencement de Rubens. Plus tard, malgré sa bonne volonté de s'accommoder avec Breugel, sa main robuste eût ajouté de l'ampleur

<sup>1</sup> Il est singulier que ce catalogue de La Haye inscrive toujours que Rubbens est né à *Cologne*, quand c'est précisément le savant archiviste de La Haye, M. Backhuisen van der Brinck, qui a prouvé que Rubens est né à *Siegen*. — Le nouveau catalogue d'Amsterdam aussi donne *Cologne* comme lieu de naissance de Rubens! Est-ce que les Hollandais ne croient pas à la découverte de leur compatriote M. Backhuisen?

et des accents à la touche modeste du Père Éternel.

Ce tableau doit faire les délices des amateurs de la peinture polie, patiente et froide. Il a été payé 7,350 florins, à la vente de madame Backer, Leyde, 1766; prix énorme pour ce temps-là. Sur panneau, large de 3 pieds, haut de 2 pieds 6 pouces. Smith, en 1830, l'estimait 1,200 guinées.

Breugel de Velours a aussi travaillé au paysage et aux accessoires d'une *Vénus avec Adonis*, de Rubens, petites figures également très-finies, dans le même procédé que l'Adam et l'Ève. Rubens cependant a ravivé certaines parties des fonds et le ciel. Vénus s'efforce de retenir Adonis; son char et ses cygnes sont derrière elle; en avant, trois chiens de chasse. Gravé dans le *Musée français*, et par Tassart. Haut. 2 pieds 6 pouces, larg. 1 pied 9 pouces. Sur bois.

Dans un tableau attribué « à Rubens ou à son école, » — *des Nymphes avec la corne d'abondance*, — le paysage, les fruits et les fleurs sont encore de Breugel, quoique le catalogue n'en dise rien. Une des nymphes, à droite, vue de dos et toute nue, pourrait bien aussi être de Rubens, mais le tableau n'est pas assez à portée du regard pour qu'on puisse s'en assurer.

Un sujet tiré de l'Arioste, « *le Songe d'Astolphe*, où Angélique endormie excite l'amour d'un ermite, » également porté à Rubens ou à son école, semble être de la même fabrique.

Jusque-là, Rubens ne représente pas très-vaillam-

ment l'école flamande au milieu des Hollandais. Mais, par bonheur, nous avons, de plus, trois portraits dignes de lui : ses deux femmes et son *confesseur*.

Ce confesseur de Rubens et son ami, qu'il fit nommer évêque à Bois-le-Duc, le révérend père Michael Ophovius, moine dominicain, est vu de face, dans le costume de son ordre. Tête énergique, et robuste santé. Peinture large et vigoureuse. Elle ornait autrefois le monastère des Dominicains à Anvers. Vendue 3,800 florins, dans la collection de Vinck de Wezel, Anvers 1814, et 4,650 florins à la vente Stiers d'Aertselaer, Anvers 1822. Sur toile. Haut. 3 pieds 6 pouces, larg. 2 pieds 7 pouces. N° 1,428 du Catalogue van Hasselt. Smith, par erreur, l'a enregistré deux fois, n°s 26 et 283.

« *Catherine Brintes*, première épouse de Rubens; » ainsi se trouve débaptisée, dans le catalogue de La Haye, Isabelle Brant, que M. Waagen, dans ses *Kunstwerke*, appelle aussi Catherine! Elle est à mi-corps, la tête nue, des perles dans les cheveux. Son corsage noir, coupé carrément, très-décolleté, laisse voir, à peine couverts d'un fichu de gaze, les deux seins qui se touchent. Les mains sont croisées horizontalement contre la ceinture. Oh! les belles mains! Un rideau gros vert sert de fond; mais, en bas, il y a une échappée de ciel.

Cette peinture, d'un ton magnifique, est supérieure au portrait de la seconde femme, Helena Forman, ou Fourment, lequel est cependant de belle qualité.

Hélène, la gorge mi-nue, est en riche toilette, toque noire à plumes blanches, collier de perles, corsage bleu et manches à crevés bleus et blancs, grande chaîne de pierres précieuses, tombant sur la poitrine. Dans le haut, un pan de rideau rouge.

Les deux portraits se font pendant. Haut. 3 pieds, larg. 2 pieds 4 pouces. Sur panneau, tous les deux. Catalogue van Hasselt, n<sup>os</sup> 964 et 1,036. Smith, 380 et 381.

Rubens est aussi pour sa part dans deux grandes compositions de Snyders : dans une *Chasse au cerf*, il a peint le paysage ; dans une *Cuisine avec légumes et gibier*, la figure de femme. Bons tableaux de décoration.

Les Jordaens peuvent se classer parmi les meilleurs ouvrages du maître. La *Vénus suivie de bacchantes et de satyres* ne perdrait rien de sa force entre une Bacchanale de Rubens et une Bacchanale du Titien. *Le Faune et la Jeune fille tenant une corbeille de fruits*, figures à mi-corps, de grandeur naturelle, est peint avec une abondance superbe. C'est la beauté, telle qu'elle se manifeste dans le plantureux pays d'Anvers. Les femmes d'Anvers ont de la pomme ou de la pêche ; les fillettes, de la cerise ; il y en a dans la campagne qui ont de l'abricot, hâlé et vermillonné au grand air ; d'autres ont de la poire, où il en faut.

Ce qui frappe dans la beauté du Nord, c'est toujours le modelé, et non les lignes. Dans le Nord, la forme

ne s'accuse pas par le contour, mais par le relief. La nature, pour s'exprimer, ne se sert pas de ce qu'on appelle le dessin proprement dit. Si vous vous promenez une heure dans une ville d'Italie, vous rencontrez des femmes correctement découpées, dont la structure générale rappelle la statuaire antique, dont le profil rappelle les camées grecs. Vous pourriez passer un an à Anvers, sans apercevoir une forme qui donne l'idée de la traduire par un contour, mais bien par une saillie que la couleur seule peut modeler.

L'architecture du Nord ne s'est-elle pas conformée aux conditions naturelles du climat? Au lieu de lignes droites et pures, elle aime les lignes courbes et rebondies, variées par des creux et par des reliefs, qui produisent des contrastes de lumière.

C'est pourquoi l'on reproche, bien à tort, aux Flamands et aux Hollandais de ne pas savoir dessiner. Il ne s'agit point de cela vraiment en présence de la nature locale. Les *princes du dessin*, comme Raphaël et les autres académistes, seraient bien embarrassés pour délinéer, avec leur perfection de trait, des personnages et des objets qui ne se présentent jamais en silhouette, mais en plein, pour ainsi dire. Aussi, tandis que les Florentins, entre autres, se caractérisent par les articulations du dessin, ce qui caractérise Rubens, et surtout Jordaens, c'est le modelé et la couleur, de même que ce qui caractérise Rembrandt, c'est l'effet.

Il y a, de plus, une copie en petit — par Rottenhammer, je pense, — d'un *Banquet des dieux de l'Olympe, descendus sur la terre*, d'après Jordaens.

De van Dyck<sup>1</sup>, nous avons aussi un chef-d'œuvre : le portrait de Quintin Simons, peintre d'Anvers, vu de trois quarts, avec moustaches et barbiche, drapé dans un manteau que soutient la main gauche en avant ; magnifique portrait dans la manière flamande du maître, plus profonde et plus intime, plus solide d'exécution, que l'élégante et délicate manière, parfois un peu superficielle, qu'il adopta dans ses dernières années à Londres. Gravé par P. de Jode. N'y en a-t-il pas aussi une eau-forte par van Dyck lui-même ?

On ne s'explique pas pourquoi le catalogue persiste à intituler : « *le duc et la duchesse de Buckingham* » un portrait d'homme et un portrait de femme qui ne ressemblent point à ces personnages bien connus. Sir Joshua Reynolds, qui vit en 1781 ces deux van Dyck dans la galerie des Nassau, protestait déjà contre cette appellation erronée. Smith (1831) proteste à son tour. La femme d'ailleurs a été gravée par B. Clouet, avec le

<sup>1</sup> Par un excès de bonne volonté typographique, le nom de van Dyck, le peintre flamand, se trouve quelquefois écrit, dans les premières feuilles tirées de ce livre, comme les noms de van Dijk, l'écrivain hollandais, et de Philip van Dijk, le petit peintre né à Amsterdam. C'est assez de conserver aux Hollandais leur ij, sans l'appliquer aux Flamands, qui écrivent leurs noms avec y : van Dyck, Snyders, de Crayer, etc.

nom d'Anna Wake. L'homme a été gravé, sans nom, par Ulmer. Les figures sont à mi-corps; les deux toiles de même dimension : 4 pieds 2 pouces de haut sur 3 pieds 4 pouces de large.

L'homme est vu presque de face, avec un grand manteau, la main droite tenant un gant. Daté 1627.

La femme a le corps de profil et la tête de trois quarts, tournée à droite. D'une main elle tient un éventail en plumes; l'autre main ballante est admirable. Robe de soie noire, manches à crevés, fichu de dentelle, collier de perles. Daté 1628.

Un quatrième tableau, catalogué van Dyck, représente sur une même toile, dans six médaillons ovales, séparés, les *Portraits de la famille Huygens*. Quelques-uns de ces portraits sont excellents, d'autres faibles et vulgaires, non-seulement d'expression, mais d'exécution. En certains endroits, on trouve bien la touche et la couleur de van Dyck; en d'autres, tout accuse une pratique d'élève ou de copiste.

On a peine à croire aussi que van Dyck ait imaginé cette exhibition de bustes enmédaillonnés, pareille à une toile destinée à orner le devant d'une baraque de foire. Il eût trouvé mieux et plus court de faire un tableau d'intérieur avec ces six personnages, comme il a fait souvent pour la famille de Charles I<sup>er</sup>. On peut donc supposer que, van Dyck ayant peint des portraits de cette famille, détachés sur de petites toiles ovales, quelqu'un a eu l'idée de les rapprocher

en une sorte de galerie simulée, et peut-être d'en ajouter. Peut-être cela s'est-il fait par un élève de van Dyck; et peut-être le maître lui-même a-t-il touché de sa brosse plusieurs des médaillons.

Sebastian Francken est censé avoir étudié, comme Rubens, chez Adam van Noort. On trouve de lui, au musée de La Haye, outre deux petits tableaux historiques, sur cuivre, insignifiants, deux autres tableaux très-curieux : un *Bal à la cour*, avec les portraits d'Albert et d'Isabelle, peint en collaboration de Pourbus; et une *Galerie de tableaux d'après différents peintres célèbres*; sur le devant, Apelles fait le portrait de « Campaspe, maîtresse d'Alexandre. » Il y a là des Corrège, des Titien, des Rubens, rangés contre les lambris d'une salle bien en perspective; et tous ces petits chefs-d'œuvre sont adroitement pastichés.

Daniel Zegers, le Jésuite d'Anvers, a deux de ses belles guirlandes de fleurs, l'une autour d'un buste de Guillaume III, l'autre autour d'une statue de la Vierge avec l'enfant Jésus. — Philippe de Champagne, un portrait de « *Joseph Govaerts*. » — Peeter Neefs, un *Intérieur d'église*. — Roland Savery, *Orphée attirant les animaux*. — Un autre paysagiste, son contemporain, David Vinkboom, né à Malines, en 1578, mort à Amsterdam en 1629, mi-Flamand, mi-Hollandais, un paysage, sans importance. — Viennent enfin David Teniers le fils et Gonzales Coques.

Deux Teniers seulement : un *Alchimiste*, à barbe grise, assis près d'une table et tenant un livre ; son aide est agenouillé près d'un fourneau allumé ; petit tableau sur bois ; gravé, je crois, dans le *Musée français* ; — et *la bonne Cuisine*.

Fameuse cuisine, en effet, et il faut qu'il s'agisse d'un gala de conséquence. Gibier, volaille, poisson, légumes, fruits, il y a de tout, sur les tables, sur le parquet. Dans le fond, près d'un grand feu, un cuisinier embroche des viandes ; un homme et une femme sont très-occupés près de lui. En avant, au milieu et en lumière, est assise une jeune prêtresse de Comus, également consacrée à la préparation du saint sacrifice ; pour le moment elle pèle un citron, qu'un petit néophyte, debout devant elle, vient recevoir dans une assiette ; elle a un jupon couleur de sang, et sur son caraco couleur de ciel s'étale un large col, d'un blanc que Metsu envierait.

Le tout très-lestement et très-largement peint, avec cette touche juste et libre, ces accents spirituels qui caractérisent la pratique de Teniers. Daté 1644, de son plus beau temps, où commence la période argentine. Il avait alors trente-quatre ans. De Teniers, c'est surtout le milieu qui est bon. Dans sa jeunesse, il tient encore trop à son vieux père, qui avait été son maître. Dans sa vieillesse, son imagination est un peu stéréotypée, et sa main s'alourdit.

Teniers est, comme certains de ces poissons qu'il faisait si bien, excellent entre tête et queue.

*La bonne Cuisine* est peinte sur cuivre, large de 2 pieds et demi, et ne fut payée que 455 florins à la vente Schuiflenburg, La Haye, 1735. Smith, qui l'appelle « une production splendide, » l'estimait (1831) 700 livres sterling. Elle vaudrait plus du double, à présent.

Gonzales Coques est bien rare, et sa biographie n'est guère connue; son nom ne se trouve pas même dans tout le cours des catalogues du Louvre.

On a supposé qu'il était d'une famille riche, et qu'il peignit par plaisir; d'une famille espagnole sans doute, comme son nom l'indiquerait: il y avait, aux xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles, tant d'Espagnols implantés à Anvers, dans les Flandres et dans tous les Pays-Bas, par la longue domination de Charles-Quint et des Philippe d'Espagne. Aujourd'hui encore, chez les femmes de Bruges surtout, on retrouve le sang et le type espagnols, la couleur de la peau, des yeux et des cheveux, la tournure et même le costume.

Né à Anvers en 1618, Gonzales était entré d'abord dans l'atelier de David Ryckaert, peintre de scènes populaires, assez habile, mais sans distinction, et il avait probablement épousé la fille de son maître.

Cependant son génie — et son origine espagnole peut-être — le poussaient vers un style autre que celui des *petits* maîtres flamands de cette époque. Il était encore tout jeune lorsque van Dyck mourut,

en 1641, un an après Rubens ; mais van Dyck vivait dans ses élégants portraits, et Gonzales le prit pour modèle.

Gonzales a donc deux manières très-distinctes : dans sa première manière, il est un peu lourd et assez commun ; dans la seconde, il est élégant, délicat, raffiné, un van Dyck en petit. Ses tableaux de cette seconde époque sont délicieux et extrêmement chers.

Deux fois doyen de la gilde de Saint-Luc d'Anvers, il fut en relation avec tous les peintres du pays. Steenwijk lui faisait des intérieurs, Ghering des édifices, van Artois des paysages, Peter Gysels des fleurs et des accessoires.

Il mourut à Anvers, le 18 avril 1684. L'inscription de sa pierre tumulaire, dans une chapelle de l'ancienne église Saint-George, a été publiée, en flamand, par M. J. B. van der Straelen, dans *l'Annuaire de la gilde de Saint-Luc d'Anvers*<sup>1</sup>. Je ne crois pas que cette pièce, intéressante pour la biographie du charmant artiste, ait jamais été traduite en français. Je la donne, ligne par ligne, comme dans l'original.

<sup>1</sup> *Jaerboek der vermaerde en kunstryke Gilde van Sint Lucas binnen de stad Antwerpen, etc.*, (de 1434 à 1795) ; grand in-8 de 389 pages. Anvers 1855.

D. O. M.

GONZALES COQUES peintre

mort le 18 avril 1684

Jouff<sup>e</sup> CATHARINA RYCKAERT sa

femme morte le 2 juillet 1674

sa fille madame

GONZALINA COQUES femme

de M<sup>r</sup> LONGGRAVE

morte le 11 octobre 1667

son fils..... mort

le .... 1670

Jouff<sup>e</sup> CATHARINA RYSHEUVELS

sa seconde femme

morte le <sup>1</sup>....

Priez pour leurs âmes.

Gonzales eut donc deux femmes, dont la première doit être la fille de son maître, David Ryckaert ; deux enfants : une fille, Gonzalina, — quel joli nom espagnol ! — et un fils dont le prénom est inconnu ; tous les deux morts jeunes, bien longtemps avant leur père qui vécut soixante-six ans.

C'est là, je pense, à peu près tout ce qu'on sait sur Gonzales.

Quant à ses tableaux, les meilleurs sont en Angleterre<sup>2</sup>. Anvers, son pays, Bruxelles et la Belgique

<sup>1</sup> 25 novembre 1684 et enterrée dans la cathédrale.

<sup>2</sup> Voir *Trésors d'art*, etc., par W. Burger, p. 232 et suivantes. — C'est encore un Anglais, lord Hertford, qui, à la vente Patureau, a acheté 45,000 francs le *Repos champêtre*,

n'en ont point, sauf une grande toile de la première manière dans la galerie van der Schrieck, à Louvain. Vienne, Berlin et les autres musées d'Allemagne, point. Dresde seulement a les portraits de la famille du peintre; mais deux autres tableaux, inscrits comme Gonzales au catalogue du musée : *Portraits de Charles I<sup>er</sup> d'Angleterre et de sa femme Henriette-Marie* (n<sup>os</sup> 965 et 966), doivent plutôt être restitués à Daniel Mijtens, peintre du roi Charles, d'autant qu'il ne paraît pas que Gonzales ait jamais été en Angleterre. La Hollande elle-même, dans ses collections publiques, n'a pas d'autre Gonzales que le n<sup>o</sup> 46 du musée de La Haye.

J'ai tenu longtemps pour apocryphe cette peinture, où, dit-on, l'artiste s'est représenté avec sa famille, au milieu d'une galerie de tableaux. « Les tableaux dont la salle est ornée, ajoute le catalogue, sont peints par des élèves de *Rubbens*, de van *Dyk*, de Rembrandt et autres. » Ces petits tableaux reproduits sur la composition n<sup>o</sup> 46 sont, en effet, d'une autre main que la famille groupée au premier plan, et ils paraissent même de plusieurs artistes assez

payé 8,000 florins seulement, je crois, par M. Patureau, à la vente du roi Guillaume II, de Hollande. — Dans la galerie de lord Ellesmere (Bridgewater Gallery) à Londres, il y a trois Gonzales exquis : les portraits de l'électeur palatin, Frederick, et de sa femme, la princesse Élisabeth (n<sup>os</sup> 455 et 456), gravés dans la *Stafford Gallery*; et le portrait de David Teniers (n<sup>o</sup> 224), provenant de la collection G. Watson Taylor.

différents ; c'est là sans doute ce que veut dire le catalogue.

Le malheur est que cette œuvre si curieuse pour l'histoire de l'art est accrochée trop haut, en face d'une fenêtre, en retour d'un angle, sur la droite du *Taureau* de Paul Potter. Impossible de la bien voir, sous une lumière *écarquillée*, et à une pareille distance. Elle porte des dates précieuses, non-seulement sur les petits tableaux, qui sont signés soit des auteurs, soit d'après les originaux, mais aussi, en bas à droite, sur le parquet, une signature, — serait-ce celle de Gonzales? — avec une date qu'on croirait lire : 1706 ! Il y a de quoi embarrasser les connaisseurs les plus perspicaces.

Cependant les figures, qui ne sont pas bonnes, peuvent avoir été peintes par Gonzales, avant sa transformation que décida l'influence du style de van Dyck. Certains Gonzales, de ce premier temps-là, ne sont pas meilleurs.

Plusieurs des petits tableaux, entre autres une mythologiade quelconque, dans le genre de Rubens, avec des femmes nues endormies, sont délicieux.

La direction du musée devrait bien mettre en beau jour et à hauteur du regard cette peinture qui mérite d'être étudiée.

Après cette rapide analyse des Flamands, et malgré quelques belles œuvres de Rubens, de van Dyck, de Jordaens, de Teniers, on voit que ce n'est pas en Hollande qu'il faut aller chercher l'école flamande,

bien que les amateurs et critiques français semblent s'imaginer que toujours Flandre et Hollande ne font qu'un, comme au bon temps des Pays-Bas espagnols, avant la révolution de 1579.

ÉCOLES ÉTRANGÈRES. — *Les Allemands.* — Six noms de peintres, et seulement quinze tableaux.

D'abord Albrecht Dürer, si rare ailleurs qu'en Allemagne. Le catalogue devrait savoir la date de naissance de ce grand homme et ne pas inscrire 1470, au lieu de 20 mai 1471. Mais le catalogue ne se tourmente guère des dates et, après avoir donné exactement, par hasard, la date de mort, 1528, il attribue « à Dürer ou à son école » trois portraits, *l'empereur Maximilien II dans sa jeunesse, Élisabeth, fille de l'empereur Ferdinand I<sup>er</sup>, et Anne, fille du même*; — tous trois datés 1530! — trois copies, sans valeur artistique.

Deux autres portraits d'homme sont généralement acceptés comme authentiques. On peut hésiter cependant sur le portrait (n° 187) d'homme à cheveux gris et en toque noire. Il a quelque chose d'une belle et ancienne copie qu'un Flamand aurait peinte. Mais le portrait (n° 188) est parfaitement original, d'un grand caractère, et très-beau. L'homme, vu de profil, a les traits aigus, et comme ciselés par la main ferme du graveur; il porte une barrette rouge. Quelqu'un qui ne connaîtrait de Dürer que cette œuvre si volontaire

aurait déjà une idée de son style et de sa pratique comme peintre.

Holbein est superbe, cette fois. Quatre portraits.

*Thomas Morus*, le chancelier d'Angleterre, presque de face, cheveux courts, barbe rousse. Il tient un faucon sur son poignet gauche ganté, et de la main droite, qui est admirable, le capuchon de l'oiseau. Je ne sais comment il se fait que le tableau porte, je pense, la date 1542, avec : « *Anno ætatis xxviii*; » ce qui ne saurait s'appliquer à l'illustre chancelier d'Angleterre, né en 1480 et mort en 1535. Mais peut-être le personnage n'est-il pas Thomas Morus? En tous cas, la peinture est de première qualité.

*Robert Cheseman*, tenant aussi un tiercelet sur le poing, est un peu plus faible, ou du moins plus sec, quoiqu'il ait été vivement loué par Joshua Reynolds. Il a une toque noire, une casaque en fourrure, avec des manches rouges. Ce buste est presque de grandeur naturelle. On lit sur le panneau : *Ætatis suæ XLVIII. Anno DM — MDXXXIII.*

*Jane Seymour*, une des femmes de *Henry VIII*, les deux mains croisées. Sa chevelure est relevée d'or et de noir. Collier de perles sur le cou nu. Corsage et manches rouges, dorés. Autour du corsage une ceinture de perles montées en or. Fin, vigoureux, excellent. Petit panneau de 9 pouces sur 6.

Le quatrième portrait — « *Portrait d'une dame* » — est anonyme. Cette femme, assise, ses belles mains jointes contre sa taille, a un corsage noir doublé de

fourrure, montant jusqu'au cou, et un tablier blanc; en dessous du corsage, on aperçoit une guimpe plissée. Sur la tête une *faille* blanche, sorte de voile transparent qui tombe sur les sourcils, mais laisse à travers deviner le modelé du front. La figure, à mi-corps et de grandeur mi-naturelle, s'enlève sur un de ces beaux fonds mats, d'un vert bleuté, assez familiers à Holbein.

Les trois premiers portraits ont été peints en Angleterre, comme le montrent les personnages et les dates, mais celui-ci pourrait bien être antérieur à l'émigration de Holbein (1526), et peut-être avoir été peint dans les Pays-Bas, lors de son passage à Anvers pour se rendre à Londres. Le costume, la faille surtout, encore usitée dans la Belgique occidentale, sont assez du pays et de l'époque. Le modelé extrêmement fin du visage et des mains, dans un ton indescriptible, rappelle l'adorable *Fille d'Offenburg* (*Fraulein Offenburg*), déguisée en Laïs et en Vénus, au musée de Bâle, et qui est datée 1526.

En cette période de son talent, Holbein — l'observation sera comprise par ceux qui le connaissent bien — avait dans l'exécution de ses têtes, dans le modelé intérieur des plans du visage, cette indéfinissable délicatesse et à la fois cette fermeté sobre et savante qui caractérisent *la Joconde* de Léonard. Procédé qui échappe à l'analyse, car on y perd toute trace de la touche, de la pose et du mélange des couleurs, de la manutention matérielle.

On s'accorde généralement à préférer le Holbein devenu peintre de Henri VIII, au Holbein primitif, tel qu'il s'était révélé à Bâle. Pour moi, je n'ai jamais vu en Angleterre de tableaux de Holbein plus parfaits que ceux de sa jeunesse, par exemple que le *Bonifacius Amerbach*, peint en 1519, — Holbein avait vingt et un ans ! — que le *Jakob Meier et sa femme*, daté 1520, — que le *Cadavre du Christ*, daté 1521, — que les deux portraits de la *Courtisane d'Offenburg*, — que la *Femme et les Enfants de l'artiste*, figures de grandeur naturelle, peintes aussi avant l'installation en Angleterre, — tous chefs-d'œuvre conservés au musée de Bâle, et qui constatent la première manière du profond portraitiste allemand.

On attribue aussi « à Holbein ou à son école » un portrait d'Érasme, qui semble très-bon ; mais on le voit trop mal pour juger de son authenticité.

Après le Dürer et les Holbein, les autres Allemands ne signifient rien : « Burry, *un Cupidon* ; » qu'est-ce que ce Burry ? — Adam Elsheimer, de Francfort-sur-Mein, deux petits paysages, sur cuivre ; — Rottenhammer, de Munich, *la Chute de Phaëton*, également sur cuivre ; — et Johann Heinrich Roos, père de Rosa di Tivoli, *un Paysage montagneux avec des bestiaux*, peinture assez faible, signée *J. H. Roos fecit*, 1670 ; le J et l'H annexés à l'R et formant monogramme.

*Les Français.* — Ils ne sont que quatre : Claude

Lorrain, Guaspre Dughet, Sébastien Bourdon, Joseph Vernet.

Le *Paysage italien* attribué à Claude peut être de lui, mais il a beaucoup poussé au noir et le ciel est entièrement repeint.

Le paysage de Guaspre — s'il est de lui — est précédé de cette notice sur l'auteur : « **POUSSIN** (GASPARD DU GUET, dit LE), né à Andelys, en 1594, mort à Rome, en 1665. » Si le catalogue entend signaler le grand Nicolas Poussin, comme les dates et le lieu de naissance le feraient supposer, pourquoi embrouille-t-il là dedans Guaspre Dughet? C'est ainsi qu'en Hollande on connaît l'histoire de l'art français. Il est vrai qu'en France on le rend bien à l'art hollandais. Ne serait-il pas bon enfin de ne plus se débaptiser ainsi de peuple à peuple!

Le Sébastien Bourdon représente *les Quatre parties du monde se partageant un butin*; le paysage de cette allégorie est « dans le style de Poussin » (de Gaspard du Guet, dit le Poussin, né à Andelys?). Tableau vrai; peu intéressant.

Les deux Joseph Vernet, *une Tempête* et *une Cascade*, sont très-notables pour ce peintre secondaire. Dans une excellente étude sur Joseph Vernet, publiée par la *Revue universelle des Arts* (t. VI, p. 395), M. Léon Lagrange se demande si la *Tempête* du musée de La Haye ne serait point « la première pensée » d'une grande *Tempête*, récemment retrouvée avec d'autres Vernet à la Rochelle. Mais le

tableau de La Haye n'est point une première pensée, ni une esquisse, ni un tâtonnement quelconque. C'est une peinture très-arrêtée et très-froide, exécutée et terminée avec le soin banal et les détails stéréotypés qu'on trouve dans les meilleures œuvres de cet habile fabricant de marines à tant la toise <sup>1</sup>. La *Cascade* en pendant offre les mêmes qualités, si qualités il y a, et il y en a sans doute aux yeux des amateurs de l'école française.

*Les Espagnols.*—Quatre aussi : « Valasquez (*sic*), né en 1594 » (il faudrait en 1599); — « Bartholome Este de (*sic*) Murillo (ce n'est plus, du moins, *Morillos*, comme au musée d'Amsterdam), né en 1613, mort en 1685 » (il faudrait 1618-1682); — Escalante et « Math. Cereso. »

On voit que les noms espagnols ne sont pas mieux traités que les noms français dans ces catalogues étonnants.

Le Velazquez peut être accepté, mais dans un ordre tout à fait inférieur : « *Portrait de Charles Balthazar*, fils de Philippe IV d'Espagne, à l'âge de onze ans. » Le petit prince est en pied, de grandeur naturelle, botté, armé, équipé et attifé, comme il convient à Sa Hautesse. Velazquez, heureusement, l'a peint d'autres fois, avec son incomparable magie. Sur celui-là, passons.

<sup>1</sup> Probablement ces deux Vernet faisaient partie de la douzaine de tableaux exécutés pour le stathouder, suivant M. Dusieux (*les Artistes français à l'étranger*, p. 254).

Mais je crois bien qu'on pourrait attribuer à Velazquez, sans trop de hardiesse, un superbe paysage porté à un maître inconnu (n° 211). Tout le monde, du moins, y reconnaîtra son école. A droite, trois grands arbres, un chasseur debout, le fusil sur l'épaule, et tenant une perdrix; quelques autres figures, des chiens, du gibier mort. Au milieu, une femme accroupie et des poissons. De petits personnages s'aperçoivent encore à des plans reculés. Fond de montagnes et ciel nuageux. Exécution libre et généreuse, couleur magnifique.

Les deux Murillo méritent qu'on s'y arrête un peu, car on ne rencontre pas dans le Nord beaucoup de ces merveilleux poètes du Midi.

*Un Berger espagnol* (n° 209), buste de grandeur naturelle, la tête de profil en l'air, est peint dans la manière la plus vigoureuse et la plus expressive du maître, quand il combinait la violence de Ribera avec l'ampleur harmonieuse de Velazquez. Vrai morceau d'artiste, qu'on aimerait à avoir dans un atelier.

*La Vierge avec l'enfant Jésus* (n° 208) rappelle toutes les compositions analogues de Murillo. La madone glorieuse, assise sur des nuages et tenant sur ses genoux l'enfant debout, de face, tout nu, resplendit au sein de la lumière céleste; une draperie verte enveloppe ses flancs et ses jambes; son corsage est d'un rose fleur de laurier. Tout le haut du fond éblouit par des rayons d'or. Les figures sont de grandeur naturelle. Le tableau a donc beaucoup d'import-

tance, sans être néanmoins d'une qualité distinguée dans cette manière vaporeuse. La toile peut avoir 8 pieds de haut.

Il y a encore, selon moi, un troisième Murillo, catalogué avec assurance comme étant de « Carracci (Augustin), né à Bologne en 1553, mort en 1619 » (il faudrait 1557-1602). Les rédacteurs du catalogue ne connaissent pas mieux la peinture d'Agostino Carracci que les dates qui le concernent, car le paysage qu'on lui attribue n'a rien, absolument rien, de ce maître, ni de l'école bolonaise en général.

En avant d'un site très-pittoresque, une bergère en jupon rouge, précédée de quatre chèvres, traverse un ruisseau. Le long du chemin à droite s'en va une femme montée sur un cheval blanc. A gauche, assis au bord d'un bois, un pâtre se déchausse pour passer l'eau. Dans une allée sombre se perd un petit cavalier. De grands arbres des deux côtés encadrent tout le premier plan et laissent voir à l'horizon, vers le milieu, un fond de montagnes azurées. C'est dans le ton de ces montagnes surtout, dans la perspective aérienne, dans la touche large et facile du ciel, dans les qualités de couleur locale, dans les gris perle, dans les blancs onctueux, qu'on retrouve incontestablement Murillo. Que la direction du musée consulte autour d'elle et elle se décidera à faire passer son faux Agostino Carracci dans la catégorie des Espagnols.

De l'Escalante le catalogue n'est pas sûr, et il fait

preuve de réserve en inscrivant que la *Bohémienne* (n° 207) est « par ou d'après » le maître de Cordoue.

Mais la *Madeleine pénitente*, de Mateo Cerezo, est une très-belle œuvre de ce maître un peu hétérogène, composé de Murillo et de van Dyck, et un des derniers représentants de la grande école de Madrid. Il a de la morbidesse, du charme, une couleur harmonieuse, une certaine mélancolie. Sa pécheresse deminue, la tête de profil, s'abîme, avec toute la superstition espagnole, devant un crucifix et une tête de mort. Quelques draperies, blanches et bleues, sont bien agencées pour faire valoir les tons de chair. La figure, à mi-corps, est de grandeur naturelle.

Il faut encore, suivant moi, ajouter aux Espagnols un grand *Portrait de l'empereur Charles-Quint* (n° 258), catalogué aux « Maîtres inconnus de l'école italienne, » mais qui paraît être de l'école de Velazquez. Belle peinture, frottée et usée, malheureusement.

*Les Italiens.* — Sur les trente-neuf tableaux italiens on doit retrancher d'abord les copies reconnues telles par le catalogue : une *Sainte Famille*, d'après Annibal Carrache ; une *Madone* et un *Jésus au jardin des Oliviers*, d'après Correggio ; une *Tête de Christ* et une *Tête de femme*, d'après Carlo Dolci ; une *Sainte Cécile*, d'après le Dominiquin ; une *Cléopâtre*, d'après le Guide ; la *Circoncision*, d'après le Parmesan ; une *Vénus*, une *Sainte Famille*, une *Sainte Barbe*, d'après Raphaël ; une *Madone*, « par,

ou dans le genre de » Titien; peinture vénitienne, où il y a de belles parties; *l'Enfant Jésus et saint Jean se faisant des caresses*, « de l'école » du Vinci; mauvaise copie par un Flamand.

J'ajouterai ensuite d'autorité parmi ces copies les tableaux suivants, enregistrés comme originaux : *la Tête du Sauveur*, d'après Pâris Bordone; *Saint Sébastien*, d'après le Guerchin; *la Mort d'Abel et un Cupidon*, d'après le Guide; *le Martyre de saint Côme et de saint Damien*, d'après Paolo Veronese.

Puis il convient de glisser sur les tableaux douteux ou insignifiants : *l'Adoration des mages*, attribuée à Carlo Cagliari, fils de Paolo; peut-être; — *la Vierge*, attribuée au Cambiaso; non; — *une Vierge avec l'Enfant*, attribuée au Cortone; le tableau est original, mais semblerait plutôt de l'école espagnole; — *l'Annonciation*, attribuée à Solimene; contestable; — un *Portrait de magistrat*, attribué au Tintoretto; c'est très-laid et indigne du maître.

Éclaircissons encore la liste, en donnant une simple mention des tableaux vrais, mais sans grand intérêt pour l'art; — Luca Giordano : *les Servantes du peintre, faisant de la musique*; vaillante et spirituelle peinture de l'improvisateur napolitain; — Filippo Lauri : *Paysage avec des figures*; les figures sont de lui assurément; le paysage est-il aussi de lui? bon tableau original; — Fabricio Santafede : une excellente *Sainte Famille dans un paysage*; —

Sassoferrato : une *Madone*, assez bonne pour ce mauvais peintre.

Que reste-t-il à présent? comptons : — quatre tableaux à examiner, et huit Salvator Rosa, tous vrais, la plupart superbes.

On est fort embarrassé devant un chef-d'œuvre de la vieille école vénitienne : *la Vierge assise* sur le piédestal d'une colonne tient sur ses genoux l'enfant Jésus; trois saints sont à sa droite et trois autres à sa gauche. Les figures ont presque la grandeur naturelle. Le caractère des têtes, la précision du dessin, la solidité du ton général, tout se rapproche de Giovanni Bellini et tient à son école. Un fin connaisseur des maîtres italiens, s'il y en a, pourrait ratifier ou infirmer l'assertion du catalogue. Quant à moi, je mets un point d'interrogation : — ?

Même embarras devant une *Sainte Famille*, attribuée à fra Bartolommeo. Grande tournure, des parties magistrales, du sentiment et de l'élégance. Ce n'est point une copie. Est-ce fra Bartolommeo? Encore : — ?

Lodovico Mazzolini, que le catalogue appelle *Marino*, par corruption sans doute de Vasari, qui l'appelait Malino. Ici, point de doute, je pense. Ce *Massacre des Innocents*, en petites figures, est un très-bel original d'un maître très-rare et très-précieux. J'y ai vainement cherché une signature, une date, une inscription quelconque, dans l'espoir de découvrir le fameux mot ZENAR de la signature du

tableau de Berlin, ou le z de la signature du tableau de Manchester<sup>1</sup>. Car ce ZENAR mystérieux a fait baptiser le peintre du nom de Gennaro par Zani, tandis que le rédacteur du catalogue de Paris tient que ZENAR désigne évidemment le mois de janvier. Si ZENAR se trouvait encore, par bonheur, sur le tableau de La Haye, il serait prouvé désormais que Mazzolini ne peignait qu'au cœur de l'hiver.

Carlo Cignani, élève de l'Albane : *Adam et Ève dans le paradis terrestre*; figures nues, de grandeur naturelle, mi-couchées au milieu d'un paysage. La tentatrice, tentée elle-même par le serpent enroulé à un arbre, présente à son innocent époux le fruit défendu. Pomme maudite, que Guillaume Tell a bien fait de percer de sa flèche, en présence de Gessler ! N'avait-elle pas déjà causé dans l'Olympe des jalousies et des dissensions entre les trois belles déesses expertisées *in naturalibus* par l'heureux berger Pâris !

Ce tableau du Cignani est albanesque au possible, maniéré, doucereux, mystagogique et érotique. Un chef-d'œuvre dans son genre, et qui a les honneurs de la place centrale dans le salon des Italiens. Il ferait une drôle de mine à côté de *la Leçon d'anatomie* de Rembrandt ! Mais il ne faut pas oublier cependant que nous sommes, au temps de Cignani, en pleine

<sup>1</sup> Voir *Trésors d'art*, etc., par W. Burger, p. 406 et suivantes.

décadence du grand art catholique, mythologique, apostolique et romain.

Salvator, qui pourtant était contemporain de Cignani, console un peu de ce maniérisme dépravé. Il a de l'originalité et de la force. Un sauvage parmi des eunuques. S'il fait *Prométhée*, son Prométhée est un homme qui se débat contre le bec de Jupiter. S'il fait *Sisyphe*, c'est un homme qui porte le fardeau de la Fatalité; toujours la lutte de la liberté humaine contre la volonté des mauvais dieux. Son *Prométhée*, en torse de grandeur naturelle, est de la plus valeureuse exécution. Le *Sisyphe*, qui sert de pendant, a moins de feu, quoiqu'il soit « aux enfers, » et la couleur en est plus sèche. Savante académie toutefois, et comme on n'a pas réussi à en peindre beaucoup depuis Ribera et Salvator.

Viennent ensuite de Salvator trois autres couples : « deux tableaux représentant des moines dans une grotte; » trois moines dans chaque grotte, les uns en froc blanc, les autres en froc gris, tous assez *grotesques* et peints avec une aisance, une fougue, une vigueur très-expressives; — deux bons petits paysages, l'un avec un saint Jérôme, l'autre avec une sainte Madeleine; — et enfin, deux grands paysages, de forme ovale, avec figures. Il n'y en a peut-être pas d'une plus belle manière dans tout l'œuvre de Salvator.

MAITRES INCONNUS DE L'ÉCOLE ITALIENNE. — SOUS CE

titre sont catalogués treize tableaux auxquels on peut se contenter d'ajouter des observations sommaires : *Portrait de femme* ; école vénitienne ; — *Madeleine en adoration* ; copie de je ne sais qui ; — *Saint Jean l'Évangéliste* ; rien ; — *Dalila coupant les cheveux de Samson* ; faible peinture, de l'école napolitaine ; — une *Sainte Famille* ; insignifiante ; — *l'Adoration des bergers* ; copie d'après le Corrège, par un Flamand ; — une très-bonne *Tête de femme, en médaillon* ; — *l'empereur Charles-Quint* ; nous l'avons restitué à l'école espagnole ; — *Représentation emblématique de l'Amour* ; au milieu, un Amour tire une flèche ; plusieurs autres figures nues ; très-belle peinture de l'école du Corrège, d'un des Mazzuoli peut-être ; — *Cupidon sur un lit de repos* ; faible copie, de l'école bolonaise ? — deux tableaux avec des ruines ; rien ; — *La Mort de sainte Cécile*, sur marbre noir ; l'art n'a rien à voir là dedans ; — et treizièmement, buste d'une *Nymphe* ; un chef-d'œuvre, de première beauté.

Le buste est nu, de grandeur naturelle, tourné de trois quarts, mais la tête est de face ; des perles et des rubans ornent la chevelure. Une draperie rouge est jetée derrière l'épaule. Sur fond d'or.

Malgré ce fond d'or, la superbe liberté du dessin, la perfection plastique de l'ensemble, le caractère de cette beauté point du tout mystique, je ne sais quelle exubérance voluptueuse et irrésistible, tout accuse le plus grand style italien du xvi<sup>e</sup> siècle.

De qui peut être cette création supérieure? L'artiste qui a fait cela devait marquer dans n'importe quelle école, même dans la florentine, où il semble avoir étudié. On ne saurait pourtant nommer aucun des maîtres consacrés parmi ceux de Florence, ni de Rome, ni de Parme, ni de Venise. Il faut donc mettre ici à la fois un point d'admiration et un point d'interrogation : — !?

Onze numéros consacrés aux « Maîtres inconnus en général » terminent le catalogue de la peinture. Sauf un mauvais petit *Paradis*, sur cuivre, de l'école de Breugel, et deux ou trois autres petits barbouillages, ce sont des portraits des princes de la maison de Nassau.

SCULPTURE. — On voit aussi, dans les salles du musée, treize morceaux de sculpture, bronze, marbre et terre cuite, tous bustes, excepté une petite statue de *Guillaume III*, par J. Blommendael, 1676, lequel a fait encore du même personnage un buste daté 1699. Les autres bustes sont ceux de *Frédéric-Henri*, de *Guillaume II*, de sa femme, *Marie Stuart*, princesse d'Angleterre, et de *Guillaume III*, par Rombout Verhulst; tous quatre datés 1683; ceux de *Guillaume IV* et de sa femme, la princesse *Anne* d'Angleterre, datés 1733, par J. B. Xavery; ceux de *Guillaume V* et de sa femme, *Sophie-Wilhelmine*, princesse de Prusse; un très-beau bronze de *Guillaume le Taciturne*, et qui paraît du

temps ; et deux terres cuites, une de l'amiral *de Ruijter*, l'autre d'un amiral innommé ; on dirait que ce portrait de l'amiral de Ruijter, qui a les yeux fermés, a été moulé sur le mort ; puissante tête d'un grand homme, puissamment reproduite, soit par une contre-épreuve de la nature, soit par le génie d'un artiste.

A présent, fermons le catalogue que nous avons analysé jusqu'à la dernière lettre, et repassons en mémoire les *trésors* de ce musée de La Haye, trop peu connu des artistes de l'Europe.

Rembrandt et Paul Potter, comme on ne saurait les voir ailleurs. *La Leçon d'anatomie* et *le Taureau* ne sont-ils pas, avec *la Ronde de nuit*, *les Syndics*, *le Banquet des arquebusiers*, du musée d'Amsterdam, les tableaux les plus importants de toute l'école hollandaise ?

Berchem, Metsu et Wouwerman, dans des exemplaires tout à fait rares et singuliers, et aussi dans des tableaux de leur meilleure qualité.

Gerard Dov, Frans van Mieris, Adriaan van Ostadé, Jacob Ruijsdael, Jan Steen, Terburg, Adriaan et Willem van de Velde, dans plusieurs de leurs chefs-d'œuvre.

Quelques artistes de haute valeur et presque inconnus, comme Theodor de Keijser et van der Meer de Delft.

Quantité de portraits de ces maîtres : les portraits

de Paul Potter, de Frans van Mieris, de Michel van Musscher, de Gaspar Netscher, d'Adriaan van Ostadé, de Jan Steen, de Terburg, etc.

Parmi les étrangers : Dürer et Holbein, Rubens, Jordaens et van Dyck, Murillo et Salvator Rosa.

Tout cela vaut la peine de prendre le chemin de fer, n'importe où l'on soit, — tous les chemins de fer de l'Europe aboutissent maintenant à la Hollande par deux grandes artères, à Cologne et à Anvers, — et de venir visiter La Haye et Amsterdam.

Une fois là, il est bien facile de voir le reste : Rotterdam, Dordrecht, Leyde, Haarlem, Utrecht, et tant d'autres villes où sont disséminés les souvenirs du grand xvii<sup>e</sup> siècle hollandais ; car la Hollande, à l'inverse des pays de centralisation, a manifesté sa vie sur tous les points de son territoire. Partout, des hôtels de ville, des édifices publics, des établissements fondés par association, y témoignent d'une activité généreuse et féconde. Pour avoir une idée du peuple hollandais et de ses arts, il faut l'étudier non-seulement à Amsterdam et à La Haye, mais dans ses autres demeures, au milieu des vastes campagnes, derrière ses digues, au bord de ses fleuves et de ses innombrables canaux.

Comme dit le proverbe russe : Plus on va loin dans la forêt, plus on trouve de bois.

## CONCLUSION.

---

Après avoir parcouru seulement ces deux musées de la Hollande, on comprend déjà combien l'école hollandaise est originale et profondément distincte de toutes les autres, sans excepter l'école flamande. Aussi est-il très-singulier que, d'habitude, les critiques français <sup>1</sup> confondent obstinément les Hollandais avec

<sup>1</sup> M. Louis Viardot, dans ses *Musées d'Europe*, passim : « Je confonds en une même famille les maîtres de la Hollande et des Flandres, les grands et les petits Flamands... — Van der Helst, Terburg, Metz, les *petits Flamands* comme on les appelle... — Rembrandt procède de Rubens... — Il n'y a pas d'école hollandaise... etc. »

M. Arsène Houssaye, dans le *Moniteur universel* du 25 mars 1858, article sur les Musées de province : « Ruysdael traîne à sa suite les paysagistes *flamands* comme Hobéma (*sic*), Berghem, etc... »

M. Edmont About, dans le *Moniteur universel*, Salon de 1857 : « M. Meissonier est un vrai *Flamand* qui s'inspire de Metz... »

M. de Sault dans *la Presse* du 12 avril 1858 : « Voici un *Flamand*, Gevaert Flank (*sic*)... *Cet artiste est Flamand*... etc. »

M. Dréolle, dans *l'Artiste* du 25 avril 1858 : « Dans l'école *flamande* Paul Potter... etc. »

Il n'y a pas jusqu'à l'excellent *Dictionnaire français de*

les Flamands. Il y a là une hérésie historique et artistique <sup>1</sup> à la fois, un inexplicable oubli de l'histoire, une perversion de la géographie, une vue tout à fait fausse de l'art lui-même.

La Hollande et les Flandres ont eu, il est vrai, une destinée presque commune jusqu'à la grande lutte politique et religieuse du xvi<sup>e</sup> siècle, et jusque-là un art à peu près commun. Mais, à partir de la Séparation de 1579, il y a un abîme entre les deux peuples.

Les Provinces-Unies, après s'être détachées des Pays-Bas espagnols, constituent géographiquement et socialement une nation à part, qui a pour principe la liberté religieuse et politique, le protestantisme et la république. C'est sous cette influence caractéristique que se produit, presque tout de suite, dès le commencement du xvii<sup>e</sup> siècle, une école autochtone,

Bescherelle où l'on ne trouve : « Adrien Brauwer, peintre *flamand* né à *Harlem!*... » Et par une autre singularité : « Jean van den Hoeck, célèbre peintre *hollandais* né à *Anvers!* un des élèves les plus distingués de Rubens... »

Quelle promiscuité !

<sup>1</sup> « C'est une hérésie historique et artistique, que de soutenir l'identité, en leur origine et leur développement, de l'école hollandaise et de l'école flamande. Rembrandt est le centre d'une tout autre pléiade que celle qui s'est formée autour de Rubens ; il est le moteur d'une impulsion toute nouvelle... »

— M. van Westrheene : *Jan Steen*, La Haye, 1857,

qui n'a plus aucune adhérence avec les anciens Pays-Bas, toujours courbés sous le despotisme de l'Espagne catholique. Les écrivains français ne se souviennent donc point de cela, puisqu'ils appellent Flamands — Brouwer, Paul Potter, Berchem, Hobbema, Metsu, Flinck, nés en Hollande un demi-siècle après sa constitution en république indépendante, — et même Rembrandt! — qui n'est pas moins écarté de Rubens que de Raphaël.

Rubens était chez des vaincus et des esclaves; Rembrandt, chez des vainqueurs et des hommes libres. Là est surtout la différence de leurs génies.

Rubens est toujours à la suite de l'art italien, comme sujets, comme inspiration et composition, et il ne s'en distingue que par un style de dessin analogue aux types de son pays. Sur son œuvre peinte, d'environ 1,500 pièces, il y a 6 à 700 tableaux catholiques, 5 à 600 tableaux mythologiques! le reste, portraits de princes, en général, et quelques paysages. On ne citerait pas de lui plus d'une douzaine de tableaux où l'homme soit étudié pour lui-même, et interprété en dehors des traditions du christianisme ou du paganisme. — Soit dit sans entamer en rien son génie abondant et splendide.

Rembrandt, au contraire, comme sujets et comme

interprétation, est absolument neuf. Il ne s'inspire plus des morts, mais des vivants. Sur son œuvre peint, de 6 à 700 pièces cataloguées, si l'on trouve une cinquantaine de sujets de la Bible et autant de l'Évangile, encore n'y a-t-il point suivi l'orthodoxie, ni dans le sentiment, ni dans la forme plastique; il n'y a vu qu'un prétexte pour mettre là, aussi bien qu'ailleurs, l'homme de son temps et de tous les temps. De mythologiades, il n'en a guère peint qu'une demi-douzaine, pour se moquer des vieux dieux : il faut voir son *Ganymède*, de Dresde, et sa *Danaé*, de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg ! Mais le fond de son œuvre est la représentation de sujets humains, patriotiques, philosophiques ou familiers, comme *la Ronde de nuit*, *la Leçon d'anatomie*, de vieux savants qui méditent, des intérieurs de vie domestique, des scènes de travail ou de passions. Cela compte pour une centaine dans son catalogue. Et puis, 4 à 500 portraits, où il a étudié directement et exprimé l'homme, la femme, l'enfant, — l'humanité entière, saisie au vif.

Tel est le caractère de l'école hollandaise dans son ensemble. La vie, *la vie vivante*, l'homme, ses mœurs, ses occupations, ses joies, ses caprices. Les uns ont pris le citoyen en action pour la chose publique, qu'il se livre à l'exercice des armes ou à la

délibération des affaires; les autres ont pris les familles chez elles, ou dans leurs distractions extérieures; ceux-ci les classes distinguées, ceux-là les classes laborieuses, ou les classes excentriques. D'autres ont représenté le milieu où s'agite la vie commune, les mers et les plages, avec les épisodes de l'existence maritime, si chère au pays; les campagnes et les forêts, avec les dompteurs de la terre et les dompteurs des animaux; scènes agrestes et scènes de chasse; les canaux et les ruisseaux, avec des moulins, des barques, des pêcheurs; les villes, places et rues, où la population circule avec toute sa variété. Partout l'animation, la vie présente, qui est aussi la vie éternelle, — l'histoire du peuple et du pays.

Véritable histoire, en effet, que la peinture hollandaise, et dans laquelle les artistes indigènes ont fixé, en images lumineuses et justes, une sorte de photographie de leur grand xvii<sup>e</sup> siècle, hommes et choses, sentiments et habitudes, — les faits et gestes de toute une nation.

Ah! ce n'est plus l'art mystique, enveloppant de vieilles superstitions, l'art mythologique, ressuscitant de vieux symboles, l'art princier, aristocratique, exceptionnel par conséquent, et consacré uniquement à la glorification des dominateurs de l'espèce hu-

maine. Ce n'est plus l'art des papes et des rois, des dieux et des héros. Raphaël avait travaillé pour Jules II et Léon X; Tiziano, pour Charles-Quint et François I<sup>er</sup>; Rubens encore travaillait pour l'archiduc Albert et les rois d'Espagne, pour les Médicis de France et Charles I<sup>er</sup> d'Angleterre. Mais Rembrandt et les Hollandais n'ont travaillé que pour la Hollande et l'humanité.

Et quel autre peuple a ainsi écrit son histoire dans ses arts? Aucun, si ce n'est, à un certain degré, l'Allemagne.

Chez les nations latines, l'art est demeuré suspendu en l'air, au double sommet de l'Église et de la Cour, bien au-dessus des *fidèles* et des *sujets*. En Italie surtout, et même en France, le pays de la littérature claire, significative, indépendante, on n'a presque jamais fait que de la peinture mystagogique, théologique, mythologique et allégorique, ou de la peinture « d'apparat, » suivant le mot d'Émeric David. Les dogmes et cérémonies de la religion, les bacchanales et les sacrifices, les hauts faits des souverains, les joutes et divertissements des seigneurs, les images des dieux et des grands, à l'exclusion de la nation entière, voilà le cadre infranchi par les artistes méridionaux.

En France on n'a jamais peint les Français, je ne dis pas seulement les classes populaires, mais les groupes de tout rang qui constituent cet ensemble varié qu'on appelle la France. C'est ce que M. Alexis Monteil reprochait à l'histoire écrite. Combien ce défaut n'est-il pas plus notable dans les arts ! La France a des milliers de portraits de Louis XIV et de tous les principicules de sa dynastie, mais de Rabelais, Montaigne, Corneille, Lafontaine, Molière, etc., c'est à peine si l'on pourrait retrouver la figure authentique. La France, dans les tableaux de son école, a des Hébreux, des Grecs, des Romains, des Vénus et des Vierges, des Amours et des Anges, des Hercule, des Alexandre, des César, — mais d'hommes et de femmes, point.

Si, pourtant. Jusqu'au xvii<sup>e</sup> siècle, il y a en France quelques estampes secondaires, quelques vignettes, quelques caricatures, qui touchent à la vie nationale, mais point de peinture. Au xviii<sup>e</sup> siècle, apparaissent trois ou quatre artistes assez originaux. Watteau est un peintre français, — l'égal, non le pareil, du grand peintre romain, Nicolas Poussin, — et il a exprimé, sinon la nature *naturelle*, du moins une poésie très-humaine par le sentiment et très-française par l'élégance et par l'esprit. Et Chardin, et Boucher,

et Fragonard, et Greuze, qui est un peu plus Normand que Nicolas des Andelys. Voilà tout. Ce n'est guère.

L'art hollandais, avec son *naturalisme* comme on se plaît à dire, est donc unique dans l'Europe moderne. C'est l'indication d'un art inspiré tout autrement que l'art mystique du Moyen-âge, que l'art allégorique et aristocratique de la Renaissance, toujours continuée par l'art contemporain.

L'art de Rembrandt et des Hollandais, c'est tout simplement **L'ART POUR L'HOMME.**

FIN.

## TABLE DES ARTISTES

CITÉS DANS CE VOLUME.

- AALST (Evert van), 154.  
AALST (Willem van), 166, 281.  
ALLORI (C.), 183.  
ASSELIJN (Jan), 163.  
ASSEN (Walter van), 282.  
AUDOUIN, grav., 227, 246.  
AVED (J. A. J.), 168.
- BACKER (Jacob), 45, 169.  
BACKHUIZEN (Ludolf), 44, 158-160, 274-275.  
BAEN (Jan de), 168, 284.  
BAILLY (David), 168.  
BALEN (H. van), 4, 61-63, 177, 287, 288.  
BALTARD, grav., 216.  
BARENDZEN (Dirk), 168.  
BARTOLOMMEO (fra), 312.  
BASSEN (van), 276.  
BEERSTRAATEN (Jan), 154.  
BEGA (Cornelis), 95.  
BEIJEREN (Albert van), 173.  
BELLINI (G.), 312.  
BENNE (J.), grav., 177.  
BERCHEM (Claas), 67, 84-87, 97, 131-135, 262-265, 267, 317.  
BERCKHEIDEN (Gerrit), 154.  
BERCKMAN (Hendrik), 169.  
BERGEN (Dirk van den), 144.
- BERTIN (Nicolas), 184.  
BIERWEILER, grav., 193.  
BIJLERT (Jan), 170.  
BINGER (C.), lith., 198.  
BLOEMAART (Abraham), 284.  
BLOMMENDAEL (J.), sculp., 316.  
BOL (Ferdinand), 48, 49-51, 65, 169, 221.  
BORDONE (Paris), 311.  
BOTH (les), 133, 134, 149, 152-153, 268.  
BOURDON (Sébastien), 306.  
BOVINET, grav., 240.  
BRAKENBURG (Renier), 97.  
BRAMER (Léonard), 52.  
BRAY (Dirk de), 169.  
BRAY (Jacob de), 169.  
BRAY (Salomon de), 169.  
BREDÁ (Jan van), 178.  
BREEMBERG (Bartholome), 267.  
BREKELENKAMP (Quirijn), 96.  
BREUGEL (Jan) de Velours, 61, 177, 178, 287-289, 316.  
BREUGHEL (Pieter) le jeune, 287.  
BREUGHEL (Pieter) le vieux, 96.  
BRIL (Paul), 177.  
BROUWER (Adriaan), 4, 79, 90, 95, 126, 145, 256, 259.  
BURRY, 305.

- CAGLIARI (Carlo), 311.  
 CAMBIASO (Luca), 311.  
 CAPELLE (Jan van de), 160.  
 CARAVAGGIO, 183.  
 CARRACCI (Annibale), 310.  
 CARRACCI (Agostino), 309.  
 CERESO (Mateo), 307, 310.  
 CHAMPAIGNE (P. de), 295.  
 CIGNANI (Carlo), 313.  
 CLAESSENS (L. A.), grav., 17, 18, 19.  
 CLOUET (B.), grav., 293.  
 COMPE (Jan ten), 170.  
 CONINCK (David de), 181.  
 COQUES (Gonzales), 295, 297, 301.  
 CORNELISZ (Jacob), 282.  
 CORNILLIET, grav., 198.  
 CORREGGIO, 310, 315.  
 CORTONE (P. de), 311.  
 COUCHÉ, grav., 216, 219.  
 COUWENBERG (H.-W.), grav., 30.  
 CRAYER (Gaspar de), 181-182.  
 CUJP (Aalbert), 5, 63, 75, 78, 79, 80, 99, 101, 104, 118, 124, 126, 154, 158, 174, 215, 219, 235, 236, 256, 270, 272, 276, 277, 279.  
 CULP (Jacob Gerritz), 101-103.  
 CUILENBURG (C. van), 170.  
 DAUDET, grav., 142.  
 DAVID, grav., 248, 249.  
 DEELEN (Dirk van), 276, 280.  
 DELFF (G.), grav., 61.  
 DENON, grav., 216.  
 DIJK (Philip van), 174, 229, 293.  
 DOES (Simon van der), 144, 145, 267.  
 DOLCI (Carlo), 310.  
 DOMINIQUIN, 310.  
 DOV (Gerard), 5, 18, 49, 55, 78, 91, 92, 95, 96, 124, 223-225, 226, 228, 259, 317.  
 DROST, 30-32.  
 DUBBELS (Hendrik), 160.  
 DUCQ (Jan Le), 130-131.  
 DUGHET (Gaspar), 306.  
 DUNKER, grav., 129.  
 DUPARC, grav., 218.  
 DÜRER (Albrecht), 185, 302-303, 318.  
 DUSART (Cornelis), 95.  
 DYCK (Anton van), 180-181, 185, 293-295, 318.  
 EECKHOUT (G. van den), 48, 49, 54, 67, 221.  
 ELSHEIMER (Adam), 305.  
 ESCALANTE, 307, 309, 310.  
 EVERDINGEN (Aldert van), 149-150.  
 EVERDINGEN (Cesar van), 284.  
 EYCK (les van), 4, 176-177, 286.  
 FABRICIUS (Karel), 272.  
 FERRI (Ciro), 183.  
 FICTOOR (Voyez Victors).  
 FLINCK (G.), 45-49, 58, 65, 169.  
 FOKKE (Simon), grav., 122.  
 FORTIER, grav., 218.  
 FRANCKEN (Frans) le jeune, 182.  
 FRANCKEN (Hieronimus) le vieux, 182.  
 FRANCKEN (Sebastian), 295.  
 FREY (J. de), grav., 30, 193, 198.  
 GAESBEECK (A. van), 90-91.  
 GALLE (F.), grav., 182.  
 GAROFOLO (B. Tisio da), 183.  
 GARREAU, grav., 219.  
 GATING (J. van), 169.  
 GEEL (Joost van), 170.  
 GELDER (A. de), 51, 211.  
 GELLÉE (Claude), 306.  
 GYSELS (R.), 177.  
 GIORDANO (Luca), 311.  
 GLAUBER (Jan), 264.

- GOMEN** (Jan van), 123, 149, 151, 214, 256.  
**GREENWOOD**, grav., 227.  
**GRIFFIER** (Jan), 149, 151.  
**GUERCHIN**, 311.  
**GUIDO RENI**, 183, 310, 311.  
**GUYOT**, grav., 219.
- HAARLEM** (Cornelis van), 55, 283.  
**HACKAERT** (Jan), 136, 141-143.  
**HAGEN** (Jan van der), 149, 151, 267.  
**HALS** (Frans), 45, 55, 58-60, 65, 95, 98, 169, 280.  
**HAUCK** (A. C.), 170.  
**HEEM** (David Davidsz de), 164-165.  
**HEEM** (Jan Davidsz de), 164-165, 281.  
**HELDEN** (J. van der), 136, 141-144, 153, 267.  
**HELST** (B. van der), 1, 2, 5, 33-45, 47, 55, 58, 65, 71, 77, 85, 169, 170, 191, 201, 220-221, 236, 243.  
**HELST** (L. van der), 45.  
**HELT STOCKADE** (Nicolaas de), 269.  
**HEUSCH** (de), 268.  
**HILLIGAARD** (Pauwels van), 173.  
**HOBBEEMA** (M.), 79, 80, 81, 99, 124, 136, 149, 151, 158, 215, 271, 272.  
**HOERGEEST**, 276.  
**HOET** (Gerard), 173, 174.  
**HOET** (Moses), 174.  
**HOLBEIN** (Hans), 184, 303-305, 318.  
**HONDECOETER** (M. de), 161-163, 280-281.  
**HONTHORST** (Gerard), 55, 63-64, 83.  
**HONTHORST** (Willem), 64.  
**HOOCH** (P. de), 54, 79, 98-101,
- 111, 133, 158, 223, 236, 251, 272.  
**HOOGSTRATEN** (Jan van), 222.  
**HOOGSTRATEN** (Samuel van), 175, 222-223.  
**HOUBRAKEN** (Jacob), grav., 195.  
**HOUSTON** (R.), grav., 30.  
**HUCHTENBURGH** (J. van), 98, 127, 130, 259, 262.  
**HULSUM** (J. van), 78, 164-167, 281.  
**HULK**, grav., 266.
- INGOUF**, grav., 228.
- JANSON** (Jacob), 174.  
**JARDIN** (K. du), 2, 64-70, 71, 133, 264-265.  
**JODE** (P. de), grav., 293.  
**JONG** (J. de), 169.  
**JONG** (Ludolf de), 170.  
**JORDAENS** (Jacob), 181, 291-293, 318.
- KAISER** (J. W.), grav., 30, 40, 88.  
**KALF** (W.), 78, 98.  
**KEIJSER** (les DE), 52, 53, 231-239, 317.  
**KNELLER** (G.), 98.  
**KOEDIJK** (Nicolaas), 101.  
**KONINGK** (Phillip), 53, 54, 140, 221-222, 269, 270.
- LAIRESSE** (G. de), 2, 145-146, 264.  
**LANFRANCO**, 183.  
**LANGE** (J. P.), grav., 53, 56.  
**LAURENT**, grav., 219.  
**LAURI** (Filippo), 311.  
**LE BAS**, grav., 216.  
**LEIDEN** (Lucas van), 56, 282.  
**LIVVENS** (Jan), 54.  
**LIMBORCH** (Hendrik van), 148.  
**LINGELBACH** (Jan), 139, 141, 222, 268-269, 274.

Loo (van), lith., 82.

MAAS (Nicolaas), 53, 67, 98, 221.

MARE (F. de), grav., 114, 116.

MAZZOLINI (L.), 312-313.

MEER (Jan van der) le jeune, 135.

MEER (van der) de Delft, 272-273, 317.

MEMLING (Jan), 286-287.

METSU (G.), 5, 67, 69, 78, 79, 80, 111, 118, 123-126, 158, 166, 226, 227, 248-251, 256, 258, 267, 296, 317.

MIEREVELD (M.), 55-57, 202, 282, 284.

MIERIS (Frans van) le jeune, 90.

MIERIS (Frans van) le vieux, 89-90, 91, 118, 124, 166, 174, 194, 226-229, 230, 249, 317, 318.

MIERIS (Willem van), 90, 143, 228, 229.

MIGNON (A.), 164-165, 281.

MIJTENS (Daniel), 170, 300.

MOL (P. van), 182.

MOMMERS, 97.

MOMPER (J.), 177.

MONI (Louis de), 174, 229-230.

MOR (Antonie), 282-283.

MOREELSE (P.), 57, 202, 284.

MOUCHERON (Frederik), 136, 141-143, 269.

MOILLERON, lith., 19.

MURANT (Emmanuel), 130.

MURILLO, 183, 307, 308-309, 318.

MUSSCHER (Michel van), 251, 318.

MYTENS (Jan), 170.

NAIVEU (Matthijs), 174.

NEEFS (Peeter), 178, 295.

NEER (Aart van der), 104.

NEER (Eglon Hendrik van der), 104.

NETSCHER (Gaspar), 122-123, 248, 318.

NOOMS (Renier), 160.

OORTMAN, grav., 253.

OSTADE (A. van), 5, 69, 78, 79, 92-98, 111, 126, 139, 145, 215, 239-244, 256, 259, 317, 318.

OSTADE (I. van), 95, 215, 242-243, 244.

OUDENROGGE (J.), 174.

OUWATER (Isaak), 174.

PALAMEDES (les), 131, 170, 276-280.

PANNEELS, grav., 179.

PAPE (A. de), 230.

PARMESAN (F. Mazzuoli le), 183, 310.

PETERS (Jan), 182.

PIGEOT, grav., 228.

PIJNACKER (Adam), 149, 152, 268.

POEL (Egbert van der), 154, 284.

POELENBURG (C.), 145-146, 174, 267.

PONTIUS (Paul), grav., 179.

POOL (Juriaan), 166.

POT (Henri), 98.

POTTER (P.), 67, 70-77, 79, 80, 131, 175, 189, 190, 195, 211-221, 243, 262, 266, 301, 317, 318.

POURBUS (Frans) le jeune, 178, 295.

POUSSIN (Nicolas), 306.

QUINKHARD (Jan Maurits), 174.

QUINKHARD (Julius), 174.

RAPHAEL, 310.

RAVESTEIN (J. van), 55, 57-58.

REGTERS (Tichout), 170, 171.

- REMBRANDT, 1, 2, 5, 6-33, 37-39, 41, 45, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 65, 67, 71, 76, 77, 78, 79, 83, 86, 87, 91, 92, 98, 101, 118, 119, 133, 140, 146, 158, 163, 169, 185, 189, 190-211, 214, 216, 221, 222, 223, 234, 235, 236, 270, 272, 273, 285, 286, 292, 300, 317.
- RIBERA, 183.
- RIETSCHOOF (Jan Claasz), 161.
- RIJSEN (W. van), 174.
- RING (Pieter de), 164.
- ROEPFEL (Coenraet), 164.
- ROMIJN (Willem), 135.
- ROOS (Johann Hendrik), 305.
- ROSA (Salvator), 312, 314, 318.
- ROTTENHAMMER (Hans), 175, 184, 287, 288, 293, 305.
- ROUSSEAU, grav., 147.
- RUBENS, 179-180, 185, 288-291, 318.
- RUIJSDAEL (Jacob), 5, 78, 79, 80, 81, 136, 140, 149-150, 151, 215, 270-272, 317.
- RUIJSDAEL (Salomon), 149, 150, 214.
- RUITER (J. de), 174.
- RUYSCH (Rachel), 164-166, 281.
- RYCKAERT (David), 182.
- SAENREDAM (P.), 54.
- SAFTLEVEN (Cornelis), 170.
- SAFTLEVEN (Herman), 149, 151.
- SANDRART (J.), 52.
- SANTAFEDE (Fabricio), 311.
- SASSOFERRATO, 312.
- SAVERY (R.), 295.
- SCHALCKEN (G.), 83, 88, 91, 225-226.
- SCHOORL (Jan van), 56, 283.
- SCHUPPEN (Jacob van), 171.
- SLABBAERT (K.), 54.
- SLINGELAND (P. van), 88, 91.
- SLUJTER (D. J.), grav., 125.
- SMITH (J.), grav., 179.
- SNYDERS (Frans), 181, 291.
- SOLIMENE (F.), 311.
- SOOLMAKER (J. F.), 264.
- SPADA (L.), 183.
- STAVEREN (J. van), 88.
- STEEN (Jan), 5, 69, 78, 79, 80, 97, 104-118, 119, 123, 124, 126, 133, 138, 158, 252-258, 317, 318.
- STEENWIJK (Hendrik van) le vieux, 276.
- STORCK (Abraham), 271, 274.
- STRIJ (Abraham), 174-175.
- STRIJ (Jacob van), 175.
- SUIJDERHOEF, grav., 231, 232, 235.
- SWANEVELD (H.), 268.
- TASSART, grav., 289.
- TAUREL (C.-E.), grav., 56.
- TENIERS (David) le jeune, 182-183, 295-297.
- TERBERG (Constantia), 246.
- TERBERG (G.), 5, 69, 79, 81, 111, 118-122, 126, 236, 244-248, 250, 317, 318.
- TERWESTEN (Mattheus), 171.
- TILBORG (Gilles van), 219, 243-244.
- TINTORET, 311.
- TITIEN, 311.
- TOL (D. van), 88-89.
- TORENBURG, 274.
- TROOST (Cornelis), 102, 171, 284-285.
- UCHTERVELDT (M.), 251.
- ULFT (J. van der), 149, 152, 268.
- ULMER, grav., 294.
- VAILLANT, grav., 120.

- VALCK, grav., 87.  
 VEEN (O. van), 178-179.  
 VELAZQUEZ, 183-184, 307-308, 310.  
 VELDE (Adriaan van de), 69, 79, 126, 135-144, 145, 148, 153, 219, 265-267, 317.  
 VELDE (Esaias van de), 157, 279.  
 VELDE (Willem van de) le jeune, 5, 78, 79, 155-157, 158, 160, 274-275, 317.  
 VELDE (Willem van de) le vieux, 155, 157.  
 VENNE (A. van der), 4, 55, 60-63.  
 VERBOOM (Abraham), 136, 149, 151.  
 VERHULST (Rombout), sculp., 316.  
 VERMEULEN, grav., 180.  
 VERNET (Joseph), 306-307.  
 VERONESE (Paolo), 311.  
 VERSCHUUR (Lieve), 160-161.  
 VICTORS (J.), 51, 210.  
 VILLAIN, grav., 253.  
 VINCI (Léonard de), 311.  
 VINKBOOM (David), 175, 295.  
 VINKBOOM (Philip), 175.  
 VISSCHER (Cornelis de), 56, 63.  
 VISSCHER (L.), grav., 168.  
 VLIET (van), grav., 194.  
 VLIET (Hendrik van), 154, 276.  
 VOET (A.), grav., 179.  
 VOIS (Arij de), 96-97, 229.  
 VRIES (Renier van), 149, 151.  
 VROOM (Hendrik Cornelisz), 161.  
 WACHSMUTH, grav., 261.  
 WATSON, grav., 249.  
 WEENIX (Jan), 164, 281.  
 WERFF (Adriaan van der), 65, 133, 143, 145-148, 210, 230, 259.  
 WERFF (Pieter van der), 147-148.  
 WEYDEN (Rogier van der), 286.  
 WIJCK (Jan), 98.  
 WIJCK (Thomas), 97-98.  
 WIJNANTS (Jan), 136, 138-141, 143, 148, 149, 269-270.  
 WILLE (J. G.), grav., 121.  
 WITTE (Emmanuel de), 154, 276.  
 WOUWERMAN (Philips), 67, 78, 79, 98, 118, 126-131, 136, 139, 141, 178, 258-262, 264, 267, 269, 317.  
 WOUWERMAN (Pieter), 130, 135, 262.  
 XAVERY (J. B.), sculp., 316.  
 ZEGERS (Daniel), 295.

FIN DE LA TABLE.

# TRÉSORS D'ART

EXPOSÉS A MANCHESTER EN 1857

ET PROVENANT

DES COLLECTIONS ROYALES, DES COLLECTIONS PUBLIQUES  
ET DES COLLECTIONS PARTICULIÈRES

DE

LA GRANDE-BRETAGNE

PAR

W. BURGER

1 vol. in-18 jésus de 460 pages. Prix : 3 fr. 50

---

Le livre de M. W. Burger n'est pas seulement un compte rendu de l'incomparable Exhibition de Manchester, c'est aussi une savante étude sur l'histoire de l'art dans tous les pays. Il est divisé par écoles, et dans chaque école les maîtres sont placés par ordre chronologique, si bien que les chapitres sont des espèces de monographies de la peinture en chaque pays.

Les Italiens, d'abord, à commencer par les origines byzantines, et jusqu'aux Bolognais, après avoir passé par les Florentins, les Romains, les Vénitiens, les Parmesans; — puis les Espagnols, principalement Velazquez et Murillo, si admirablement représentés à

l'Exhibition de Manchester ; — l'art du Nord vient ensuite : les Allemands, depuis meister Stephan, l'auteur de la célèbre *Adoration des mages* à la cathédrale de Cologne ; — les Flamands, depuis van Eyck jusqu'à la grande école du xvii<sup>e</sup> siècle ; — les Hollandais : ils y sont presque tous, et de la plus rare qualité. — L'école française et l'école anglaise sont examinées à part. — Quelques autres chapitres sont consacrés à la galerie des portraits et à l'art ornemental. — Enfin, les peintres modernes, les aquarellistes et la gravure terminent le volume.

Personne en Europe ne connaît mieux que M. Burger l'art du Nord, qu'il a étudié spécialement en Allemagne, en Belgique, en Hollande, en Angleterre, où il a visité les musées et les collections particulières. Mais les écoles italiennes, et surtout l'école espagnole, semblent lui être également familières. Et s'il laisse souvent deviner ses sympathies d'artiste, il n'en est pas moins juste pour tous les grands maîtres de tous les styles. W. Burger est une espèce de cosmopolite en matière d'art, et c'est sans doute ce caractère qui a décidé le succès de son livre.

Les *Trésors d'art*, en effet, ont été appréciés dignement par la presse française et par la presse étrangère. En France, les critiques les plus compétents en ont fait l'éloge : dans le *Moniteur universel* (M. Édouard Thierry), dans *l'Artiste* (M. Paul Mantz), dans *l'Illustration* (M. Philippe Busoni), dans le *Siècle*, dans *l'Écho des Deux-Mondes*, dans la *Revue espagnole et portugaise*, dans le *Bulletin littéraire de la Bibliothèque universelle de Genève*, dans la *Revue universelle des Arts*, dans la *Revue des Beaux-Arts*, etc., etc. En

Angleterre, les principaux journaux artistiques, *the Art Journal*, *the Athenæum*, en ont publié un examen détaillé et de longues citations; *the Observer*, *the Saturday Review*, *the Manchester Guardian*, et autres journaux et revues, ont vivement recommandé ce livre aux lecteurs anglais. En Belgique, *l'Observateur*, *le Télégraphe*, *le National*, *la Revue trimestrielle*, *l'Uylenspiegel*, etc.; en Allemagne *la Gazette de Cologne* et autres, en ont donné des comptes rendus et des extraits.

Les *Trésors d'art* par W. Burger ont donc pris rang parmi les livres qui intéressent l'histoire de l'art, à cause des faits, des dates, des remarques, des documents de toute sorte qu'ils contiennent sur les maîtres des diverses écoles depuis l'origine de la peinture moderne jusqu'à nos jours.

---

Pour paraître prochainement:

REMBRANDT

L'HOMME ET SON ŒUVRE

PAR

W. BURGER

Avec tous les documents nouveaux sur la vie de Rembrandt, le catalogue de son œuvre peint et de son œuvre gravé, dans l'ordre chronologique, et une foule de pièces curieuses; avec portraits, fac-simile de signatures, etc.

---

Paris. — Imprimerie de P.-A. BOURDIER et C<sup>ie</sup>, 30, rue Mazarine,