



# Musées de la Hollande

<https://hdl.handle.net/1874/8969>

MUSÉES  
DE  
LA HOLLANDE

PAR  
**W. BURGER**

*de la Hollande*  
II

MUSÉE VAN DER HOOP, A AMSTERDAM  
ET MUSÉE DE ROTTERDAM

SUITE ET COMPLÉMENT AUX  
MUSÉES D'AMSTERDAM ET DE LA HAYE

---

BRUXELLES ET OSTENDE  
LIBRAIRIE DE FERDINAND CLAASSEN  
88, RUE DE LA MADELEINE, 88

PARIS  
M<sup>re</sup> JULES RENOUARD, LIBRAIRE-ÉDITEUR  
6, RUE DE TOURNAI, 6

1860

Reserve de tous droits

Il paraît qu'on nous a beaucoup reproché en France notre *manie* de restituer les noms *étrangers* dans leur orthographe nationale. A l'*étranger*, au contraire, cette fidélité historique a été fort approuvée, ainsi que le caractère cosmopolite de nos appréciations en général.

Nous persistons donc à écrire les noms, autant que possible, comme les artistes eux-mêmes et leurs contemporains et compatriotes les ont écrits. Nous avons l'espoir qu'on finira par nous suivre dans cette réforme, dont le catalogue du Louvre donne déjà l'exemple. Ce serait sans doute un avancement vers une histoire européenne de l'art.

Il y aurait une chose bien utile à faire, et dont l'initiative devrait être prise par quelque directeur d'un des grands musées de l'Europe. On réunit des meetings internationaux pour la propriété littéraire, pour l'économie politique et pour d'autres intérêts qui touchent à la collectivité des peuples. Si j'étais directeur du Louvre de Paris, ou de la National Gallery de Londres, ou du musée de Berlin, je convoquerais un concile des conservateurs de musées, galeries et collections principales, des critiques accrédités, des érudits et amateurs compétents, dans toute l'Europe. Ce congrès aurait pour objet d'arrêter la forme des noms des artistes suivant le langage et la coutume de chaque peuple et de chaque époque, de vérifier les dates apocryphes, de confronter des documents, de discuter même le cadre d'une histoire générale de l'art.

Une pareille assemblée, composée d'éléments très-divers, représentant toutes les langues, toutes les traditions, tous les génies des nations européennes, jetterait certainement des lumières imprévues sur l'histoire des anciennes écoles. Elle fixerait, tout au moins, un système uniforme pour le meilleur classement possible des collections, pour la meilleure rédaction possible des catalogues, dans tous les pays : deux mesures qui faciliteraient singulièrement les études des artistes. Ce serait déjà un résultat positif, outre que les membres de ce meeting universel remporteraient chacun dans son pays une liste des points historiques et biographiques qu'il importe d'éclaircir, en France, en Italie, en Espagne, en Angleterre, en Hollande, en Belgique, en Allemagne, en Scandinavie, en Pologne, en Russie, partout.

## INTRODUCTION

---

Le premier volume des MUSÉES DE LA HOLLANDE (*Amsterdam et La Haye*) annonçait que « peut-être cette publication serait suivie de publications analogues sur le Musée de Rotterdam, sur le Musée van der Hoop, à Amsterdam, sur les riches galeries particulières de la Hollande, etc. »

Voici toujours le second volume des MUSÉES, suite et *complément* du premier.

Sans doute, beaucoup de villes hollandaises possèdent de précieux tableaux dans leurs hôtels civiques

et autres établissements sociétaires; quelques-unes ont même fondé nominativement des musées, — qu'il reste à remplir. Mais on ne peut compter en Hollande aujourd'hui que les quatre collections publiques, étudiées dans nos deux volumes.

A présent donc, j'ai parfait mon petit édifice à la hollandaise, — pour parodier l'ambitieux mot latin : *Exegi monumentum*. N'est-il pas de bonne esthétique, que le style architectural se conforme aux temps et aux lieux? Dans le pays de Hobbema, on ne pouvait avoir la prétention d'ériger un noble et superbe monument à colonnes, tel, par exemple, que la Bourse de Paris. Les héros de van Ostade y seraient mal à l'aise, et Jan Steen s'en moquerait.

Il y aura néanmoins des dépendances à cette première construction, centre d'une sorte de Commune artiste, où l'on finira par trouver réunies toutes les familles et toutes les individualités de l'école hollandaise. Des galeries particulières s'élèveront à leur tour, bientôt, avec des ornements photographiques, dont se chargera le soleil.

C'est à l'œuvre seulement que l'ouvrier connaît les difficultés de son travail. Ces petits volumes n'ont l'air de rien; mais, en conscience, ils nous ont coûté

bien des jours à regarder des tableaux, bien des nuits à lire des livres et de vieux papiers

Lorsque nous avons commencé ces études, épouvanté des ténèbres qui couvrent encore l'histoire de l'art hollandais, intérieurement nous accusions notre propre ignorance, et nous avions l'espoir secret que, si nous pouvions arriver à savoir tout ce que savent les autres, alors nous verrions des lumières à la place des ombres.

Petit à petit, et par entraînement passionnel, nous avons interrogé tout, à peu près, — qu'on nous permette de le dire, — musées et collections de presque tous les pays, livres d'art, anciens et nouveaux, dans presque toutes les langues. Et toutes ces recherches n'ont guère abouti qu'à constater les contradictions ou les réticences des historiens, biographes et critiques, sur les faits et les dates, sur la personnalité même et le caractère des artistes hollandais.

Ce que nous avons appris, assez certainement, c'est que les autres n'en savent pas long, et que nous ne sommes pas beaucoup plus avancé que les autres.

Cependant nous nous sommes fortifié dans cette idée, qu'en continuant à étudier partout les œuvres mêmes, à consulter leurs rapports et analogies, à re-

lever les signatures et les dates, on finirait par ressusciter à la fois la biographie individuelle des maîtres et l'histoire générale de l'école.

Mais que d'embaras ne rencontre pas en ces études un simple critique, à qui manquent les ressources des traditions conservées dans les musées et galeries, des archives conservées par les municipalités, les gildes ou les vieilles familles ! Et surtout comment examiner des tableaux pendus quelquefois à des hauteurs désespérantes, ou égarés dans des coins sombres !

Dans les musées, grâce à l'obligeance des directeurs, encore avons-nous pu généralement faire décrocher les peintures qu'il nous intéressait de regarder de près et en bonne lumière. Mais, dans les collections privées, qui, en Hollande, ne sont souvent qu'un luxe de l'habitation du propriétaire, on ne saurait troubler l'économie de ces objets décoratifs, ni dresser des échelles contre des tentures de damas. Il faudrait même souvent déranger des meubles, des consoles chargées de vases du Japon et de bouquets de tulipes !

Aussi, que de fautes, erreurs et omissions, nous nous reprochons déjà dans le premier volume de ces MUSÉES, et même dans celui-ci, avant qu'il ait paru !

A peine une feuille est-elle tirée, que le moindre détail nouvellement découvert nécessiterait des rectifications ou adjonctions ! Tout cela est noté à mesure, avec soin, sur des exemplaires où les pages manuscrites sont plus nombreuses que les pages imprimées ! Tout cela trouvera place dans une nouvelle édition qui, plus tard, réunira en un seul volume compacte les quatre MUSÉES DE LA HOLLANDE.

Nous avons cependant encore gagné ceci, au cours de nos études persévérantes sur l'école hollandaise depuis cinq à six ans, nous avons gagné de comprendre plus intimement le caractère de cet art original et si l'on peut dire excentrique à l'art des autres peuples européens.

Par un mirage singulier, toutes les fois que nous pensons à Rembrandt et aux Hollandais, aussitôt Raphael et les Italiens nous apparaissent, en contraste aux artistes du Nord. Durant des années, nous avons donc vécu presque sans cesse, moitié avec les Italiens et Raphael, moitié avec nos Hollandais et Rembrandt qui jamais ne nous quitte. Ces morts illustres, notre seule compagnie dans la solitude, nous ont tourmenté, le jour et la nuit, en nous proposant sans cesse leurs énigmes si divergentes.

Un matin, trouvant dans un *magazine* à images les portraits de Raphaël et de Rembrandt, nous nous mîmes à les découper machinalement pour les accrocher avec une épingle à la muraille, comme font les plébéïens, les enfants et les artistes. Raphaël est tourné à gauche, Rembrandt à droite. Impossible de les attacher face à face : ça aurait l'air d'une double ironie. Naïvement, nous les accolâmes dos à dos, et, au-dessus des deux têtes rapprochées à rebours et à contre-poil, nous écrivîmes :

#### JANUS

accompagnant le nom mystique du monogramme des deux maîtres ainsi disposé : **RR**.

Tel fut le résumé instinctif de toutes nos élucubrations sur ces deux grands génies.

A eux deux, en effet, ne sont-ils pas le Janus de l'art? Raphaël regarde en arrière; Rembrandt regarde en avant. L'un a vu l'humanité abstraite, sous les symboles de Vénus et de Vierge, d'Apollon et de Christ; l'autre a vu directement, et de ses propres yeux, une humanité réelle et vivante. L'un est le passé, l'autre l'avenir.

Nous dirions encore volontiers que le grand art

italien est l'épanouissement suprême d'une société toute développée et qui allait se faner ; que le petit art hollandais est le germe d'une société encore latente et qui doit pousser et verdier ; — que Raphaël est une fleur, et Rembrandt une racine.

Lorsque Giotto et ses successeurs s'écartèrent audacieusement des types orthodoxes et traditionnels du Moyen-Age, les purs catholiques byzantins, d'une part, protestèrent contre cet abandon de l'idéal consacré, contre cette recherche grossière d'un naturalisme scandaleux. Et, d'autre part, un ancien Grec raffiné qui eût vu les bonshommes de Giotto n'eût pas manqué certainement de leur appliquer le mot de Louis XIV à propos des paysans de Teniers.

Giotto était une racine, qui a poussé avec Masaccio, qui a fleuri en Léonard, en Raphaël, en Corrège, en Titien.

Chez les Grecs, l'art éginétique n'avait-il pas été aussi le rudiment de l'art de Phidias et de Praxitèle ?

La Renaissance italienne est absolument le pendant de la Renaissance grecque, et la France est à l'Italie moderne absolument ce que fut l'Empire romain à la Grèce antique.

La Grèce avait été longtemps le champ de bataille où se balançaient les destinées du monde, jusqu'à ce

que Rome l'eût absorbée. Pareillement, l'Italie a été le champ de bataille de l'Europe, jusqu'à ce que « le siècle de Louis XIV » succédât au « siècle de Léon X, » comme le « siècle d'Auguste » avait succédé au « siècle de Périclès. »

Dans ces prodigieux déplacements de la civilisation, l'art grec antique et l'art italien moderne s'évanouirent l'un et l'autre, et il ne se produisit plus que des imitations chez les deux peuples fatalement héritiers de la tradition glorieuse. Les Romains s'imaginèrent pourtant avoir un art comparable à celui de la Renaissance grecque, leur prototype; et, sous Louis XIV, Le Brun et Mignard furent comparés, de bonne foi, à Michel-Ange et à Raphaël. Mais, dans le monde moderne comme dans le monde antique, la tige de l'art, transplantée, dépérit, et elle ne donne plus de fleurs.

C'en est donc fait — il faudrait le reconnaître — de la Renaissance italienne. L'art du seizième siècle n'est plus qu'un souvenir historique comme l'ancien art grec. La *Madone de Saint-Sixte* demeurera, au même titre que la *Vénus de Milo*, une des plus sublimes inventions d'un certain art correspondant à une certaine époque, et l'immortel enseignement des artistes futurs. Mais les deux éléments au milieu des-

quels ces deux divinités ont été créées, à dix-huit siècles de distance, ont également disparu du monde actuel.

Pourquoi donc, en effet, les critiques constatent-ils, à chaque exposition, que la peinture, dite religieuse, est désormais impossible, que la peinture mythologique et héroïque tourne au ridicule, mais que la peinture de mœurs et le paysage envahissent tout? et quels sont donc les peintres contemporains le plus universellement recherchés? Les analogues des maîtres hollandais, comme sujet et comme exécution.

Tous les signes plastiques et tous les signes intellectuels s'accordent à présager une transformation de l'art européen. Et le principe nouveau, dans cette métempsychose irrésistible, est précisément le principe de l'art hollandais : Faire ce qu'on voit et ce qu'on sent. Le reste dépend du génie. Le génie, c'est de voir et de sentir, par sa propre virtualité, autrement et mieux que tout le monde, ce qui est beau, ou ce qui est bon et vrai : trois mots qui sont un.

Ah! si Rembrandt, avec son génie libre et original, ressuscitait dans un pays comme l'Italie, — cet éternel pays de la Beauté, — à quelles créations superbes il communiquerait la lumière!

Ah ! si Jan Steen, avec sa causticité perspicace, avec sa mimique expressive, ressuscitait en France, — ce pays de l'Esprit, — la bonne comédie profondément humaine qu'il jouerait sur ses toiles !

Les Hollandais ont peint à la perfection leurs compatriotes. Ce que l'*esthétique* leur reproche, ce n'est que leur sincérité : la première qualité de l'art cependant, qu'il s'applique à quoi que ce soit ! C'était la qualité de Raphaël apparemment, quand il peignait le portrait de Léon X avec les cardinaux ; c'était celle de Titien, de Velazquez et de van Dyck, dans leurs portraits de monarques ou de gentils-hommes. Seulement les Hollandais, au lieu de représenter des papes et des princes, eurent pour modèles de rudes marins, de braves arquebusiers, des bourgmestres sans façon, d'honnêtes et gais travailleurs, la foule, tout le monde, en un pays d'égalité. Et sans doute leurs personnages sont aussi vivants que n'importe quel prince en peinture. Toute la critique qu'on en pourrait faire, par comparaison à la peinture *d'apparat*, reviendrait donc à signaler les différences de castes. De même qu'en comparant leurs compositions simples et naïves aux compositions idéales et allégoriques, toute la critique n'accuserait que des dissidences d'opinions philosophiques et autres.

Il y a déjà longtemps qu'on a écrit : A société nouvelle, art nouveau. La société contemporaine n'est plus celle de l'Italie du seizième siècle : pourquoi l'art contemporain resterait-il indéfiniment à la suite de la vieille école italienne? C'est un anachronisme et une hérésie.

Or, l'art hollandais est le premier qui ait renoncé à toute imitation du passé, et qui se soit tourné vers du neuf. C'est là sa valeur essentielle, outre son adresse technique, son naturel et sa clarté.

W. B.

Bruxelles, mai 1860.

# MUSÉE

# VAN DER HOOP

---

Les étrangers, amateurs de peinture, allaient autrefois visiter la galerie particulière de M. van der Hoop, une des plus célèbres d'Amsterdam. M. A. van der Hoop, de l'ancienne maison de commerce Hope et C<sup>e</sup>, était un homme très-aimable et très-simple de mœurs, malgré son immense fortune. Il se plaisait à montrer aux connaisseurs ses tableaux distribués dans les pièces de sa confortable maison sur le Keizersgracht. Nous avons eu nous-même l'honneur de voir ainsi avec lui, il y a une douzaine d'années, toute sa collection, depuis les chefs-d'œuvre du dix-septième siècle hollandais jusqu'aux tableaux de l'école moderne, que le propriétaire, à notre grande surprise, paraissait estimer autant que les anciens. Mais, s'il patronnait généreusement les artistes ses contemporains et compatriotes, il n'en était pas moins toujours disposé à donner des milliers

de florins pour la peinture des vieux maîtres. Smith et Nieuwenhuys avaient été ses fournisseurs attirés, et c'est d'eux que viennent les merveilles de la collection : de Smith, le Rembrandt, le Both, le van Dyck ; de Nieuwenhuys, l'Adriaan van de Velde, le Philips Wouwerman, le Metsu, etc., etc.

Ancien membre de la première Chambre des états, membre du Conseil de ville d'Amsterdam, commandeur de l'ordre du Lion néerlandais et de l'ordre de Sainte-Anne, M. van der Hoop mourut à Amsterdam, le 15 mars 1854, âgé de soixante-quinze ans. Ne laissant point d'héritiers directs, il avait légué sa collection à la ville d'Amsterdam, — aux mêmes conditions que l'Institut Teyler de Haarlem, et à charge par la ville d'acquitter les droits de succession. Peu s'en fallut que la donation ne fût pas acceptée, à cause de l'énormité des droits à payer : 50,000 florins. Cependant un comité provoqua une souscription publique qui produisit 20,000 florins, la ville s'engagea pour 12,000 florins, et quelques généreux amateurs, MM. Jacob de Vos Jacobsz, C. J. Fodor et autres, complétèrent la somme. L'acceptation du legs fut donc régularisée, et la collection installée dans les bâtiments de l'Académie des Beaux-Arts.

Telle est l'origine du nouveau musée public qui porte le nom de M. van der Hoop.

Les deux pièces où sont rangés les tableaux — dans l'une les anciens, dans l'autre les modernes —

sont des espèces d'ateliers, éclairés d'en haut, situés au fond des bâtiments de l'Académie, et peu dignes de contenir une pareille collection. La taxe d'entrée, attribuée aux pauvres, conformément à une des clauses du testament, est 25 cents, un peu plus de 50 centimes.

Il faut espérer que bientôt cette collection, tout en conservant le nom du testateur, sera réunie au musée d'Amsterdam. Car il est question, depuis quelque temps déjà, d'élever dans un emplacement convenable un édifice consacré aux arts, où l'on puisse voir enfin en belle lumière la *Ronde de nuit* et les autres tableaux du musée, où l'on puisse exhiber aussi les grandes et magnifiques compositions historiques, entassées obscurément dans les salles et les greniers du nouvel hôtel de ville.

Quand ce projet de construction monumentale sera réalisé, peut-être même obtiendrait-on de plusieurs établissements particuliers la cession, moyennant finance, de certains chefs-d'œuvre qu'ils emprisonnent sans profit pour l'art, sans gloire pour la nation. La gilde des chirurgiens n'a-t-elle pas vendu ses deux Rembrandt, la *Leçon d'anatomie* du docteur Tulp et le pendant, la *Leçon du docteur Deyman*?

Ah ! dans ce palais central de l'art, dans ce *Louvre* de la Hollande, — en fait de collections d'art, du moins, la centralisation est une excellente chose, — si l'on pouvait rassembler aussi les grandes peintures des hôtels de ville de Leyde, de La Haye, de Haar-

lem : Lucas de Leyde et son maître Engelbrechtsen, Jan Lievens et son maître van Schooten, qui fut probablement aussi un des maîtres de Rembrandt, Jan van Ravestein, Frans Hals, etc. ! Si l'on pouvait y transporter même la collection royale de La Haye, trop mal éclairée dans sa petite maison ! Alors la Hollande montrerait de ses artistes nationaux la plus belle et la plus complète collection du monde.

Quelle fête pour les artistes ! Quels enseignements pour l'histoire de l'art !

Rembrandt aurait sa salle spéciale et on pourrait le suivre depuis le petit portrait, probablement le sien, antérieur, suivant moi, à 1630, depuis le *Siméon* de 1631, depuis son premier chef-d'œuvre la *Leçon d'anatomie*, jusqu'à la *Ronde de nuit*, le vrai type de son génie, — jusqu'aux *Syndics*, le chef-d'œuvre de sa troisième manière, — jusqu'au tableau du musée van der Hoop, le dernier peut-être qu'il ait peint.

Et, dans les salles voisines, on verrait, rangés en ordre chronologique, d'un côté ses précurseurs, de l'autre ses sectateurs. Dans d'autres salles, ses rivaux ou, pour mieux dire, ses parallèles, tels que van der Helst. Ailleurs, la série des petits maîtres, plus ou moins indépendants du grand révélateur qui domine tout, — la petite Hollande, comme l'appelle je ne sais quel écrivain, — tous ces artistes naïfs, spirituels, adroits, si originaux, même relativement les uns aux autres.

Ce rapprochement des œuvres dans toute la lignée d'une école est le procédé le plus instructif pour les artistes et pour les amateurs. On ne connaît bien que ce qu'on a étudié depuis l'origine jusqu'à la fin.

La Hollande, qui, par sa constitution sociale et religieuse, par sa situation géographique, aussi par ses mœurs et son caractère, a l'heureuse chance d'être actuellement étrangère aux révolutions politiques, devrait faire chez elle cette petite révolution artiste, toute pacifique et si glorieuse ! Il ne s'agit que de comprendre et de vouloir.

Dans la riche et libre Hollande, comme dans la riche et libre Angleterre, presque tout se fait par association, *by voluntary contribution*. Si une douzaine des généreux amateurs du pays se mettaient à la tête d'une société pour la fondation d'un musée central dans des proportions grandioses, véritable *Musée du royaume*, ainsi que s'appelle très-improprement aujourd'hui le musée d'Amsterdam (*Rijk's Museum*), le projet réussirait avec le temps, et ils auraient fait beaucoup pour le progrès de l'art et pour l'honneur de leur nation.

Supposez alors un beau catalogue général, rédigé, pour la partie descriptive et documentaire des tableaux comme le nouveau catalogue d'Amsterdam et ceux de Paris, de Berlin, de Londres, — pour les renseignements biographiques comme le minutieux catalogue d'Anvers, — l'histoire de l'école hollandaise, encore si obscure, ne serait-elle pas déjà vivement éclairée ?

A cette œuvre vraiment patriotique, et bien intéressante aussi pour le reste de l'Europe, il ne faudrait que le concours des archivistes, historiens, érudits, amateurs et curieux, qui, dans les diverses localités, fouillent les archives des hôtels de ville, des gildes et corporations, tels que MM. Scheltema à Amsterdam, Backhuisen van der Brink à La Haye, Kramm à Utrecht, et tant d'autres, auxquels on doit déjà des découvertes précieuses. Si leurs efforts, isolés jusqu'ici, tendaient à un but commun, avec des points de recherche déterminés, l'histoire de l'art en Hollande serait bientôt faite, autant, du moins, qu'elle peut l'être.

Ces réflexions sembleraient peut-être une utopie ailleurs qu'ici, où il s'agit d'un legs valant aujourd'hui plusieurs millions, généreusement laissé par un simple citoyen à son pays.

Le musée van der Hoop se compose de 198 tableaux : 41 modernes, dont nous dirons quelques mots à la fin, et 157 anciens, tous de l'école hollandaise, sauf 10 flamands, 1 espagnol et 3 copies de l'école italienne.

Le catalogue (1855) — il y en a une édition en français — n'a pas plus de vingt pages pour les 198 numéros. Chaque tableau est désigné par son titre seulement, sans description, sans indication des signatures, ni des provenances, ni des dimensions, sans renseignement quelconque ; le nom du maître n'est accompagné, pour toute notice biographique, que

des dates approximatives de sa naissance et de sa mort.

Et justement, cette collection, formée au hasard, par un amateur, sans projet d'un musée public, offre beaucoup de maîtres dont les œuvres et la vie sont presque également inconnus. Elle nécessiterait donc, plus qu'une collection uniquement choisie parmi les peintres célèbres, des explications sur les tableaux, — et sur leurs auteurs des éclaircissements biographiques.

C'est pourquoi nous aurons encore à faire ici ce que nous avons dû faire pour les musées d'Amsterdam et de La Haye, dont ce travail est une suite et un complément : à authentifier les tableaux, à les décrire, à les entourer des documents qui s'y rapportent, et en même temps à rectifier des biographies ou à les esquisser à nouveau, soit d'après les matériaux dispersés dans les publications hollandaises, belges, allemandes et anglaises, soit à l'aide de la critique comparative des œuvres elles-mêmes.

REMBRANDT. — « N° 98. *Paulus* <sup>1</sup> Rembrandt van Rijn, né en 1608, mort en 1669. Tableau connu sous la dénomination de : la *Fiancée juive*. »

Deux figures, debout, de grandeur naturelle, jus-

<sup>1</sup> Le catalogue, qui a pris dans la brochure de M. Scheltema les dates exactes de la naissance et de la mort, aurait dû supprimer ce *Paulus*, dont il n'y a trace dans aucun document écrit, dans aucune signature authentique des tableaux,

qu'aux genoux : une jeune et belle femme, richement parée, et un homme d'au moins cinquante ans. La femme est presque de face, tranquille et radieuse. Elle a les traits bien modelés, le teint fleuri, d'abondants cheveux bruns. Corsage et robe rouges, d'un ton superbe ; pèlerine et manches blanches. Elle est toute couverte de bijoux : peigne, boucles d'oreilles ; collier, grande chaîne pendante, bracelets, bagues en pierres précieuses et en perles. L'homme, tourné de trois quarts à droite, s'avance vers elle comme pour l'embrasser, lui met une main sur l'épaule gauche et de l'autre main touche la chaîne d'or contre le sein. Elle, de sa main gauche, rencontre la main un peu égarée et elle abaisse sa main droite vers ses flancs. On soupçonne qu'il pourrait être temps de la marier.

Est-ce ce vieux gentleman qui l'a séduite ? est-ce à lui qu'elle doit ses bagues étincelantes et ses riches parures ? Il a l'air très-galant, en effet, et très-empressé. La tête est étonnante d'expression : de la tendresse, de la bienveillance, de la volonté. Il porte une longue perruque dont les boucles tombent sur

eaux-fortes et lettres de Rembrandt. Il faut croire que les premiers inventeurs de ce prénom Paul ne savaient pas que Rembrandt était un prénom.— La brochure hollandaise de M. Scheltema, publiée à Amsterdam en 1853, a été traduite en français, avec des notes de W. B. On trouve des exemplaires de cette traduction, in-8° de 88 pages, chez Claassen, à Bruxelles.

ses épaules, et il n'a pas de barbe, — c'est la mode après 1660. Une grande toque noire s'étale sur la perruque. Tout le costume est jaune : pourpoint, larges manches brodées et petit manteau. Cet amoureux fait songer à l'Arnolphe de Molière dans l'*École des femmes*.

La figure entière de la fiancée, tête, mains, — la droite surtout est admirable, — ajustements et bijoux, est absolument terminée, même avec amour et avec un extrême bonheur d'exécution. La tête de l'homme aussi est travaillée jusque dans les derniers accents du modelé. Elle rappelle un peu, comme ampleur de pratique, certaines têtes des *Syndics*, et tout à fait, comme profondeur de physionomie et comme ton, la tête de Jan Six dans l'incomparable portrait de la galerie Six van Hillegom. Mais le vêtement jaune semble à l'état de brusque et grossière ébauche, et la manche jaune est maçonnée lourdement avec une pâte en relief, que Rembrandt se proposait sans doute de gratter pour n'en conserver que des dessous vigoureux. Car ce tableau n'est pas fini, et le fond est demeuré à l'état fantastique. On y devine, à gauche, de l'architecture avec des feuillages et un vase de fleurs, et en avant, au milieu d'ombres à peine frottées et un peu surglacées, la forme vague d'un chien; à droite, une indication d'arbustes et de murailles. C'est sans doute un fond de parc qui se serait débrouillé et éclairé dans ces préparations indécises.

Mais que cet état imparfait du tableau est intéressant pour les peintres, et quel enseignement il leur offre ! et comme il révèle bien la manière de procéder de Rembrandt ! Ah ! donc il enlevait d'abord ses personnages, les faisait sortir du néant, les modelait, les caressait dans leurs traits principaux, les animait, leur donnait la vie, occupé seulement de sa création humaine, bien sûr d'harmoniser ensuite avec ces êtres vivants tous les accessoires de l'entourage. Le fond indéfini demeurait en arrière comme un voile frotté seulement au ton convenable pour faire éclater les têtes et la tournure caractéristique de l'ensemble. Puis, sur ces espèces de limbes neutres, le maître trouvait n'importe quoi, des masses d'arbres, quelque palais féerique dans les profondeurs, et tout à coup l'air et l'espace étaient créés autour des personnages.

Alors le tableau était fait et parfait.

Ce n'est pas ainsi que procèdent les peintres contemporains, sauf quelques exceptions. En général, ils conduisent un tableau tout d'une venue, poussant les fonds en même temps que le sujet central, cherchant à mettre la réalité aux quatre coins de la toile, semant le détail jusque dans les lointains, donnant à un accessoire insignifiant la même valeur qu'aux figures qui sont le vrai motif de la composition. — Résultat infailible : point d'effet.

Quoique laissé inachevé, ce curieux Rembrandt est signé et daté confusément, dans les pénombres

du premier plan, en bas à droite. On déchiffre encore, avec assez de peine, un 1 et un 6, et, à la suite du 6, on aperçoit quelque trace des deux derniers chiffres, qui ont été *effacés*, probablement par quelque précédent propriétaire du tableau, au temps où la date de la mort de Rembrandt n'était pas connue. Houbraken, qui aurait dû être mieux renseigné par son maître Samuel van Hoogstraeten, élève de Rembrandt, avait fixé d'abord la date 1674. Puis, de Piles avait proposé 1668. Puis, au commencement de ce siècle, quand on eut découvert les pièces de la *Boedelkamer* (Chambre des insolubles), Iosi en avait erronément conclu la date 1665. Puis, Immerzeel, croyant avoir trouvé dans le registre mortuaire de l'église Saint-Antoine la note officielle du décès de Rembrandt, avait affirmé 1664.

Or, la date inscrite sur le tableau van der Hoop est assurément postérieure à 1664 et 1665, peut-être même à 1668. Elle devait donc sembler un argument contre l'originalité du tableau. L'effacement de cette date précieuse est un sacrilège de l'ignorance.

Pour moi, la peinture est de la dernière année de Rembrandt, de 1669 : c'est le 8 octobre de cette année-là qu'il mourut. Aussi n'ai-je jamais regardé ce tableau sans un profond attendrissement, m'imaginant que ce pouvait être la dernière œuvre du grand artiste, qu'il y avait peut-être touché encore d'une main mourante et toujours virile; car soixante ans, ce n'est pas la vieillesse pour les hommes bien

constitués comme Rembrandt. Le portrait d'homme de la galerie van Brienen et le portrait de Jan Six ne sont-ils pas aussi de cette époque suprême, où le style et l'exécution du maître ont plus d'ampleur et de vaillance que jamais !

Le titre : la *Fiancée juive* n'est pas beaucoup justifié par le caractère des figures, par la conformation des traits de la femme, assez éloignés du type juif, quoiqu'elle ait la chevelure foncée. Smith, qui avait acheté le tableau en 1825, de M. Vaillant, à Amsterdam, pour cinq mille florins seulement, l'intitule : *the birth-day Salutation* (les Compliments du jour de naissance). Pour lui aussi, cette peinture « est évidemment de la fin de la vie de l'artiste, qui ne paraît pas l'avoir terminée. » Il en fait naturellement le plus grand éloge, — très-juste assurément, — puisque c'est lui qui l'avait vendue à M. van der Hoop : ... « Exécuté avec une liberté étonnante, avec prodigalité de couleur et éclat de teintes... Le maître a rarement produit quelque chose de plus fin en portraiture que le caractère et l'expression du gentleman... etc. » — La toile a 5 pieds 5 pouces de large sur 4 pieds de haut.

C'est l'unique Rembrandt du musée van der Hoop ; mais les élèves de Rembrandt y sont en nombre : d'abord Gerard Dov, puis Jacob Backer, Ferdinand Bol, van den Eeckhout, Nicolaas Maes, Jan Victor, Samuel van Hoogstraeten ; et aussi les disciples indirects ou sectateurs de Rembrandt, Pieter de

Hooch et Nicolaas Koedijk, son élève, un de Keijser? et même — peut-être? — Jan van der Meer de Delft.

GERARD DOV. — Il a deux tableaux : « N° 32, une niche dans laquelle se trouve une vieille *Femme tenant un dévidoir*, » et « n° 33, un *Ermite en méditation*; » — sur bois tous les deux.

La vieille au dévidoir est coiffée d'un chapeau rond à la mode des hommes; elle a une pèlerine noire et des manches jaunes. Le modelé est ferme, l'exécution sans petitesse, ni maigreur; conditions exceptionnelles chez Gerard, qui n'eut qu'un moment cette ampleur relative. Nous en avons signalé un exemple au musée d'Amsterdam dans les portraits d'homme et de femme ajoutés sur un paysage de Berchem<sup>1</sup>. Nous en rencontrerons d'autres à la galerie van Loon, d'Amsterdam, et à la galerie Steengracht, à La Haye. Ici nous avons une date fixant l'époque de cette manière, trop passagère, malheureusement. La femme au dévidoir est signée : GDOV, le D accolé au G, comme toujours, — et datée 1653. Cette date, qui suit le nom, est même répétée sur le bord de la niche, en chiffres romains : MDCLIII.

L'*Ermite* doit être fort admiré sans doute, car il est rare de voir une peinture plus minutieusement finie. On compte les poils et les rides du petit homme

<sup>1</sup> *Musées de la Hollande*, I, p. 84 et suivantes.

représenté à mi-corps sur un panneau large de 6 pouces. La tête chauve est de trois quarts à gauche; barbe blanche; des lunettes; capuchon rabattu; grand froc. Les mains jointes tiennent un crucifix. Il y a encore un livre ouvert, un chapelet, un sablier, un bidon et un panier, — le pain et le vin, pour méditer à loisir, — et d'autres menus accessoires. A droite, un tronc d'arbre, et, pour fond, des arcades, le cloître sans doute. C'est mignon et précieux au possible. Trop. Nous croirions plutôt cette peinture de van Staveren que de Gerard Dov.

Jan Adriaan van Staveren a d'ailleurs là aussi un autre *Ermite*, bien authentique, et même signé, à droite, contre la bordure, qui cache trois lettres du nom écrit sur deux lignes, et laisse lire seulement :

JSTA | (l'S entortillé sur le J.)  
RE |

Une copie d'après Gerard Dov : « Scène domestique, femme avec des enfants, » est portée au nom de Dominicus van Tol; bonne peinture pour van Tol, si elle est de lui.

JACOB BACKER. — Il y a plusieurs Backer<sup>1</sup> au dix-septième siècle en Hollande et à Anvers. Jacob,

<sup>1</sup> Backer ou Bakker, voulant dire boulanger, est un nom assez commun en Hollande et dans les Flandres. En tout pays, les noms propres viennent généralement des professions, quand ils ne viennent pas des lieux d'habitation, ou des aptitudes personnelles, ou des excentricités de caractère : van Rijn, du

né à Harlingem en 1608, mérite place parmi les maîtres qui ont peint en Hollande de larges compositions avec figures de grandeur naturelle. C'est lui, je pense, que les catalogues de Gerard Hoet appellent quelquefois Backer le vieux. Adriaan, son neveu, né à Amsterdam en 1643, mort dans la même ville en 1686, a fait aussi beaucoup de grands tableaux : un *Jugement dernier* à l'ancien hôtel de ville d'Amsterdam, aujourd'hui le Palais; un tableau allégorique, au musée d'Anvers (n° 430); un *Enlèvement des Sabines*, autrefois à la galerie de Salzthal, etc.

Jacob Backer travaillait à Leeuwarden, chez le docteur mennonite, peintre assez célèbre, Lambert Jakobsen, quand le jeune Govert Flinck, de Clèves, y vint aussi prendre des leçons. Ils habitèrent une même chambre, se lièrent de vive amitié et quittèrent bientôt le docteur artiste pour aller ensemble à Amsterdam étudier chez Rembrandt<sup>1</sup>. C'était de

Rhin; Brouwer, brasseur; van Eyck, de Maas-Eyck; van der Weyden, *de la Pâturage*, et c'est sous ce nom que les Tournaisiens réclament Rogier van der Weyden, comme étant né et ayant demeuré dans leur ville; Rubens, rouge, flamboyant; van Dyck, de la Digue; van der Meulen, du Moulin; Le Brun, Mignard, Boucher, de la Croix, de la Roche, Rousseau; Sanzio, Allegri, del Piombo, del Sarto, Tintoretto, Veronese, etc., etc.

<sup>1</sup> Voir *Govert Flinck*, par le docteur Scheltema, avec des notes de W. B., *Revue universelle des Arts*, t. VI, p. 501 et suivantes.

1635 à 1638<sup>1</sup>. Jacob Backer a peint l'histoire, l'allégorie, beaucoup de portraits et plusieurs grandes compositions civiques avec des arquebusiers; on en voit encore deux au nouvel hôtel de ville d'Amsterdam. Le musée de Dresde<sup>2</sup> possède trois portraits peints par lui, dont un portrait de femme, de profil, très-original. Son propre portrait, enregistré dans le catalogue de la galerie de Salzthal, se retrouve aujourd'hui à la galerie de Brunswick, avec un portrait de femme, un grand tableau de Nymphes endormies sous des arbres et surprises par un berger, qui est encore le portrait de l'artiste, — et un autre tableau de Nymphes, également surprise dans son sommeil. On voit aussi, au même musée, le tableau d'Adriaan Backer, de l'ancienne galerie de Salzthal, *l'Enlèvement des Sabines*, signé : *Adriaan Backer fec. 1671*.

Le Backer du musée van der Hoop : « N° 7, une pièce avec des portraits de personnages de distinction, » réunit six hommes, à mi-corps, de grandeur

<sup>1</sup> La nouvelle édition hollandaise du catalogue d'Amsterdam (1859), par M. P. L. Dubourcq, donne la précieuse date 1638 à la suite de la signature sur le tableau de Flinck, *Isaac bénissant Jacob* (n° 85), peinture absolument imitée de Rembrandt, comme composition et comme pratique. Govert Flinck, âgé de vingt trois ans, et Jacob Backer, âgé de trente ans, travaillaient donc certainement alors chez Rembrandt.

<sup>2</sup> Le catalogue de Dresde se trompe en inscrivant 1644 comme date de mort de Jacob Backer. C'est en 1651 que Jacob Backer mourut, à Amsterdam.

naturelle, en conférence sur les affaires de quelque corporation. C'est un de ces nombreux tableaux que les gildes faisaient exécuter pour conserver le souvenir de leurs régents, et qu'elles accrochaient dans leur salle commune. Peinture savante, largement dessinée, mais assez froide, un peu rouge dans les chairs et lourde de couleur. Les mains sont très-belles. L'aspect général n'a rien d'original, ni de rembranesque. Si l'on jugeait Jacob Backer sur cette seule œuvre, on pourrait presque aussi bien le prendre pour un élève de van der Helst que pour un élève de Rembrandt.

FERDINAND BOL. — Le plus fort des disciples de Rembrandt dans la grande peinture est assurément Ferdinand Bol. Mais il faut le voir dans sa première manière, quand il est encore inspiré par le maître, jusque vers 1650. Plus tard, entraîné sans doute par l'abondance des portraits qu'on demandait à son talent, il devint trop expéditif et souvent très-vulgaire.

Il est singulier que la plupart des élèves de Rembrandt, une fois séparés de lui, aient rapidement dégringolé et changé de style, au point qu'on ne les reconnaît plus du tout, à moins d'être initié à leurs métempsycoses. Flinck n'a-t-il pas fini par s'italianiser, à la suite des Carrache? Van den Eeckhout n'a-t-il pas pastiché divers maîtres? Nicolaas Maes n'est-il pas tombé dans une manière molle et commune? Ainsi de plusieurs autres.

Rembrandt leur avait bien enseigné le métier, mais il n'avait pu leur communiquer les dons qu'on tient de la nature seule, l'inspiration et l'originalité.

Où Ferdinand Bol est de premier ordre, c'est au *Leprozenhuis*<sup>1</sup> d'Amsterdam, ancien hôpital, comme l'indique son nom (maison des lépreux), aujourd'hui sorte de *béguinage* ou de phalanstère, dans lequel vivent retirées de vieilles femmes. Cet établissement curieux, appartenant aux Juifs et situé dans leur quartier, n'est pas très-accessible, et c'est bien malheureux pour Ferdinand Bol, qui a là son chef-d'œuvre. Le tableau, large de 8 pieds, haut de 6, représente une scène de la léproserie : les *Régents* de l'établissement, parmi lesquels le bourgmestre Hofdt et le receveur d'Amsterdam, Pieter van Uitenbo-

<sup>1</sup> On trouve au *Leprozenhuis* quantité de tableaux curieux : la *Place du Dam*, avec des figures innombrables, par W. van Nievlant, 1584-1635 ; une composition avec portraits, signée *Santvoort* 1643 (c'est le *Santvoort* du n° 477 du Louvre, daté 1633) ; une autre, signée *Karel de Moor* 1649 (qui est ce peintre ? le *chevalier* Karel de Moor, très-célèbre en son temps, est né à Leyde en 1636, à ce qu'on dit) ; une autre, toujours avec portraits de personnages de l'établissement, signée *Uchtersveldt* 1674, bien surprenante pour ce maître, à cause de la proportion des figures qui sont de grandeur mi-naturelle ; une *Assemblée de Régents*, par A. Boonen, 1745, etc., etc. On conserve religieusement au *Leprozenhuis* tous les papiers relatifs à ces peintures ; et, d'après une rapide inspection, nous avons pu nous convaincre qu'ils renferment beaucoup d'indications précieuses sur les artistes du dix-septième siècle.

gaard, l'ami de Rembrandt. Tous en noir, avec de grands chapeaux, sont assemblés autour d'une table à tapis persan, et le *custos* leur amène un petit lépreux, tête nue. Les figures, en pied, sont de grandeur naturelle. Elles ont la distinction des personnages de van Dyck, et en même temps la solidité et la profondeur des peintures de Rembrandt. Le clair-obscur est merveilleux.

Ce chef-d'œuvre, un de ceux que le musée du royaume devrait conquérir à tout prix, est signé *F. Bol fecit* et daté 1649, de la même année que cet autre superbe tableau, appartenant à M. Thomas Baring et exposé à Manchester, dans lequel le disciple de Rembrandt a seulement suivi d'un peu trop près une composition de son maître : la *Femme du bourgmestre Pancras*, de Buckingham Palace<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> *Catalogue de Buckingham Palace*, par W. B., *Revue universelle des Arts*, t. VII, p. 337-39.

On me pardonnera de me citer moi-même à tout propos, comme si j'avais entrepris de refaire, à moi tout seul, et sans précédents, l'histoire des maîtres hollandais. C'est un peu cela, pourquoi ne pas l'avouer? et il est facile de voir que, dans ces écrits successifs, je poursuis un seul et même travail, l'éclaircissement de l'art en Hollande.

Voici comme la chose m'est arrivée, en toute ingénuité, et sans parti pris d'avance :

Il y a bien longtemps que j'étudie la peinture, mais il n'y a pas très-longtemps que je me suis aperçu que je n'en savais presque rien. J'avais toujours eu pourtant une passion extrême, un œil vif et sûr, un instinct presque infallible, et néan-

Le Leprozenhuis possède encore une autre peinture, d'un grand caractère, par Ferdinand Bol : trois

moins je n'avais guère d'autre certitude que cet instinct seulement. Pourquoi? C'est que, d'ordinaire, je n'avais étudié chaque tableau que pour ses qualités particulières, sans me tourmenter des circonstances où il avait été peint, ni de son classement chronologique dans l'œuvre du maître, ni de la biographie du maître lui-même.

Lorsque de longs voyages m'ont permis d'examiner à loisir la plupart des collections de l'Europe et d'étudier à fond celles de quelques pays, j'ai perçu confusément la série des œuvres de chaque maître, objet de mon inquiétude spéciale; j'ai compris que, pour pénétrer le caractère d'un artiste, il fallait reconstruire l'ensemble de son œuvre, et que c'était dans la peinture même qu'on retrouverait les éléments perdus de la biographie du peintre.

J'ai donc procédé à nouveau, comme un homme ne sachant rien du tout et oubliant ce que les autres croyaient savoir; et, « allant avec simplicité du connu à l'inconnu, » ainsi que je le dis dans la préface des *Musées d'Amsterdam et de La Haye*, j'ai rapproché successivement, les uns des autres, les tableaux à mesure que je les voyais. Peu à peu la lumière s'est faite, et aujourd'hui je sais mes principaux Hollandais, de leur origine à leur fin, — pour quelques-uns, année par année, sans interruption, depuis leurs premiers essais d'écolier, sous l'influence de tel ou tel maître, jusqu'à leurs dernières productions.

Si je raconte ces choses personnelles, c'est pour recommander le même procédé aux amoureux de l'art, érudits, critiques ou collectionneurs. C'est aussi pour justifier le rappel que je suis obligé de faire souvent d'une de mes publications antérieures, retournant, pour exposer ce que j'ai appris, le procédé qui me sert à apprendre, c'est-à-dire renvoyant le lecteur —

dames patronnesses de l'établissement, assises autour d'une table; une, de face, en corsage noir et robe de satin blanc, brodé d'or; à gauche, une autre, en noir, tenant une plume; au milieu, derrière la table à tapis rouge, la troisième femme, presque de face, en corsage noir. Quand on a vu cela, et surtout le grand tableau des *Régents* avec le petit lépreux, on tient Ferdinand Bol pour supérieur à van der Helst lui-même, et le second de la grande école hollandaise, après Rembrandt. Mais, dans certaines de ses eaux-fortes aussi, n'a-t-il pas tellement approché de Rembrandt, que Gersaint, Bartsch et autres, les ont cataloguées comme originaux du suprême graveur?

Après 1660, Ferdinand Bol enfle son style, et il tourne, ainsi que Govert Flinck, à la décadence italienne. Ses grands tableaux du Palais (ancien hôtel de ville sur le Dam), *Fabricius dans le camp de Pyrrhus*, *l'Élection des Septante* dans le camp d'Israël, un *Moïse*, sont précisément de la catégorie de ceux dont Govert Flinck avait été chargé par les bourgmestres d'Amsterdam et que sa mort l'empêcha d'exécuter.

Mais la Hollande elle-même ne perdait-elle pas déjà, vers la fin du dix-septième siècle, son caractère autochthone? Elle allait chercher des grands hommes chez les Romains, quand jusque-là elle avait

de « l'inconnu au connu, » — de l'œuvre qu'il faut expliquer à l'œuvre déjà expliquée et comprise.

trouvé dans son propre sein des Fabricius ou des Curtius à célébrer. Le mouvement national, trop concentré peut-être, mais spontané et puissant, allait s'arrêter. La vraie Hollande finira avec le dix-septième siècle. Chaque peuple n'a ainsi qu'un moment d'apogée.

Le Ferdinand Bol du musée van der Hoop est un portrait à mi-corps, de l'amiral de Ruijter; belle peinture, franche et solide, avec une signature et une date. Les musées d'Amsterdam et de La Haye ont aussi chacun un portrait du célèbre amiral par le même peintre.

VAN DEN EECKHOUT. — Qui le devinerait, à son tableau du musée van der Hoop? « N° 39. *Un Chasseur dans un bois*, et deux lévriers. » Le chasseur, en veste rouge, est assis sur des terrains gris; la figure n'a pas 1 pied de haut. Fond sombre, en massifs d'arbres, sans aucune percée sur le ciel. Ton général entre le marron d'Inde et le chocolat. Très-mesquinement travaillé et fini. C'est très-habile cependant, mais froid. Ce qu'il y a surtout d'intéressant, c'est une belle signature, avec plusieurs lettres fioriturées : *G. V. Eeckhout F.*, sans date; mais Rembrandt est fort oublié. Mettons vers 1670. La toile a environ 60 centimètres de large sur 40 de haut. Il en a fait bien d'autres dans ce style, et dans la manière des petits maîtres hollandais.

NICOLAAS MAES. — Nous tenons un de ses chefs-d'œuvre.

Je connais presque tous les tableaux de Maes dans sa première manière adhérente à Rembrandt. Le plus extraordinaire est la *Laitière*, de la galerie van Loon, à Amsterdam. Par je ne sais quelle confusion, Immerzeel, et Smith aussi, l'attribuent à « Victor. » Mais le tableau est parfaitement de Maes, et très-correctement signé N. MÆS, l'M, l'A et l'E accolés. Viennent ensuite une *Fileuse*, de la collection Dupper, à Dordrecht, avec une signature absolument semblable à celle de la *Laitière*, et la vieille *Fileuse* du musée van der Hoop. Ces trois peintures pourraient être mises, ma foi, presque sur la ligne des Rembrandt.

Du même temps à peu près, et du même style, mais de moindre perfection, on en citerait une ou deux douzaines, la vieille *Liseuse*, nouvellement acquise pour le musée de Bruxelles; une vieille *Couseuse*, de la collection de Kat, à Dordrecht; la *Femme descendant un escalier* (datée 1655), de la galerie de Buckingham Palace; une *Femme endormie près du berceau de son enfant*, de la collection Baring, à Londres; l'*Écouteuse* (datée 1656) et l'*Ouvrière en dentelles*, à M. Labouchère; la *Couseuse*, de Bridgewater Gallery<sup>1</sup>; le *Toast*, de la ga-

<sup>1</sup> Ces trois derniers tableaux étaient exposés à Manchester. *Trésors d'art*, p. 254 et suivantes.

lerie Six, à Amsterdam, daté 1657, et quelques autres.

Toutes ces merveilles sont de la première jeunesse de Maes, de sa vingtième à sa vingt-cinquième année. Peut-être était-il encore à l'atelier de Rembrandt, car, dans la *Liseuse* du musée de Bruxelles, et dans le portrait d'homme daté 1656, de la galerie d'Arenberg <sup>1</sup>, il y a au fond une tête de statue antique, qui doit être prise des collections de Rembrandt, inventoriées à la fin de juin de cette année 1656 et vendues plus tard.

Avant cette série excellente et qui suffit à la gloire de Nicolaas Maes, il avait fait, directement sous la main du maître, des études parmi lesquelles on doit signaler la *Réveuse*, — buste de jeune fille, de grandeur naturelle, accoudée à une fenêtre, — du musée d'Amsterdam, un chef-d'œuvre de naturel, de grâce et de couleur, signé en grosses capitales : N. MAAS, orthographe qu'on trouve parfois dans ses premiers temps. Mais, vers 1660, il s'abandonne un peu, lâche son dessin, éparpille son effet, amollit sa couleur. On rencontre plusieurs tableaux de cette transition : au musée de Rotterdam, par exemple, un portrait de jeune garçon. Puis, après une éclipse (du moins je ne connais point de Maes datés autour de 1665 et de 1670), tout à coup on trouve quantité de portraits, quelquefois de grandeur naturelle, le plus

<sup>1</sup> *Galerie d'Arenberg*, p. 24 et suivantes.

souvent mi-nature, toujours signés : *N. Maes*, mais dans une forme différente, l'N du prénom faisant monogramme avec l'M initial, et les dates 1676, 78, 80, 82, etc. Ces dernières œuvres sont si différentes des premières, de la période rembranesque, qu'on hésite presque à les croire de la même main.

Je me suis demandé s'il ne fallait point dédoubler ce Maes <sup>1</sup>, si le Maes, élève de Rembrandt, n'était pas mort jeune, et si la date de mort, 1693, que tous les biographes lui appliquent, ne s'appliquait point à un second Maes, bien inférieur au premier. Le chevalier Camberlyn, de Bruxelles, aussi savant qu'il est indépendant dans ses opinions sur les arts, prétend même qu'il a entendu parler en Hollande de deux

<sup>7</sup> J'ai dépouillé, avec cette préoccupation, les Catalogues de Gerard Hoet. Dans les deux premiers volumes — 1676-1752, Nicolaas Maes n'est pas même nommé; c'est bien étonnant! On ne trouve qu'un Jan Maas, auteur de Chasses, lequel, suivant van Eynden et van der Willigen, aurait peint quelquefois dans le goût de Nicolaas, — et Dirk Maas, 1656-1715, l'élève de Mommers. Dans le troisième volume, publié par Terwesten en 1770, on retrouve Dirk et Jan, plus un *Gerard*, auteur d'un *Martyre de saint George*, haut de 6 pieds (ce n'est donc pas Gerard le *paysagiste*, cité de confiance d'après Houbraken par le catalogue du Louvre; je croirais plutôt qu'on a confondu ce Gerard avec un des Godfried Maes d'Anvers), et enfin Nicolaas, pour deux n<sup>os</sup> seulement: dans une vente à Utrecht 1755, deux portraits vendus ensemble 43 florins; et dans une vente à Leuven 1765, portraits de famille, les personnages assis près d'une table. Sur bois, hauteur 49 pouces, largeur 45 pouces. Vendu 17 florins.

Nicolaas Maes. Cependant, comme il est certain que le Maes de Rembrandt a été demeurer à Anvers, où même il devint ami de Jordaens, comme on suit d'ailleurs une transformation sensible dans son œuvre peint vers 1660, il est probable que son talent se sera métamorphosé sous l'influence de l'école flamande, déjà bien dégénérée en ce temps-là.

Il faut remarquer que le beau temps de l'école flamande — sauf exceptions, et entre autres Jordaens, l'ami de Maes précisément, — se resserre dans la première moitié du dix-septième siècle. Rubens et van Dyck n'étaient-ils pas morts déjà, l'un en 1640, l'autre en 1641? Snyders ne mourut-il pas en 1657, bien vieux alors, soixante-dix-huit ans? Dès le milieu du dix-septième siècle, il n'y avait presque plus, de la grande école, que des imitateurs hâtifs, tombés dans un maniérisme débile. On brossait vite, sans plus regarder la nature, sans plus soigner le dessin, se contentant d'une apparence de grandeur facile et d'un effet de couleur fallacieuse.

Le Maes des portraits autour de 1675-80-85 a ces caractères de la queue de l'école de Rubens, avec aussi certains contrastes d'ombres et de lumières, certaines qualités de clair-obscur, certains effets fantastiques, ressouvenirs éloignés de la tradition rembrandesque. Tenons-nous-en donc jusqu'à plus ample information <sup>1</sup>, à un seul Nicolaas Maes, très-différent à ses deux bouts, c'est vrai.

<sup>1</sup> Peut-être M. Génard, M. le chevalier de Burbure et les

La vieille *Fileuse* de la galerie van der Hoop est assise près de son rouet ; elle a une coiffure noire, de belles manches rouges ; elle s'enlève en plein sur un fond de mur vivement éclairé. Ces lumières sont très-empâtées, ainsi que le personnage. M. Decamps serait fou de ce chef-d'œuvre, qui n'a que 1 1/2 pied de large sur 1 pied 3 3/4 pouces de haut. C'est, je pense, le n° 18 de Smith, *a brilliant and very masterly production*, dit-il, et qui, à l'époque de la publication de son IV<sup>e</sup> volume (1833), faisait partie de la collection Goll van Frankenstein. Smith ne mentionne aucune signature, mais il y en a une pourtant, sur le pot, à droite, par terre : MÆS, l'A et l'E accolés, comme dans les signatures de ses chefs-d'œuvre des galeries van Loon et Dupper.

Si ce Maes du musée van der Hoop était transporté au Louvre, ah ! quel enthousiasme il exciterait parmi les artistes ! Ce talent vigoureux, naïf et profond, cette accentuation du dessin et de la charpente des personnages avec une incomparable couleur, cette touche hardie et juste, l'adresse du pinceau dans les accessoires, la transparence des fonds et l'éclat des lumières, l'effet saisissant de l'ensemble, feraient placer tout de suite Maes à la droite de Rembrandt.

Il n'y a jamais eu de Maes au Louvre, et le catalogue de M. Villot ne renseigne pas beaucoup sur ce autres infatigables perquisiteurs d'Anvers, finiront-ils par trouver quelque document sur le séjour de Nicolaas Maes à Anvers, parmi les maîtres flamands.

peintre, qui se trouve mentionné en deux lignes dans la notice sur Aart Maas de Gouda, auteur du n° 276 : « Il (Nicolaas Maes) abandonna le genre historique pour le portrait, » dit seulement le rédacteur du catalogue. « Genre historique » ne convient pas très-exactement à de vieilles Liseuses ou à de jeunes Laitières.

Ni Berlin, ni Dresde, ni Vienne, ni Anvers non plus, ne possèdent dans leurs musées des œuvres de Maes. Munich en a deux, Darmstadt une; encore sont-ce des portraits, de la seconde manière par conséquent, et sans grand intérêt. Le catalogue de la galerie grand-ducale à Carlsruhe enregistre aussi un paysage au nom de « Nicolaus Johann van Maas, né à Dordrecht en 1632, mort en 1693. » Ces dates feraient croire qu'il s'agit de notre Nicolaas Maes; mais il ne paraît pas cependant qu'il ait eu le prénom de Jan, ni qu'il ait peint des paysages. Mettons que le rédacteur du catalogue a confondu Nicolaas avec le Jan, peintre de Chasses, mentionné dans l'ouvrage de Gerard Hoet.

Le catalogue van der Hoop attribue encore à Nicolaas Maes un portrait en buste, grandeur naturelle, de Cornelis de Witt. Cette peinture est si haut et si mal placée, qu'il est impossible de s'assurer de son originalité. Elle paraît très-faible. — Les frères de Witt ayant été massacrés en 1672, le portrait, s'il est de Maes, serait probablement de vers 1670, c'est-à-dire du commencement de sa mauvaise manière.

LES VICTOR. — Sans ce nom de Victor, porté au catalogue, on ne remarquerait guère deux pendants, assez grossièrement peints et relégués au second étage de la rangée des tableaux. Ils représentent : l'un, un *Charcutier*, entouré de plusieurs personnages lourds et trapus; l'autre, un *Charlatan dentiste*, également avec une dizaine de figures. Les toiles peuvent avoir 3 pieds de large au moins sur 2 pieds de haut; les figures environ 1 pied.

Le charcutier est de face, au milieu du tableau, devant un quartier de porc, frais coupé. Une femme lui apporte un verre à boire. Un petit garçon, coiffé d'un grand chapeau, casaque à manches jaunes, tire son couteau pour aider le maître à l'ouvrage; à droite, un autre petit garçon, assis sur une barrique, gonfle une vessie; une petite fille le regarde avec un sourire. En arrière, un homme monte à une échelle contre une grange. A gauche, un jeune garçon agenouillé lave un jambon dans un baquet, et une femme, penchée de face en raccourci, apporte un plat. Quelques maisons du même côté : c'est une rue de village. Sur une pancarte, en bas à gauche : *Jan Victors fc. 1648.*

Le pendant est un peu plus faible d'exécution. A droite, près d'une table sur laquelle est dressé, en manière de tente, un grand parapluie rose au haut d'un manche, le charlatan arrache une dent à un paysan assis; un homme et une femme debout regardent faire l'opération. A gauche, trois enfants, un

paysan qui se retourne et rit de bon cœur, et une femme qui porte des légumes sur sa tête. En avant, deux chiens se disputent un os. Dans le fond, deux figurines et le clocher du village, signé : *Jan Victoors fe. 1654.*

Qu'est-ce que ce Victors ou Victoors ? Est-ce le même qui signe ailleurs Victor, ou Fictoor, comme au n° 160 du musée de Paris ? Est-ce le même Victor qui a peint dans la manière de Rembrandt et dans celle de Rubens, qui a fait des sujets bibliques avec figures de grandeur naturelle, des paysanneries avec des figurines et des animaux, des portraits, des oiseaux, etc. ?

Ce Victor ou plutôt ces Victor sont, ainsi que les van der Meer, les Koninck, les de Keijser et autres, de ceux que je tiens à débrouiller, — avec le temps ; car le nom de Victor cache plusieurs vrais bons peintres. Je ne serais pas embarrassé pour les distinguer tout de suite par la différence caractéristique de leurs œuvres, ce qui est, à mon sentiment, la manière la plus certaine ; mais, auparavant, il est bon de repasser ce qu'en disent les biographies et les catalogues.

Prenons d'abord la grande et savante histoire de van Eynden et van der Willigen (La Haye, 1816), qui résume les écrivains antérieurs, depuis Carel van Mander et Arnold Houbraken, et qui a été suivie en partie par Immerzeel, lequel est suivi en général par les rédacteurs des catalogues de l'Europe : « On ne trouve aucun renseignement biographique sur Jan,

Jacomo et Law ou Lauwrens Victor... On doit entendre par Jan ou Jacomo, aussi nommé *den ouden* (le vieux) Victor, le Victor élève de Rubens suivant quelques données, mais que nous prenons plutôt pour un élève ou un sectateur de Rembrandt, car on rencontre de lui des compositions historiques que les plus fins connaisseurs prendraient pour des œuvres de Rembrandt. Il a peint aussi des sujets modernes et plaisants, avec moins d'expression et d'esprit que Jan Steen, mais qui ont une certaine analogie avec les compositions de ce maître.— Lauw ou Lauwrens était peut-être un fils de ce Jan Victor, et vraisemblablement sont de ce Lauw Victor de très-belles et vigoureuses peintures d'oiseaux... On pense qu'il demeurerait en Zeeland, mais on n'en a aucune preuve, et nous n'avons vu que des signatures : *J. Victor*, sans date... »

Maintenant, Immerzeel : « Jean Victor : on le croit disciple de Rembrandt; Pilkington fixe l'époque de sa vie de 1600 à 1670. Ses tableaux représentent souvent des sujets de l'Ancien Testament, mais on en trouve avec de petits sujets de la vie familière. — Lauw ou Lauwrens Victor : on trouve des tableaux d'oiseaux d'un certain Victor qui a porté ce prénom... »

Ainsi, pour van Eynden et pour Immerzeel, Jan et Jacomo ne font qu'un seul peintre, élève de Rembrandt ou de Rubens, qui a traité les sujets bibliques en grand et aussi les sujets familiers en petit. Mais

il y aurait un second Victor, avec le prénom de Lauw, auteur de peintures d'oiseaux.

Le catalogue de Paris n'est pas moins embarrassé que les biographes hollandais : « Jan Fictoor ou Victoor travaillait en 1640. On n'a pas de renseignements positifs sur cet artiste... Michel le fait naître à Anvers et le dit élève de Rubens<sup>1</sup>. Immerzeel pense, au contraire, qu'il est Hollandais et élève de Rembrandt. Fictoor a peint l'histoire, le portrait, le genre, et ses tableaux sont assez rares. »

Ainsi, pour le catalogue de Paris, qui ne semble pas connaître le peintre d'oiseaux, il n'y a qu'un Fictoor ou Victoor, élève soit de Rembrandt, soit de Rubens, et qui a peint non-seulement les tableaux d'histoire, mais aussi les tableaux du genre familier.

Les autres notes qu'on pourrait extraire des biographies<sup>2</sup> ne sont ni plus explicites ni plus claires.

<sup>1</sup> *Histoire de la vie de Rubens*, etc., par J. F. M. Michel, Bruxelles, 1771. Dans ce livre, Michel cite parmi les « principaux élèves du chevalier Rubens : Jean Victor, natif d'Anvers. » C'est tout.

<sup>2</sup> Dans son *Guide des amateurs*, etc., Gault de Saint-Germain, comme van Eynden et van der Willigen, classe *Victoors* parmi les analogues de Jan Steen. Et ailleurs : « Victoors ou Fictoors (*François*), savant artiste qui réunit dans ses talents l'expression, le pittoresque, le goût, l'ingénuité, la gaieté et la fraîcheur de Jan Steen... Il a laissé des chefs-d'œuvre aussi rares que précieux... Lebrun les estime 5,000 fr.., Il a peint l'histoire, le portrait et le genre... : un *Laban*, vente Constantin ; — une *Guinguette*, collection du chevalier Francottay ;

Rassemblons maintenant les indications de tableaux éparses dans les divers catalogues anciens et modernes, sous la raison collective Victor.

Les catalogues de Hoet et Terwesten offrent une vingtaine de tableaux portés soit à Victor tout court, soit à J. Victor, soit à Jacomo Victor, et même un, un seul, à *Louw* (sic) Victor, dans une vente de 1749.

Tous les Jacomo représentent des oiseaux, poules, coqs, poussins, oies, canards, pigeons, même un chat sauvage peint d'après nature, — et se vendent tous à peu près le même prix, de 20 à 50 florins.

Parmi les tableaux dont le prénom de l'auteur n'est indiqué que par la capitale J., il y en a de deux espèces : *Ésaü et Jacob*, très-énergiquement peint par J. Victor ; le sujet indique l'école de Rembrandt ; — puis, une *Marchande de harengs*, par J. Victor, petit tableau haut de 9 pouces seulement ; — une *Auberge de paysans...*, etc.

De même, dans les tableaux attribués à Victor sans prénom, deux sortes de sujets : par exemple, une *Réjouissance de paysans* — et *Achille au milieu de jeunes filles*.

Quelques autres peintures encore, cataloguées sous le nom de Victor tout seul ou avec la simple ini-

— une *Femme* à la fenêtre de sa chambre, accoudée sur un coussin, regarde ce qui se passe dans la rue ; vente à Paris 1817 ; — la *Bohémienne*, avec cabaret, forge, paysans, etc. ; vente Carré 1817, etc. »

C'est toujours la même histoire : un seul Victor, à tout faire.

tiale J. du prénom, et représentant des oiseaux de basse-cour, se rapportent sans aucun doute à Jacomo.

A l'ancienne galerie de Salzthal (Catalogue par Eberlein 1776), trois tableaux de *Jean Victor*, sans autre renseignement : *Esther et Aman*, *David et Samuel*, *Dalila et Samson*. Ils sont aujourd'hui à la galerie de Brunswick, n<sup>os</sup> 194, 127 et 493, toiles de 6 à 7 pieds de large, avec des figures de grandeur naturelle. L'*Esther* est signé : *Jan Victors*; le *David*, qui a beaucoup d'analogie avec l'*Isaac* du Louvre (n<sup>o</sup> 168), est signé : *Jan Victors* *fc.* 1653.

Dans les autres musées de l'Allemagne on trouve : à Munich <sup>1</sup>, le *vieux Tobie et sa famille rendant grâce de sa guérison...*; 6 pieds  $\frac{4}{5}$  pouces de large; daté 1651, suivant le catalogue, qui écrit le nom Victoors ou Fictor, censé né en 1600 et mort en 1670; — à Francfort-sur-Mein, un tableau, haut de 2 pieds seulement, *Ruth et Boos...*, signé : *Jan Victors* *fc.*; — à Dresde, un *Moïse enfant*, sauvé des eaux, toile de 7 pieds de large, signé : *Jan Victors* *fc.*

<sup>1</sup> M. Viardot parle ainsi de ce tableau, dans ses *Musées d'Allemagne*, Paris, 1844, p. 72 : « Quoique plus jeune de six ans que Jean Victoors, qu'on appelle aussi Fictor (1600-1670), Rembrandt le compta dans son école... Le *Tobie rendant grâce à Dieu quand il a recouvré la vue*, de Victoors,... deux portraits de Maas... sont des pages excellentes, que Rembrandt n'eût pas désavouées... Quant à Victoors, il serait, dans son *Tobie*, l'égal de Rembrandt, s'il n'était son imitateur; mais est-ce un faible mérite que celui d'imiter ainsi? »

1653 (la date un peu douteuse); la *Découverte de la coupe dans le sac de Benjamin*, signé : *Johanes Victors fc.*, sans date; et un grand tableau d'oiseaux, catalogué comme du même Jan Victors, avec un point d'interrogation toutefois, mais qui est incontestablement de Jacomo<sup>1</sup>.

Au musée de Copenhague : *David et Salomon...* — Toujours le disciple de Rembrandt.

En Angleterre, à Bridgewater Gallery : la *Famille de Tobie*, trois figures, le vieux père assis devant la cheminée, la vieille mère à son rouet, le fils debout... — Encore une composition de l'école de Rembrandt.

En Belgique, à la galerie van den Schrieck, à Louvain, la *Prophétesse Anne*, à mi-corps, de grandeur naturelle, signé : *J. Victor*. 1643. — Rembrandt, toujours.

En Hollande, au musée d'Amsterdam, le *Joseph expliquant ses songes*, signé : *Johanes Victors fc.* 1648; — au musée van der Hoop, les deux tableaux ci-dessus mentionnés; — au musée de Rotterdam, trois tableaux absolument différents : un portrait de vieille femme, une paysannerie avec animaux et paysages, et des oiseaux, portés à Jacomo que le catalogue distingue avec raison de Jan; — dans la collection de

<sup>1</sup> Le savant rédacteur du catalogue, M. J. Hübner, qui a bien voulu me chercher les deux signatures Jan et Johanes Victors, n'a trouvé aucun monogramme sur le Jacomo.

Kat, à Dordrecht, un paysage jaunâtre, mêmes style et exécution que le paysage du musée de Rotterdam, avec quatre vaches, une ferme, des arbres, et, en avant, dans un bateau, un garçon et une fille, signé : *Jan Victors*; — dans la collection de M. Blokhuyzen, à Rotterdam, une *Halte à la porte d'une auberge*; un jeune garçon, costumé en vert, embrasse une jeune fille qui paraît à la fenêtre de la maison sur la droite; un autre couple est assis sur un banc en avant. A gauche, deux chevaux : l'un, blanc, vu en raccourci, mange dans une auge; un bonhomme debout leur coupe du pain. Trois autres figurines, un chariot avec personnages, etc., signé : *Johanes Victors fc.*; — dans la collection de M. Six van Hillegom, à Amsterdam, un *Marché aux légumes*, mentionné par Smith, t. VII, p. 254, et payé à une vente de 1754 (voir Gerard Hoet) plus de 150 guinées. A droite, une boutique, deux paniers de fruits, des légumes entassés, etc., et un groupe de sept personnes; à gauche, un vieux paysan à barbe, qu'on retrouve dans un des tableaux du musée van der Hoop, porte à son bras un panier et montre un canard qu'il balance en l'air; trois figurines au second plan, et un village au fond, signé : *Jan Victoors fc.* 1654; de la même année que notre *Charlatan*.

Enfin, au musée du Louvre, l'*Isaac et Jacob*, et la *Jeune fille à la fenêtre*, signé : FICTOOR F. 1640; — On dit qu'il y a aussi un portrait par Victor au musée de Caen.

Ce n'est pas tout cependant : Descamps (*Voyage en Flandre, 1769*) mentionne encore une *Visitation*, par Johannes Victor, dans l'église Saint-Jacques d'Anvers, la seconde chapelle après celle du tombeau de Rubens. Eh bien, ce tableau y est encore, à la même place, et souvent je l'avais admiré, sans m'enquérir du nom de l'auteur, mais trouvant que l'œuvre se rapprochait au possible de Rubens et que cette charmante peinture devait être d'un de ses meilleurs élèves, après van Dyck. Les figures, en pied, sont de grandeur naturelle. A droite, la Vierge, de profil, — c'est le portrait de la seconde femme de Rubens; à gauche, sainte Élisabeth, mi-prosternée, embrasse les flancs arrondis de la jeune épouse mystique; un peu en arrière, dans la demi-teinte, deux têtes; et, à gauche, en haut, perché sur un fragment d'architecture, un paon. Large exécution, belles draperies, couleur fraîche et fleurie dans les lumières, forte et transparente dans les ombres. Composition, dessin, coloris, tout accuse un souvenir du volet de la *Descente de croix*, où la Vierge visitée par Élisabeth est précisément aussi le portrait d'une des femmes de Rubens, de la première, d'Isabelle Brant.

Voilà donc d'abord un Victor, incontestablement de l'école de Rubens, — la peinture ne trompe pas, — et absolument différent de tous les autres. Il n'a rien de commun avec l'école hollandaise. C'est le Victor de Michel et de Descamps.

Reste à retrouver la biographie de cet artiste. Mais

ce ne doit pas être impossible à Anvers, où se sont conservées si heureusement les archives de l'ancienne gilde de Saint-Luc, où les archives des églises et celles de la ville sont si riches.

Justement, un des rédacteurs du catalogue du musée d'Anvers, M. Théodore van Lerijs, marguillier-secrétaire de l'église Saint-Jacques, a publié en 1855, « d'après des documents authentiques, » une *Notice sur les œuvres d'art* de cette église. Il doit y être question du peintre de la *Visitation*. — Oui vraiment ! l'artiste se nomme Victor Wolfvoet, et il est, en effet, élève de Rubens, et son tableau de Saint-Jacques est de 1639 environ, car la chapelle de la Visitation de Notre-Dame fut fondée en 1636 par les héritiers de François Lopez Franco, consul de Portugal, donateur du tableau, pour orner l'autel de marbre exécuté vers 1639 par le tailleur de pierres, Jacques Des Enfants le vieux <sup>1</sup>.

Victor est donc un prénom, et le nom de famille est Wolfvoet (pied de loup).

<sup>1</sup> *Notice des œuvres d'art de l'église Saint-Jacques à Anvers*, par T. van Lerijs, 1855, p. 129 et 130, où on lit : « Vers 1639. — Victor Wolfvoet, élève de Pierre-Paul Rubens. — *La Visitation de Notre-Dame* : la figure de la sainte Vierge rappelle les traits d'Hélène Fourment. Toile d'une belle couleur et qui renferme d'autres bonnes qualités. Nous devons à notre confrère, M. Pierre Moons van der Straelen, la connaissance du nom de l'artiste, qui est presque partout fautive-ment indiqué, et qu'a découvert notre savant concitoyen, feu M. J. B. van der Straelen, beau-père de M. Moons... »

Là-dessus, pour compléter les renseignements sur Victor Wolfvoet, élève de Rubens, nous avons interrogé un autre des rédacteurs du catalogue du musée d'Anvers, un des chercheurs les plus actifs de la Belgique, M. P. Génard, qui a trouvé ceci : Victor Wolfvoet *le jeune*, baptisé à Notre-Dame d'Anvers (la cathédrale) le 4 mai 1612, était fils de Victor Wolfvoet *le vieux*, *peintre*, lequel, comme maître de la gilde, avait reçu, en 1599, un élève nommé Elie Mennens. La femme de Wolfvoet *le vieux* se nommait Brigitte Voorwerx ; elle avait eu déjà une fille, Élisabeth, baptisée dans la même église le 13 juillet 1608. Wolfvoet *le jeune* — notre Victor — avait sans doute étudié d'abord chez son père. Il fut reçu à la maîtrise de Saint-Luc en 1644.

La personnalité est bien constatée, même avec l'entourage de la famille. — Un de séparé déjà sur le Victor collectif, qu'on supposait tantôt élève de Rembrandt, tantôt élève de Rubens.

Secondement, il faut séparer tout de suite, et en pleine certitude, Jacomo Victor, le peintre d'oiseaux, Hollandais sans aucun doute, aussi savant et même plus original que Melchior de Hondecoeter. De celui-là je connais plusieurs signatures, en toutes lettres, notamment une superbe signature : *Jacomo Victor. 1672*, sur un grand tableau d'ois et de canards, qui vient de passer dans la vente publique du baron Minutoli de Berlin (Bruxelles, 1859). Comme Jacomo a signé parfois l'initiale seule de son pré-

nom J., et que cette lettre, barrée vers le milieu à la façon de l'F., ressemble au J. de Jan Victor, quand lui aussi n'écrit pas son prénom en toutes lettres, on a confondu, sur cette ressemblance sans doute, Jan et Jacomo, malgré la différence des sujets qu'ils traitent, malgré la spécialité bien tranchée de Jacomo. M. Julius Hübner peut donc très-hardiment, au n° 1459 de son catalogue du musée de Dresde, mettre : Jacomo Victor, au lieu de *derselbe* (le même) avec un point d'interrogation, qui se rapporte à « Jan Victor, » auteur des *Fils de Jacob* et du *Moïse*.

Quant au Lauw, ou Lauwrens, ou même Louw, de Hoet, de van Eynden et d'Immerzeel, nous n'en avons jamais rencontré trace, et c'est probablement le Jacomo, peintre d'oiseaux, dont le prénom aura été mal lu par le propriétaire du tableau qui a passé dans la vente de 1749. Que Jacomo soit un fils de Jan, ce serait possible, puisque nous avons de Jacomo une date authentique 1672, tandis que toutes les dates relatives à Jan sont de 1640 à 1654.

Et de deux, savoir :

1° VICTOR WOLFVOET le jeune, d'Anvers, sectateur de Rubens, auteur de la *Visitation* dans l'église Saint-Jacques ;

2° JACOMO VICTOR, Hollandais, peintre d'oiseaux vivants, de grandeur naturelle.

Troisièmement, vient Jan Victor, Hollandais, élève de Rembrandt, et dont Smith dit que « beau-

coup de ses peintures sont tellement près des peintures du maître, qu'on en a vendu souvent comme originaux de Rembrandt dont elles continuent à porter le nom. » C'est l'auteur de la *Jeune fille à la fenêtre* et de l'*Isaac* du Louvre, gravé plusieurs fois sous le nom de Salomon Conning (Koninck), un des plus habiles sectateurs de Rembrandt.

Il n'y a pas à s'y tromper pour ce tableau d'*Isaac*, qui paraît même avoir été fait en vue d'un concours ouvert entre les élèves de Rembrandt, selon la remarque judicieuse de M. Scheltema <sup>1</sup>, à propos du sujet analogue peint par Govert Flinck, et aussi par Ferdinand Bol et par van den Eeckhout.

Jan Victor aurait donc été chez Rembrandt au même temps que Bol, né vers 1610, que Flinck, né en 1616, que van den Eeckhout, né en 1621.

C'était certainement, comme le montre d'ailleurs aussi la *Jeune fille à la fenêtre*, c'était de 1635 à 1640, époque à laquelle Flinck <sup>2</sup> était dans l'atelier de Rembrandt, qu'il quitta avant 1644.

Cette pléiade valeureuse — Bol, Flinck, van den Eeckhout, Philip Koninck, Jan Victor, — est en quelque sorte la seconde génération de Rembrandt, éclosée à peu près en même temps que son vrai chef-d'œuvre, la *Ronde de nuit*, tandis qu'une première pléiade, dont Gerard Dov faisait partie, s'est formée

<sup>1</sup> *Govert Flinck*, article de M. Scheltema, annoté par W. B., *Revue universelle des Arts*, t. VI, p. 504.

<sup>2</sup> Voir la note, p. 46.

sous l'influence de la première manière du maître, et date du *Siméon* et de la *Leçon d'anatomie*. Cela explique la différence de leurs styles.

Nicolaas Maes est d'une troisième génération postérieure, qui ne marque qu'après 1650.

Lorsqu'en 1656 Rembrandt se fut retiré sur le Roosengracht, il ne paraît pas qu'il y ait eu des élèves; du moins, — sauf peut-être de Gelder, encore n'est-il pas sûr qu'il soit un disciple direct, — on n'en cite pas qui aient étudié chez lui autour de 1660. Et puis, si son atelier eût continué d'être ouvert aux artistes, les dernières années de sa vie ne fussent pas demeurées si longtemps enveloppées de ténèbres.

La *Jeune fille à la fenêtre*, avec sa date 1640, nouvelle preuve que Jan Victor alors même était dans l'atelier de Rembrandt; car ce tableau est encore, selon moi, une œuvre de concours, une étude que le maître se plaisait à faire faire par ses élèves, pour les habituer à la recherche de la nature poursuivie jusqu'à une extrême réalité.

Rembrandt aussi n'a-t-il pas peint <sup>1</sup> plusieurs fois ce sujet d'une femme à la fenêtre, par exemple la *Crasseuse* (Smith, 506), de la collection Blondel de Gagny; — la *Lady qui écarte un rideau* (Smith, 549); — la *Jeune fille*, de Dulwich Gallery <sup>2</sup> (Smith, 532),

<sup>1</sup> On trouve aussi ce motif dans plusieurs de ses eaux-fortes.

Il est singulier que M. Waagen, qui connaît et qui aime Rembrandt, n'accepte pas comme un tableau original cette

datée 1643 et gravée par Geyzer ; — le plus beau de tous ses portraits de femme en buste, la *Lady à l'éventail*, de Buckingham Palace, encadrée dans le cintre d'une fenêtre et accotant sa petite main gauche au pilastre latéral.

Tout le monde connaît l'histoire — ou la fable — du tableau baptisé la *Crasseuse*, représentant la servante de Rembrandt en train de fermer le volet d'une fenêtre ; cette peinture ayant été placée sans doute à la façade de la maison sur la rue fit illusion aux passants, qui prirent pour une personne naturelle la figure peinte. — Ainsi parle la chronique.

Ce motif d'une femme paraissant à une fenêtre qu'elle va fermer semble avoir été indiqué souvent par Rembrandt à ses élèves, qui devaient avoir con-

belle fille de Dulwich Gallery : « Parmi les peintures qui portent le nom de Rembrandt (à cette galerie de Dulwich) se trouvent quelques bons ouvrages de son école, mais aucun qui puisse être de lui. » (*Kunstwerke, etc.*, t. II, p. 188.) — A la vérité, les autres tableaux attribués à Rembrandt dans la collection très-précieuse, mais un peu mêlée, de Dulwich College ne sont pas du maître, mais la *Girl at a window*, n° 206 du catalogue, est parfaitement originale, et même superbe. M. Passavant l'admire beaucoup, et, contrairement à M. Waagen, il la vante, dans son *Kunstreise in England*, comme une « peinture vivante et parlante, d'une grande exécution et d'un grand charme de couleur. » Seulement, il se trompe en prenant cette fillette pour la célèbre *Crasseuse*, aujourd'hui perdue, et qui n'était qu'une « vieille et très-ordinaire personne, » selon les termes de Smith.

naissance des tableaux analogues peints par leur maître et qui les imitaient de souvenir, plus ou moins, en travaillant *d'après nature*, dans leurs petits ateliers séparés, en haut de la maison de la Breestraat.

Jan Victor faisait donc en 1640 sa Fille à la fenêtre; plus tard, le jeune Maes fit aussi la sienne, presque dans le même mouvement pour fermer son volet, et c'est ce tableau de Maes que conserve le musée d'Amsterdam sous le titre: la *Rêveuse* (n° 188). Il est remarquable que la signature de ce *Maas* est écrite en très-grosses lettres capitales romaines; la signature de Jan Fictoor aussi, sauf erreur de mémoire <sup>1</sup>;

<sup>1</sup> Combien ne serait-il pas désirable que les catalogues des musées et collections donnassent toujours en fac-simile les signatures des tableaux qu'ils possèdent! Le nouveau catalogue d'Amsterdam (1859) a réalisé ce perfectionnement, vers lequel s'était déjà hasardé le catalogue de Vienne (1855), mais avec timidité et d'une façon très-incomplète. Le catalogue d'Anvers donne bien quelques pages de fac-simile de signatures, monogrammes et dates, à la fin du volume, mais c'est à la suite de chaque tableau qu'il faudrait la griffe de l'auteur. Dans le catalogue de Berlin et dans celui de Paris, toutes les marques sont relevées avec soin, mais elles sont reproduites en caractère typographique courant, ce qui ne permet pas d'en tirer toutes les révélations qu'elles recèlent. Espérons que, dans une nouvelle édition, impatientement attendue par l'Europe artiste, le catalogue de Paris, dont le plan est presque parfait, publiera, gravés sur bois, les signes de toute sorte attachés aux tableaux du Louvre. C'est précieux pour l'histoire.

ces signatures ne ressemblent guère à celles que les deux peintres apposaient sur leurs œuvres ordinaires, dans la simple intention d'en garantir l'authenticité. Ici, l'on dirait plutôt que les noms sont inscrits en manière d'enseigne. Je croirais bien que ces deux tableaux, si pareils de style et d'exécution, doivent avoir appartenu à une même série qui restait peut-être exposée dans les ateliers du maître, comme les académies conservent les tableaux de concours de leurs disciples, ou les tableaux de réception de leurs membres.

Quoi qu'il en soit, Jan Victor travaillait, sans aucun doute, chez Rembrandt vers 1640, et par conséquent il serait difficile qu'il fût né vers 1600, comme l'a supposé Pilkington et comme l'ont répété les autres biographes. On n'a pas vu souvent un écolier de quarante ans chez un maître de trente-deux ans.

Autre observation, que suggère, en passant, la Jeune fille du Louvre : l'auteur de cette peinture, si intimement adhérente à Rembrandt, composition, naturel et simplicité, caractère du dessin ferme et naïf, touche et couleur surtout, n'avait jamais appartenu auparavant à l'école de Rubens. Tous les praticiens peuvent en acquérir la conviction, d'après le moindre examen des procédés techniques, sans parler du style si accentué. Or, Rubens mourait précisément en cette année 1640. L'auteur de la Jeune fille du Louvre n'a donc jamais travaillé chez Rubens, ni

avant ni après l'exécution de ce tableau. Cette simple remarque aurait dû suffire pour démontrer qu'il y avait au moins deux Victor.

A présent que nous tenons le pur disciple de Rembrandt et que nous le suivons, pas bien longtemps ! mais avec certitude, de 1640 (la Jeune fille du Louvre) à 1653 (le David du musée de Brunswick), il n'est pas difficile de lui restituer les Esther, les Dalila, les Jacob, les Moïse, les Joseph, les Tobie, la prophétesse Anne, etc., des musées de Brunswick, de Dresde, de Munich, de Copenhague, d'Amsterdam, de la galerie Bridgewater à Londres, de la galerie van den Schrieck à Louvain, etc.

Reste seulement la bizarrerie des signatures : Jan Fictoor (Paris), Johannes Victors (Amsterdam), Jan Victors (Brunswick), J. Victor (galerie van den Schrieck), etc. Mais, de la plupart des autres maîtres hollandais du dix-septième siècle, n'avons-nous pas des variantes de signatures très-authentiques et absolument incontestables : Rembrant, Rembrandt et Rembrandt ; Maas et Maes ; Ruisdael et Ruijsdael ; Berchem et Berghem, etc. Puisque le *c* et le *g* s'emploient indifféremment, pourquoi pas aussi le *V* et l'*F*, qui sont la même lettre dans toutes les langues ? Puisque l'*i* et l'*a* se doublent, pourquoi pas aussi l'*o* ? Ces diversités d'orthographe n'ont rien d'inusité et ne méritent pas qu'on s'y arrête.

Jusque-là tout va assez bien : trois Victor distinctement reconnus et séparés, Victor Wolfvoet de la

*Visitation* d'Anvers, le Victor des oiseaux et le Victor de maître Rembrandt.

Mais les paysanneries, sujets familiers, figurines et animaux dans des paysages, les tableaux des collections Six, Blokhuyzen, de Kat, le paysage du musée de Rotterdam, notre *Charlatan* et notre *Charcutier* du musée van der Hoop, etc., de qui sont-ils ?

Ils ne sont pas de l'élève de Rubens, ni du peintre des poules.

Seraient-ils aussi de l'élève de Rembrandt, de l'auteur des sujets bibliques, avec figures de grandeur naturelle, du peintre de la Jeune fille à la fenêtre, du musée du Louvre ?

Toutes ces paysanneries ne portent-elles pas des dates du même temps à peu près, de 1640 à 1654 ? le nom n'y est-il pas écrit aussi avec les mêmes variantes, et avec cets final, qui d'abord donne à réfléchir : car il semblerait être l'indication du génitif, et l'on pourrait supposer qu'il aurait été employé par le *filis* : — Victors... Victorsz... Victorszoon, comme : Palamedes... Palamedess... Palamedeszoon, etc. Mais comment alors l's se trouve-t-il aux signatures de l'élève de Rembrandt et à celles du peintre des paysanneries ?

Je me suis tourmenté longtemps sur cette question, qui tourmentait également Smith<sup>1</sup>. Est-il pos-

<sup>1</sup> « C'est une question de savoir si l'auteur des grands tableaux historiques est le même artiste qui a peint des sujets pris de la vie familière, en petit, représentant des marchés, des villageois, etc. S'ils sont de la même main, ils doivent

sible que l'auteur du *Charcutier* de la galerie van der Hoop soit l'auteur de la Jeune fille du Louvre et des grandes et belles compositions bibliques des musées de Dresde, de Brunswick, d'Amsterdam, etc. ?

Les particularités de l'exécution, non moins que les sujets et le caractère du style, semblent manifester des procédés, des tendances, des qualités — et des défauts, tout à fait divergents. Le Victor de Rembrandt est très-brave et très-énergique, mais, quelle que soit sa force, il est sobre et léger dans les demi-teintes, transparent dans les ombres, obtenues souvent avec de simples frottis, selon la méthode de l'école. Il a même parfois, pour donner avec des riens toute la valeur de l'effet, des adresses d'escamotage dont Rembrandt presque seul possédait le secret. Nous en verrons un exemple précieux au musée de Rotterdam, dans le portrait de vieille femme, presque aussi extraordinaire qu'un Rembrandt.

Le Victor rustique est, au contraire, assez pesant de touche, assez grossier de dessin, égal de coloris, peu initié au clair-obscur. Ses personnages épatés n'ont guère de tournure ni d'esprit. Il a quelque chose d'archaïque, qui trahirait une école moins avancée. Van Eynden compare ses compositions à celles de Jan Steen, mais il y a, des unes aux autres, la même distance qu'entre les tableaux de Teniers le avoir été produits en une dernière période du maître, car ils sont très-éloignés de la manière de Rembrandt » (Smith, t. VII, p. 254.)

vieux et ceux de Teniers le jeune, qu'entre ceux du père Cuijp et ceux de son fils Aalbert.

Ne serait-ce point à lui que s'appliquerait, par opposition au Victor de Rembrandt, ou au Victor des oiseaux, l'épithète *den ouden* (le vieux), hasardée dans van Eynden? N'est-ce point lui qui serait né vers 1600, et ne serait-il point un frère aîné, ou peut-être le père, du second Jan, ou de Jacomo?

La contemporanéité des dates, sur les tableaux rembranesques et sur les paysanneries vulgaires, qui semble d'abord prêter à la confusion des deux Jan Victor, ne prouverait-elle point justement l'inverse? Si ces œuvres, différentes de style et de pratique, étaient séparées par un certain temps, à vingt ans de distance les unes des autres, on pourrait admettre, — bien difficilement encore, et peut-être à condition que les sujets grossiers et grotesques fussent antérieurs aux peintures marquées de l'influence de Rembrandt, — on pourrait admettre que l'auteur ait métamorphosé sa pratique et son style au contact du grand maître. Encore, ce changement si complet serait-il presque inexplicable.

Ainsi je me faisais des raisons à perte d'esprit, quand j'ai pris le parti d'aller revoir les paysanneries du Victor rustique, pour y chercher les signes de l'école de Rembrandt. Eh bien, ils y sont parfaitement, surtout dans les tableaux de M. Blokhuyzen et de M. Six van Hillegom. Seulement, l'auteur avait deux styles, comme on a deux costumes, un habit

pour aller en ville, une blouse pour aller à la campagne. Mais, sous le déguisement, l'homme est le même. Le peintre, le praticien, l'ouvrier, le dessinateur, le coloriste, est le même aussi dans ses villageois et dans ses patriarches, dans ses Jacob et dans ses Charlatans.

Et il n'y a point à supposer, comme le faisait Smith, que les sujets familiers soient d'une dernière période du maître : car, si le *Charlatan* du musée van der Hoop et le *Marché aux légumes* de la galerie Six sont datés 1654 (la dernière date constatée), les grands tableaux de *David* et de *Moïse*, aux musées de Brunswick et de Dresde, ne sont-ils pas datés 1653 ? Le *Charcutier* ne porte-t-il pas la même date précisément que le *Joseph* du musée d'Amsterdam ?

Résignons-nous donc à admettre que les tableaux historiques et les tableaux *de genre*, signés *Victor*, quelles que soient les variantes du nom, sont du même artiste, et peints dans la même période.

Et ce Jan Victor est élève de Rembrandt.

Ça fait trois Victor en tout.

Pour compléter cet aperçu sur les trois Victor, et pour opérer désormais avec assurance la séparation de leurs personnalités, il y aurait encore à faire un travail très-intéressant : rassembler, comparer et étudier tout ce qui peut avoir été gravé d'après eux, ou même par eux<sup>1</sup>. L'élève de Rembrandt doit s'être

<sup>1</sup> Leurs dessins, quand on en trouve, seraient encore des

essayé à l'eau-forte dans le genre de son maître, comme y ont si bien réussi Ferdinand Bol, Salomon Koninck, Jan Lievens et autres. Je ne serais pas étonné non plus que Jacomo eût gravé à l'eau-forte des oiseaux, — canards ou poules, — car dans sa peinture il a parfois des accents vifs qui annonceraient presque un certain usage de la pointe.

Là-dessus nous faisons appel aux iconographes, aux conservateurs de collections publiques et aux possesseurs de collections privées. La moindre inscription sur une estampe, une date, un indice de pays et d'école, peuvent souvent jeter une vive lumière sur les points les plus obscurs de la biographie ou de l'histoire.

SAMUEL VAN HOOGSTRAETEN. — Il a dû se trouver chez Rembrandt au même temps à peu près que Victor, car il y entra après avoir perdu son père, Dirk van Hoogstraeten, mort à Dordrecht en 1640<sup>1</sup>. Il était tout jeune encore, puisqu'il est né en 1627, et son talent, comme celui de Nicolaas Maes, se trouva formé de très-bonne heure. Dès 1652, il court déjà

renseignements précieux. Les amateurs hollandais doivent en avoir. M. Suermondt, d'Aix-la-Chapelle, en possède un, très-bon, de Jan Victor, dans son style familier : mi-paysage et mi-marine ; huit figures ; des pêcheurs qui offrent leur poisson à une famille de seigneurs (*Galerie Suermondt*, p. 411 et 412).

<sup>1</sup> Houbraken. — On peut croire Houbraken bien renseigné sur Samuel van Hoogstraeten, qui fut son maître.

le monde et il patronne à Vienne son frère puîné, devenu son élève. Je crois bien que ses meilleures œuvres sont aussi celles de sa première manière. Il a fait alors quelques portraits, assez magistralement peints, par exemple un portrait d'homme, de grandeur naturelle, vu jusqu'aux genoux, avec un fond de marine, appartenant à la collection de M. Dupper, de Dordrecht, et qu'on prendrait pour un Ferdinand Bol.

Son tableau du musée van der Hoop est excellent. Il représente une jeune femme malade et son médecin, et il rappelle beaucoup, comme composition, les tableaux analogues de Jan Steen et de Metsu.

La jeune malade, toute pâle et la tête penchée, est assise, de face, le coude gauche appuyé sur une table couverte d'un tapis rouge, avec un linge blanc, une fiole et un pot. Ses deux mains se joignent contre la taille, et ses petits pieds reposent sur une chauffe-rette. Elle a une cornette blanche, un caraco jaune, largement bordé d'hermine, un jupon bleu-perse, un tablier blanc. Derrière la table, le médecin, debout, presque de profil à gauche, toque noire et costume noir, ses gants dans une main, tient dans l'autre main un flacon qu'il exhausse en l'air pour bien voir au jour la liqueur révélatrice et diagnostiquer en toute certitude.

La médecine, à cette époque, était déjà, comme on sait, une science infailible. Il ne s'agissait que de regarder dans la bouteille à la science. Ce médecin-là

pourtant n'est pas si subtil que les médecins de Jan Steen, et il y a chance qu'il ne devine pas la maladie.

Au fond de la chambre, on aperçoit le lit, chaste-ment voilé de rideaux verts; à gauche, quelques degrés conduisant à une enfilade de pièces, avec des effets d'intérieur dans le genre de ceux de Pieter de Hooch.

Signé: S. v. H., sans date apparente.

Les figurines, d'environ 1 pied de haut, sont très-finement dessinées. L'harmonie générale de la couleur est étrange, distinguée, originale. Il y a des tons paille, des tons perle, des tons argentés, très-heureux de rapprochement, une habile distribution de la lumière, et dans les ombres de la légèreté. Sur cet exemplaire de son talent, on estime bien plus Samuel van Hoogstraeten que sur son grand tableau de la galerie de La Haye<sup>1</sup>, lequel a pourtant de fortes qualités.

ARNOLD HOUBRAKEN. — Qui a vu des tableaux du peintre-biographe, Arnold Houbraken, élève de Samuel van Hoogstraeten, et même, selon Descamps,

<sup>1</sup> Sur ce tableau de La Haye (1<sup>er</sup> volume des *Musées de la Hollande*, p. 222 et suivantes) nous avons négligé de donner plusieurs renseignements qui ont leur importance : il était en 1770 dans la galerie du prince d'Orange, qui l'avait payé 445 florins à la vente van Oostrum, 1765. — H. 7 pieds 8 pouces. L. 5 pieds 8 pouces. — Il est signé, comme celui de la galerie van der Hoop, des initiales S. v. H. — D'autres fois, Samuel employait un monogramme formé des trois lettres,

de Jacques La Vecq, condisciple de Samuel chez Rembrandt ? Houbraken était donc issu doublement de Rembrandt, au second degré il est vrai, et il aurait presque pu le connaître, puisqu'il est né en 1660 ; ce qui ne l'a pas empêché de publier sur le grand maître les fables les plus ridicules. Oh ! le vilain homme, avec sa longue perruque, son nez en biseau, son air prétentieux et rusé ! Et ce sont ses belles inventions de biographe qui ont sauvé son nom de l'oubli. Car ses œuvres d'artiste, où sont-elles ? Et pourtant il avait fait quantité de mythologiades, que les amateurs hollandais payèrent très-bien. Une *Hélène* monta, en vente publique, jusqu'à 600 florins, quand on avait, en ce temps-là, des Rembrandt et des Cuijp pour un prix dix fois moindre. Le goût hollandais était un peu égaré dès le commencement du dix-huitième siècle.

A la vente d'Arnold Houbraken, après sa mort, en 1720, il y avait trente tableaux de lui : Jupiter, Vénus, Narcisse, Didon, Diogène, Scipion, Abraham, Moïse, madame Putiphar, le prophète Élie, saint Jean-Baptiste, des Parnasse, des Saintes Familles et des Bergères, — tout ce qu'on peut imaginer de mieux. Que sont devenus tant de chefs-d'œuvre ? Ses toiles barbouillées de couleur n'ont pas duré aussi longtemps que ses feuilles de papier barbouillées de noir.

l'S entortillé sur le premier jambage de l'H, dont la barre horizontale intérieure est infléchie et appointie en un petit v.

Le musée van der Hoop possède de Houbraken un tableau, — le seul que j'aie jamais vu de lui, — une petite *Scène d'atelier*, qu'on trouve probablement peu décente, puisqu'on l'a dissimulée dans l'ombre, derrière la porte de la salle où sont rangés les modernes. Une femme nue, de dos, et courbée en avant, pose, sous la lumière d'une fenêtre ouverte à gauche. Le peintre est à son chevalet, et derrière lui un amateur contemple le modèle féminin dans sa position délicate.

Cela rappelle un peu le conte du *Moyen de parvenir*, où de vieux seigneurs en goguette, après avoir déshabillé une jeune innocente, s'amuse à lui faire ramasser par terre des semis de roses.

Je soupçonne Houbraken d'avoir exploité, outre les sujets mythologiques et religieux, — comme madame Putiphar, — les sujets érotiques qui avaient porté malheur à Torrentius dont les œuvres furent brûlées. Car on rencontre encore dans la vente mortuaire de Houbraken une *Femme prise en adultère* et des Bergères suspectes. Ces libertés hasardeuses s'accordent à Rembrandt, qui, Dieu merci, ne s'en est pas privé; mais les mauvais peintres devraient se contenter des Scipion et des Saint Joseph.

J'ajouterai que ce pitoyable opuscule de Houbraken m'a assez réjoui, et, si j'étais directeur du musée van der Hoop, je le mettrais en belle lumière à côté de la *Fiancée juive* de Rembrandt, entre un intérieur de Pieter de Hooch et un paysage de Hobbema, deux

artistes obscurs, sur qui le savant biographe Houbraken ne savait rien du tout et ne nous a pas transmis la moindre historiette du goût de celles qu'il raconte sur Adriaan Brouwer et Jan Steep.

Le continuateur et rectificateur d'Arnold Houbraken, Jan van Gool, a aussi un tableau au musée van der Hoop : « Paysage avec du bétail. » Je consigne ici cette production de décadence, seulement à cause du nom de l'auteur de la *Nouvelle histoire des peintres néerlandais*.

PIETER DE HOOCH. — Nous avons été heureux de trouver, dans le catalogue allemand de la galerie Suermondt <sup>1</sup>, que M. Waagen partage notre sentiment sur les adhérences de Pieter de Hooch à Rembrandt. Nous avons déjà risqué de dire (*Musée d'Amsterdam*) qu'on découvrirait peut-être un jour que Pieter de Hooch s'est formé chez Rembrandt lui-même. La date de la naissance de Pieter, 1643, proposée par Descamps, Pilkington et autres, mais contredite d'ailleurs par des signatures trop rapprochées

<sup>1</sup> *Raisonnirender Catalog der Gemaelde-Sammlung des Herrn Barthold Suermondt, zu Aachen* (Catalogue raisonné de la collection de tableaux de M. B. S. à Aix-la-Chapelle), par le Dr G. F. Waagen, etc.; Aix-la-Chapelle, 1859; in-8° de 84 pages; avec une préface et une table; 131 numéros. Nous avons donné la traduction de ce catalogue dans notre livre sur la *Galerie Suermondt*, in-8° de 200 pages. Bruxelles, Ferdinand Claassen, 1860.

de cette date apocryphe, semblait un obstacle chronologique à ce qu'il eût fréquenté l'atelier de Rembrandt, fermé aux élèves après les désastres de 1656. Mais voilà que Pieter de Hooch serait né quinze ans avant 1643 ! Du moins, M. Christiaan Kramm, dans sa suite à Immerzeel (*de Levens en werken*, etc., Amsterdam, 1859), cite une note du *Nederlandsche Kunstspiegel* (Miroir de l'art hollandais), d'après laquelle « Pieter de Hooge est né vraisemblablement en 1628. » Il lui paraît certain aussi que Pieter était l'oncle de Romein de Hooghe, le graveur, né en 1638. Si, en effet, Pieter est né vers 1628, rien ne s'oppose plus à ce qu'il ait travaillé chez Rembrandt, et ce dut être à peu près au même temps que Nicolaas Maes : autour de 1650. Cela expliquerait à la fois son style et sa technique rembranesques, et ses analogies avec Maes.

Le musée van der Hoop possède quatre tableaux de Pieter de Hooch : trois intérieurs d'appartement et un effet de plein air.

N° 54. Une « Mère et son enfant. » La femme, assise sur une chaise, est tournée à droite et éclairée par une petite fenêtre haute. Elle a un serre-tête noir, un caraco rouge, bordé de fourrure blanche, un jupon bleu foncé. Sa petite fille, en corsage gris et jupe d'un vert à reflets d'or, se penche sur elle. Ce que la mère fait à l'enfant est mystère de toilette... elle lui nettoie la tête et les cheveux. En arrière de ce groupe, un lit enfermé dans une alcôve de bois, à rideaux

verts ; une bassinoire est suspendue contre le panneau de l'alcôve. A droite en avant , une petite chaire, sur laquelle est la signature. Vers la gauche, par une porte ouverte, le regard pénètre dans une autre pièce, dont le battant supérieur de la porte extérieure est ouvert aussi et laisse voir une cour avec échappée de paysage. Trois plans successifs de lumière différente ! C'est là qu'excelle Pieter de Hooch. Un petit chien noir, vu de dos, est couché sur le parquet à carreaux rougeâtres, devant la première porte, surmontée d'un tableau sombre.

Belle qualité du maître. Couleur rayonnante. Le panneau, de forme presque carrée, a environ 1 pied 1/2 de haut.

N° 55. C'est le plus beau. Une merveille ! bien difficile à décrire, car la valeur superlative de cette peinture est dans l'effet lumineux.

Balzac avait l'habitude de commencer ses romans par une topographie minutieuse des localités où devait se passer le drame. Il créait d'abord son *milieu*, à la façon du Père Éternel plantant d'arbres et de fleurs son paradis terrestre, avant d'y mettre l'homme et la femme. Dis-moi où tu es, je te dirai ce que tu y feras. Si Ève a cueilli la pomme, c'est qu'il y avait là des pommiers en fruit. — Une fois entré dans la maison du père Grandet de Saumur, on connaît l'avare et l'on devine que sa fille Eugénie sera bientôt amoureuse du premier venu, pour se désennuyer dans cette triste cage.

Le procédé topographique de Balzac est souvent utile pour donner une idée des tableaux de Pieter de Hooch, où l'intérieur domestique, le *home* des Anglais, avec tous ses charmes, a tant d'importance. Ce n'est pas que les personnages y soient un accessoire, mais ils en sont inséparables. Tout cela est créé pour eux, surtout la lumière qui les anime et les égaye. Tout cela n'est qu'un milieu harmonieux où quelqu'un va vivre comme chez soi, y faire quelque chose, peu de chose, peut-être rien du tout.

Nous sommes dans une chambre dont la porte, au fond à gauche, est grande ouverte sur le quai d'un canal; une fille passe le long du trottoir; puis on voit un arbre, un tronçon du canal, et sur le bord opposé une autre rue, frappée de soleil, où deux petits bonshommes en manteaux sont arrêtés devant une maison. C'est prodigieux de lumière et de perspective.

On connaît le caractère des villes hollandaises, avec leurs innombrables canaux bordés d'arbres et leurs maisons multiformes et multicolores, rien qu'à jeter un coup d'œil par cette percée large comme la main.

Au-dessus de la porte, légèrement cintrée, une fenêtre; à droite, une grande croisée à petits carreaux et à quatre compartiments, dont un est entr'ouvert. Sous le rayon de la croisée, dans l'angle de la pièce, est assise une jeune fille en corsage bleu et tablier blanc; elle tourne la tête vers un jeune homme qui arrive par

une porte de biais au premier plan, tout à fait à droite ; d'une main, il tient son chapeau, et de l'autre main il présente un billet. Ce sera une distraction pour la belle rêveuse. Tout ce coin-là rappelle le fond chatoyant du délicieux tableau du Louvre (n° 224), où une jeune personne et un *cavalier* causent mystérieusement dans la pénombre. Il n'y a rien dans la chambre que les deux personnages, et un gros chien noir, qui allait sortir par la porte et qui se retourne aussi vers le page au billet.

La signature est entière : *P : d'hoech(sic)* ; mais, outre que les lettres ne sont pas en caractères romains, selon l'habitude du maître, l'*e* au lieu du second *o* et l'apostrophe après le *d* ne semblent pas une bonne garantie d'authenticité. Il se pourrait cependant que cette signature fût vraie. — Peint sur toile. Hauteur, environ 60 centimètres ; la largeur un peu moindre.

N° 56. Celui-ci est plus ordinaire. Il est singulier qu'il ait aussi une signature écrite avec l'*E*, mais en lettres romaines, — et sans apostrophe. Nous ne nous souvenons pas d'avoir rencontré cette apostrophe dans les signatures certaines, assez rares en toutes lettres, l'artiste se contentant des trois initiales PDH, quelquefois d'un monogramme où le D est formé dans l'intérieur de l'H, comme sur son portrait du musée d'Amsterdam, quelquefois — peut-être — d'un monogramme où, à l'intérieur de l'H, c'est un P au lieu d'un D. Est-ce que M. van der Hoop tenait à avoir

des tableaux signés, et s'arrangeait-on pour le servir à son goût? Les Hollandais écrivent d'ailleurs plus volontiers : de Hooge, que : de Hooch. Du reste, l'originalité de ces signatures avec un *e* serait facile à vérifier pour qui pourrait examiner la peinture sous une lumière convenable.

Ce tableau n° 56 offre un effet de soleil qui plaisait à Pieter de Hooch, aussi, je pense, à van der Meer de Delft, et que M. Decamps a employé dans une *École turque*, du Salon de 1846, réexposée à la dernière exhibition d'Amsterdam.

Une fenêtre de gauche, au-dessus d'une table à tapis turc, se silhouette en vive lumière au bas du lambris opposé, près d'une cheminée. Devant la cheminée une servante est occupée à balayer. Une autre femme, assise, presque de face, en caraco de velours bleu et jupon rouge, tient un baby en robe jaune ; à son côté, le berceau de l'enfant. Derrière elle, une porte ouverte sur une cour, et un aperçu de ville. Le reste du fond est une muraille grise, avec un tableau. Il y a aussi un tableau au-dessus de la cheminée. Le panneau est large d'environ 40 à 50 centimètres, et un peu moins haut.

L'effet de plein air, catalogué (n° 57) : « Un seigneur et une dame assis devant une maison de campagne, » est une rareté dans l'œuvre de Pieter<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> La galerie van Loon, à Amsterdam, possède aussi un effet de plein air, supérieur à celui-ci comme qualité.

Smith (n° 64) l'appelle « une admirable production » et l'intitule : les Amoureux (*the Lovers*). Ces amoureux semblent se taquiner pour le moment. La gentille femme, mi-détournée et vue de profil perdu, presse un citron au-dessus d'un verre. Assis en face d'elle, et le coude appuyé sur la table, le jeune homme la regarde avec un fin sourire. Y aurait-il quelque malice symbolique dans la pression du citron ? Les costumes sont très-élégants : la femme en caraco rose et jupon paille ; l'homme en pourpoint grenat, hauts-de-chausses écarlates, bas blancs plissés sur la cheville ; il a la tête nue et de longs cheveux, une belle perruque sans doute. Ce petit *seigneur* est vraiment exquis, avec sa physionomie spirituelle, sa pose sans façon et sa pipe à la main ballante. Il a, sauf la pipe, quelque chose des marquis de Molière.

Ce tête-à-tête a lieu dans une espèce de cour, précédant une maison à toit en tuiles rouges ; le tuyau de la cheminée est rouge ; une fenêtre a des volets rouges. C'est trop rouge. L'harmonieux Pieter de Hooch, adorable dans son petit groupe des amoureux, est un peu dur de ton dans cette bâtisse, qui, d'ailleurs, a trop d'importance. Mais peut-être le tableau a-t-il été *nettoyé* en cette partie claire, et les glacis enlevés. Tout le reste est excellent et juste de lumière. A la porte de la maison, une femme, debout et de face, tient un verre. Contre la fenêtre, une servante fourbit un chaudron au-dessus d'une barrique.

A droite, une barrière en planches et une ouverture sur une plantation d'arbres, espèce de parc; à gauche, autre clôture, vue en raccourci. La toile a 2 pieds de haut sur 1 pied 6 pouces de large. Le tableau était en 1832 dans la collection de M. O'Neil.

KOEDIJK.— Il peut passer pour un élève de Pieter de Hooch, quoiqu'il soit né trop tard pour avoir étudié directement sous ce maître, à moins que Pieter ne soit mort vieux vers le commencement du dix-huitième siècle, ce qui n'est guère probable, car la dernière date connue sur ses tableaux est, je crois, 1680. Il paraît certain que Koedijk est né en 1681, à Zaandam, tout près d'Amsterdam, sur l'autre rivage de l'IJ, dans ce village où vécut Pierre le Grand et où l'on montre encore sa demeure, — *Saardam*, comme disent les vaudevillistes français, trop français pour accepter la géographie *étrangère*.

Du prénom de Koedijk, on n'est pas très-sûr. Nicolaas peut-être? C'est presque accepté, et les catalogues du musée d'Amsterdam et du musée van der Hoop n'hésitent point. Cependant son nom se trouve dans quelques auteurs avec la simple initiale D pour prénom. De sa vie, sauf ses rapports avec le czar Pierre de Russie, personne ne dit rien. Basan, *Dictionnaire des graveurs*, le cite comme ayant gravé d'après Metsu et autres, mais Bartsch n'en parle point. Je n'ai jamais eu occasion de voir des gravures

de Koedijk, s'il en a fait. Ses tableaux doivent être extrêmement rares, puisqu'aucun musée de l'Europe n'enregistre même son nom. De ceux qui peuvent être en Hollande<sup>1</sup>, je ne connais qu'un Intérieur (dans la belle galerie van Loon) avec une femme, vue de dos, assise devant un piano, et un petit garçon, debout près d'elle. Au fond, une fenêtre; à gauche, une cheminée; à droite, une armoire et une chaise. C'est superbe, comme Pieter de Hooch à peu près, mais plus brun.

Nous avons recherché dans les anciens catalogues de ventes : même rareté. Les catalogues de Gerard Hoet ne citent qu'une peinture, « extra-belle, » vendue 31 florins, à La Haye, en 1730. Le catalogue de la collection Lormier (1752) contient bien deux tableaux attribués à Koedijk : un *Chirurgien* qui bande la jambe à un paysan, avec beaucoup d'accessoires, — et un *Intérieur*; mais ils ne se retrouvent plus à la vente publique de cette collection en 1763.

À la célèbre vente Braamcamp, Amsterdam, 1771, il y avait deux Coedyk (*sic* sans prénom) : 1° un *Intérieur de chambre*, avec un escalier en vis, d'où descend un homme; dans une seconde chambre, on aperçoit une femme assise près d'une table; 2° un autre intérieur, intitulé l'*Escalier*; dans une galerie,

<sup>1</sup> On lui attribue, au musée d'Amsterdam, un excellent petit portrait en pied, placé haut, en mauvaise lumière, et qu'il est difficile de juger.

un homme et une femme sont assis à une table; au fond de la galerie, deux femmes causent près d'une porte ouverte. — Ils furent achetés par le même acquéreur, M. A. van den Bogaarde, le premier 4,300 florins, le second 1,700 florins; c'était prodigieux pour l'époque. Que sont-ils devenus depuis bientôt un siècle?

Immerzeel cite quelques autres tableaux qui ont passé dans des ventes plus récentes : à une vente à Amsterdam, 1817, deux *Intérieurs*; l'un avec un seul homme et beaucoup d'accessoires, 940 florins; l'autre, un *Homme qui pèse de l'or*, une femme assise près de la cheminée où un domestique fait du feu, 510 florins; — vente Brentano, 1822, un *Intérieur*, 105 florins; — vente Dirk Versteeg, 1823, un *Effet de lumière*, 51 florins.

Je n'ai pas la collection des catalogues français, qui peut-être offrirait quelques indications. Je suppose aussi qu'il pourrait bien y avoir des Koedijk en Russie, puisque Pierre le Grand fut le protecteur et l'*ami* du peintre.

Le tableau du musée van der Hoop est une belle et large peinture, simple et harmonieuse, toujours dans le style de Pieter de Hooch. Il est intitulé : « N° 66. Une dame jouant du clavecin, etc. Sur toile. » La femme, en cornette et pèlerine blanche, caraco de velours rouge, bordé d'hermine, jupon rouge, est assise dans une chaise en bois, sur le dossier de laquelle est jetée une draperie violette; le

corps est de profil, la tête retournée de trois quarts. A sa droite, devant le piano, un homme, debout et de dos, l'accompagne en pinçant d'une guitare dont on ne voit que le manche. Il a une grande robe noire à reflets bruns, une avalanche de chevelure rousse (toujours la perruque sans doute) ; son chapeau noir est jeté à ses pieds sur la dalle grise. A gauche, est ouverte une fenêtre donnant sur un intérieur de ville ; au fond, une espèce de bibliothèque voilée d'une draperie verte ; entre la fenêtre et la bibliothèque est accrochée une glace dans laquelle on aperçoit de face le buste du joueur de guitare. — Sur le rebord inférieur de la fenêtre, la signature en toutes lettres, assez grandes.

Koedijk est le dernier peintre de la tradition rembranesque, et même le dernier bon peintre de la Hollande. De son temps régnaient Gerard de Lairesse, Schalcken, les van der Werff, Limborch, le digne élève du chevalier Adrien ; Nicolaas Verkolije, l'indigne fils de Jan ; et la misérable dynastie du vieux Frans Mieris. Détournons nos yeux de cette corruption.

DE KEYSER ? — Le catalogue attribue à « Willem de Keiser, né vers 1647, mort en 1692, un portrait de vieillard ayant un livre à la main ; sur bois. » Nous renvoyons pour ce Willem, assez fantastique, à l'article sur les de Keijser dans les *Musées de la Hollande* (I, p. 231 - 239), en attendant qu'une autre

galerie<sup>1</sup> nous fournisse occasion d'ajouter quelques nouveaux renseignements. La peinture, assez forte d'ailleurs, ne paraît pas être d'un Keijser ou Keyser quelconque, car, sur le livre que le vieillard feuillette de sa main droite, on découvre une sorte de marque en forme de cœur, surmonté d'une croix à double barre transversale, et dans lequel sont inscrites les initiales I B. — A qui elles peuvent se rapporter, je ne sais. L'homme est à mi-corps, debout, la main gauche sur la hanche; il a les cheveux blancs, la barbe taillée à la mode Louis XIII; vêtement noir, col plat. Fond neutre. Beaucoup de simplicité et de caractère.

VAN DER MEER DE DELFT. — Encore le sphinx !  
« N° 71. Un intérieur avec une femme en robe bleue; sur toile. » La femme est debout, de profil à gauche, vue jusqu'à la cheville; elle lit une lettre; elle a un long caraco bleu-clair, du même ton que la draperie bleue dans le buste de femme de la galerie d'Arenberg, et un jupon gris-tendre. Devant elle, une table et une chaise à dossier bleu; en arrière, une autre

<sup>1</sup> Par exemple la collection de M. Dubus de Gisignies, à Bruxelles, sur laquelle nous préparons un travail. Il y a là deux petits portraits de Theodor de Keijser, un homme et une femme, qui sont de première qualité. Le portrait d'homme a une belle signature en toutes lettres : *TDKeijser f. 4639*, les trois capitales formant monogramme. Le portrait de femme n'a que le monogramme, avec la date 1640.

chaise bleue. Décidément, van der Meer de Delft affectionnait le bleu ciel. Le fond est un lambris pâle, clair de lune toujours, et le buste se découpe sur une carte géographique, un peu teintée de bistre et accrochée à ce lambris.

L'exécution de cette peinture singulière est très-délicate, presque mince, la pâte très-légère, la couleur faible et même un peu sèche. Il est vrai que ce tableau est très-frotté. D'habitude, au contraire, van der Meer de Delft a la touche franche et la pâte grasse et abondante, même exagérée dans sa *Vue de Delft*, au musée de La Haye; une incomparable fermeté de dessin et de modelé dans la *Laitière* de la galerie Six van Hillegom; un coloris extrêmement chaud et harmonieux dans la *Façade d'une maison hollandaise*, même galerie.

Ces différences de pratique nous ont fait hésiter longtemps sur l'originalité de la *Liseuse* du musée van der Hoop. Cependant la physionomie de cette femme est d'une finesse exquise; les bras nus, la main qui tient le papier, sont dessinés à merveille; l'ensemble a beaucoup d'étrangeté; et puis, cette lumière pâle, ces bleus tendres, tout cela accuse Delftsche van der Meer. — Ce diable d'artiste a eu sans doute des manières diverses.

Le tableau avait même une signature, sur un livre ouvert sur la table, et quoique les lettres en soient presque effacées, on y devine encore: *Meer*. Il a d'ailleurs une tradition que nous avons retrouvée: dans

le catalogue, rédigé par A. Paillet et H. Delaroche, d'une vente faite à Paris en 1809, il est décrit ainsi : « N° 85. L'intérieur d'un appartement où l'on voit au milieu une jeune femme dans un déshabillé du matin. Elle est debout et occupée à lire une lettre attentivement; une table, des chaises et une carte de géographie forment des accessoires rendus avec beaucoup de vérité. Cette production, quoique très-simple, est remarquable par l'expression naïve de la figure et l'effet de lumière, mérite ordinaire des ouvrages de ce peintre. Hauteur 17 pouces; largeur 14. » (C'est bien la dimension du tableau van der Hoop.) — Vendu 200 francs.

Il reparait en 1825, à la seconde vente Lapeyrière, catalogue rédigé par Henry, sous le titre : *la Toilette* (n° 127), et avec une description un peu différente. — Payé 1060 francs par Berthaud.

La *Liseuse* du musée van der Hoop doit donc être ajoutée à la courte liste des œuvres authentiques de van der Meer, déjà citées *Galerie d'Arenberg*, savoir :

1. La *Vue de Delft*, musée de La Haye ;
- 2 et 3. La *Laitière* et la *Façade d'une maison hollandaise*, galerie Six van Hillegom, à Amsterdam ;
4. Le *Portrait de femme*, galerie d'Arenberg, à Bruxelles ;
5. La *Jeune femme écrivant une lettre*, collection Dufour, à Marseille. Nous n'avons pas vu ce tableau, que M. L. Lagrange a bien voulu nous indiquer dans la *Gazette des Beaux-Arts*; mais, d'après la gravure

au trait publiée en 1809, par Lebrun <sup>1</sup>, l'authenticité n'est pas douteuse. — Le tableau fut payé 600 fr. à la vente de 1809.

6. Le prétendu Pieter de Hooch, galerie Czernin, à Vienne. Nous ne l'avons pas vu non plus ; mais, d'après des témoignages très-compétents, c'est un Delftsche incontestable.

Depuis un an, nous avons continué nos recherches, nous avons vu de nouvelles peintures de van der Meer et nous avons recueilli sur lui quantité de documents nouveaux.

Ses œuvres d'abord :

Dans une galerie hollandaise, que nous n'avions pas eu occasion de visiter jusque-là, chez M. Blokhuysen à Rotterdam, qui a des tableaux très-intéressants, nous avons rencontré la *Dentelière*, délicieuse petite peinture, haute de 9 pouces, large de 8.

<sup>1</sup> A propos de cette peinture, Lebrun juge même assez bien l'auteur : « Ce Vander Meer, dont les historiens n'ont point parlé, mérite une attention particulière. C'est un très-grand peintre dans la manière de Metsu. Ses ouvrages sont rares, et ils sont plus connus et plus appréciés en Hollande que partout ailleurs. On les paye aussi cher que ceux de Gabriel Metsu. Il paraît que Vander Meer s'est particulièrement attaché à bien rendre les effets du soleil ; et il y a réussi au point de faire quelquefois illusion.

« Le tableau ici gravé est un des plus capitaux de ce maître ; imitateur fidèle de la nature, il l'a rendue par une couleur vraie et une exécution moelleuse. Cet ouvrage est de l'effet le plus piquant. »

Cette jeune fille, de trois quarts à droite, la tête baissée et vue en raccourci, travaille agilement de ses deux mains sur son métier à longs fuseaux; ces petites mains en action sont dessinées avec une adresse et une élégance merveilleuses. Sur le métier, il y a du bleu et du rose pâles; à gauche, un coussin bleu, avec du rouge et du blanc et des franges rouges, et un coin de tapis à grandes palmes.

Le corsage de la fillette est jaune citron, autre couleur affectionnée de van der Meer; un col blanc en guipure est rabattu sur le beau ton clair du corsage. Une partie du visage est voilée d'une douce et légère pénombre; mais les cheveux d'un blond tendre, séparés par une raie horizontale au-dessus du front et tombant en boucles délicates, sont en lumière. Le fond est un gris perle, très-clair. Signé, comme le tableau d'Arenberg<sup>1</sup>, mais en plus petites lettres: *Meer*, avec un I, pour Jan, dressé au-dessus du v intérieur de l'M.

La *Dentelière*, que M. Blokhuyzen tient, je crois, de la vente Nagel à La Haye, a passé dans la première vente Lapeyrière, Paris 1817, catalogue rédigé par M. Pérignon, qui en donna la description suivante: « N° 30. Un Tableau peint avec le plus grand art et où le peintre a su, dans une manière large, rendre le fini de la nature, la différence des objets;

<sup>1</sup> Voir le fac-similé de cette signature et de celle du tableau de La Haye: *Galerie d'Arenberg*, p. 35 et 36.

le soyeux des étoffes, par la justesse de ses teintes et de l'effet. Il représente une jeune femme, occupée à faire de la dentelle, et entourée de divers accessoires convenables à cette occupation. Les tableaux de cet artiste sont extrêmement rares et recherchés. » — Adjudé à 504 francs.

C'est le tableau cité par Gault de Saint-Germain dans sa curieuse notice sur « Méer (Jean Van der), dit de Delft, né à Schonove, et, selon d'autres, à Harlem en 1628, mort dans cette dernière ville en 1691; élève de Jean Broers et de Berghem... » — *Schonove* est là pour *Schoonhaven* où naquit un autre van der Meer, élève de Berchem en effet, et que Gault confond avec le van der Meer dit de Delft, à qui il attribue « marines et paysages, » et aussi les historiettes d'un voyage en Italie et autres, qui se rapportent au van der Meer de Schoonhaven.

Dans une galerie, sur laquelle nous venons de publier un volume, chez M. Barthold Suermondt à Aix-la-Chapelle, encore un van der Meer, catalogué comme Philip Koninck par M. Waagen. On l'avait précédemment attribué à Hobbema, même à van Ruijsdael, et sans doute à Pieter de Hooch. Paysage, cette fois, un petit prodige de lumière et de couleur<sup>1</sup>.

Mais il y avait un tableau qui nous tourmentait depuis longtemps, pour en avoir remarqué l'indication dans le catalogue de l'ancienne galerie de Salz-

<sup>1</sup> *Galerie Suermondt*, p. 34 et suiv.

thal, ou Salzdahlum (par Eberlein, 1776), où il est attribué à Jean van der Meer (tout court), ainsi qu'un paysage sablonneux. Comme la galerie de Salzthal, formée par les ducs de Brunswick, a passé tout entière au musée actuel de la ville de Brunswick, nous avons été voir ce musée, et nous y avons trouvé, sous le nom de *Jacob van der Meer* (tout court), un chef-d'œuvre de notre Jan van der Meer de Delft. Le « paysage sablonneux » y est aussi, sous le nom de « *Johann van der Meer, senior* ; » excellente peinture, signée, en effet, du Jan de Schoonhaven. Le nouveau catalogue du musée de Brunswick (1859) donne cette signature et même celle de van der Meer de Delft, avec l'I surmontant l'M, comme dans la signature à la galerie d'Arenberg.

Ce tableau de Brunswick est encore tout autre de style, de composition et de pratique, que les tableaux mentionnés précédemment. Il contient trois personnages, dans un intérieur très-élégant. La toile a 2 pieds 8 pouces de haut sur 2 pieds 3 pouces de large. Les figurines ont la dimension de celles de Terburg et de Metsu.

On dirait une des plus charmantes scènes d'un de ces maîtres. Une jeune Hollandaise, assise, de trois quarts à gauche, tenant de la main droite un long vidercome, son autre main finement allongée sur son jupon de soie rose tendre, se retourne vers le spectateur, en riant. Pourquoi rit-elle? c'est qu'un galant gentleman, placé de l'autre côté d'une table à tapis

gros bleu, sur laquelle sont un plat d'argent, deux citrons dont un pelé, une petite amphore de porcelaine bleuâtre et un linge blanc, lui soulève délicatement le bras pour l'exciter à boire. Il est penché en avant, et de sa main aussi en raccourci, on ne voit presque que le bout des ongles. Il n'y a que Rembrandt pour avoir enseigné à van der Meer ce tour d'adresse. Les costumes sont d'une distinction très-aristocratique : le corsage de la femme est rose du Bengale, comme son ample jupon, mais les manches, jaunes jusqu'au coude, sont brochées d'or. L'homme a un petit manteau gris souris et un grand col blanc. De longs cheveux bouclés — la perruque du temps, sans doute, — encadrent son visage animé par la plus vive passion. Est-il amoureux ? il réussira.

Cependant, à l'autre angle de la table, sur la gauche et dans la pénombre, est un troisième personnage, qui fait semblant de dormir, suivant la description du catalogue. Il boude, c'est sûr. Il est tourné presque de profil, son bras droit accoudé à la table, sa tête appuyée sur la main. Il a un pourpoint gris verdâtre, richement brodé.

La lumière vient d'une fenêtre, mi-ouverte à gauche ; au milieu des compartiments de verre, sont des armoiries colorées, surmontées d'une madone, également en vitraux de couleur. C'est sur un barreau inférieur de cette fenêtre qu'est la belle signature en toutes lettres.

Au lambris du fond est accroché un portrait

d'homme, assez sombre, et produisant l'effet d'un Rembrandt. A droite, le fond devient d'un gris très-clair, sur lequel se silhouette le dossier de la chaise où est assise la femme. Le parquet est dallé, comme dans la plupart des tableaux de Pieter de Hooch.

Je ne connais pas de plus délicieux tableau *de genre* dans toute l'école hollandaise du dix-septième siècle, y compris Terburg, Metsu, Jan Steen et les meilleurs. Ici, van der Meer n'est plus le peintre brusque de son paysage du musée de La Haye ; ce qu'il cherche, ce n'est plus la fermeté et le caractère de la *Laitière* de la galerie Six ; c'est la suprême élégance dans cette coquette aux formes fines et allongées, à la physionomie attrayante, voluptueuse, spirituelle. L'exécution est sobre, serrée, sans empâtements, si ce n'est quelques petites touches de rehaut dans les clairs et les accessoires. Terburg n'est pas plus léger de pinceau et de coloris.

Une fois à la poursuite de van der Meer jusqu'à Brunswick, nous avons poussé jusqu'à Dresde, inquiet d'un renseignement que donne M. Waagen, dans une brochure sur le musée de Dresde<sup>1</sup>.

Le n° 1484, attribué à Pieter de *Hooghe*, Jeune fille lisant une lettre près d'une fenêtre, serait de ce « maître si excellent et si rare, que les Hollandais appellent Delftsche van der Meer. »

<sup>1</sup> *Einige Bemerkungen über die Aufstellung, Beleuchtung und Catalogisirung der Koeniglichen Gemaeldegallerie zu Dresden* (Berlin, 1858), p. 35 et 36.

Oui, en effet, M. Waagen, qui s'est trompé à la galerie Suermondt, en attribuant à Philip Koninck l'adorable paysage de van der Meer, a parfaitement raison ici de restituer à Delftsche le prétendu Pieter de Hooch.

Cette autre *Liseuse*, tenant son papier de ses deux mains, est vue de profil à gauche, presque jusqu'aux genoux, derrière une table à tapis turc en grosse laine, sur laquelle sont des pommes et des pêches dans un plat japonais bleuté. Elle a des cheveux d'or relevés à la chinoise sur le front, avec de longues boucles anglaises tombant sur le cou; un fichu blanc dans un corsage jaune bariolé de lignes noires; un jupon vert sombre. Sa figure se mire vaguement dans les vitres de la fenêtre mi-ouverte devant elle. Cette fenêtre rappelle celle du tableau de Brunswick, moins les vitraux de couleur. Dans l'angle que forme son battant ouvert, un dossier de chaise brunâtre. Sur le haut du châssis pend un rideau rouge. Le fond est gris, très-clair derrière le dos de la femme, et l'on y devine l'ombre tremblotante de la fenêtre. A droite, du haut en bas, un rideau verdâtre, pendu à une tringle.

Comme manière, c'est bien plus dans la touche et dans le ton de la *Laitière* de la galerie Six, que dans la fine pratique de la *Coquette* du musée de Brunswick.

Mais voici bien un autre chef-d'œuvre de van der Meer de Delft, — à ce même musée de Dresde, si cé-

lèbre, et que toute l'Europe artiste doit connaître sans doute ! un tableau de plus de 5 pieds de haut, sur 4 pieds 7 pouces de large, avec quatre figures de *grandeur naturelle* ! Et ce tableau est exposé au plus bel endroit, dans la vaste salle des Hollandais, précisément au-dessus d'un des plus précieux tableaux de toute la collection, du portrait de « Rembrandt tenant sur ses genoux sa femme Saskia ! » Et il y fait à merveille ! Et personne, apparemment, n'a été intrigué par ce « *Jacob van der Meer, né à Utrecht,* » à qui la peinture est attribuée dans le catalogue ! Ce *Jacob d'Utrecht* a toujours été confondu avec le Jan de Schoonhaven, et pour moi je ne connais point ses œuvres. S'il était l'auteur de ce tableau de Dresde, il mériterait place parmi les premiers maîtres de l'école hollandaise.

La scène se passe sur une espèce de terrasse ou de balcon, à la tombée de la nuit. Contre la balustrade, une table à gros tapis de laine brochée de dessins rouges et jaunes sur fond gris. C'est le premier plan du tableau, comme dans les *Staalmeesters* de Rembrandt au musée d'Amsterdam. En arrière de la table, à droite, est assise une jeune femme, vue jusqu'à la coupure de la taille, presque de face. Délicieux visage, charmante physionomie sous une grande cornette blanche. Le corsage et les manches sont du jaune citron, particulier à van der Meer ; petit col blanc rabattu sur le haut du corsage, un peu entr'ouvert. De la main gauche, elle tient une

coupe de forme antique, appuyée sur la table, près d'un gentil pot en grès, à linéaments bleus et avec une anse. Son bras droit est avancé et la main s'ouvre nonchalamment pour recevoir une pièce d'or que lui présente un homme debout derrière elle, un peu penché sur elle, le bras gauche passé autour de son cou, et la main posée à plein sur l'avant du corsage jaune. Il a un pourpoint rouge camélia, du ton du manteau que porte Jan Six dans son portrait par Rembrandt, à la galerie Six van Hillegom, — un chapeau de feutre gris, à larges bords, avec des plumes vertes et jaunes; sa tête en est tout ombragée; ses longs cheveux pendent sur son épaule droite. Costume et tournure des raffinés du temps.

Tout à fait à gauche, un autre homme assis, presque de dos, retourne sa tête souriante, également ombrée par un grand chapeau noir, un peu retroussé en avant. Son pourpoint est noir; sa collerette rabattue est richement dentelée en guipures; ses manches sont à crevés. De la main droite, il tient une guitare, de la gauche un hanap de vin. Son manteau est jeté négligemment derrière lui sur la balustrade.

Entre les deux hommes, une tête de vieille femme, encapuchonnée de noir, se penche en souriant, avec une curiosité avide, pour voir si la belle courtisane accepte l'offrande de l'amoureux à chapeau empanaché.

Le fond à droite paraît être un pan d'architecture

grise, neutre, toute simple; mais, à gauche, au-dessus de la tête de l'homme à la guitare, il y a une percée de ciel, avec un reste de soleil couchant.

Le corsage jaune de la courtisane est peint à pleine pâte et par paquets drus, sans huile, comme les écorces de citron dans les tableaux des de Heem, et c'est devenu un émail profond. La force et l'harmonie de la couleur, le naturel des attitudes, l'esprit des physionomies, la puissance et la bizarrerie de l'effet, tout indique Jan van der Meer de Delft.

J'ai commencé par affirmer l'attribution; après quoi, ayant obtenu de la complaisance de M. Hübnér, un des membres de la commission du musée et le rédacteur du catalogue, la *haute* faveur de monter à une échelle, j'ai découvert, au coin du bas à droite, une grande et magnifique signature : *Meer*, le premier jambage de l'M, surmonté d'un point, et portant à son extrémité inférieure un petit v; soit Ian van der Meer. Et, ce qui est plus intéressant, une date sous le nom! la date 1656; la première qu'on puisse signaler sur une peinture de Delftsche. Elle permet d'en tirer bien des déductions, et d'éclaircir un peu la biographie du *sphinx*.

Mettons que van der Meer soit né en 1632, comme on le suppose. Le voilà en 1656, à vingt-quatre ans, aussi fort que les maîtres. Et d'où sort-il? Il sort de chez Rembrandt. Ce tableau de Dresde suffirait seul à le prouver. L'homme à la guitare est tout à fait rembranesque. L'audace des tons francs combinés

avec des dégradations prodigieuses de clair-obscur, la sincérité profonde des expressions, la pose de la pâte ferme dans les lumières, les frottis transparents dans les ombres, c'était Rembrandt qui enseignait ces secrets-là. — 1656 ! C'était juste aussi la bonne époque de Nicolaas Maes, avec qui van der Meer a beaucoup d'analogie ; c'est encore l'époque où commençait Pieter de Hooch, cet autre sosie de van der Meer. Pour moi, il n'y a plus de doute que Jan van der Meer de Delft n'ait travaillé chez Rembrandt, de 1650 à 1655, en même temps que Nicolaas Maes, et probablement que Pieter de Hooch.

Quoi qu'il en soit, nous voilà arrivés pour l'œuvre de van der Meer presque à la douzaine : six déjà cités, plus la *Dentelière* de la collection Blokhuyzen, de Rotterdam, le paysage de la galerie Suermondt, à Aix-la-Chapelle, la *Coquette* du musée de Brunswick, la seconde *Liseuse* et la *Courtisane* du musée de Dresde.

Encore pourrait-on ajouter, mais sous toute réserve, une *Femme à sa toilette*, du musée de Bruxelles, cataloguée comme étant de « Jean-Baptiste Weenix, mort en 1660. » Elle a beaucoup de van der Meer, surtout dans les fonds gris où éclate un rayon de soleil venant par une fenêtre de gauche. Nous avons souvent remarqué que le tableau portait une date cachée en partie sous la bordure. Ayant obtenu de le voir désencadré, nous avons constaté la date authentique 1670, dix ans après la mort du

peintre à qui le catalogue l'attribue ! Il semble même qu'il y avait, avant les chiffres, un nom ou un monogramme, illisible aujourd'hui.

Je croirais bien aussi qu'il doit y avoir des van der Meer en Angleterre, quoique je n'en aie jamais découvert dans les nombreuses collections que j'y ai visitées. Mais un grand connaisseur de mes amis se rappelle en avoir vu un, à l'exposition de l'Institut Britannique, vers 1850.

Maintenant, rassemblons les notes que nous avons extraites de quelques vieux livres.

Dans sa Description de la ville de Delft (*Beschrijving der stad Delft*), van Bleijswijck parle de « Johannes Vermeer de Delft. » Vermeer est assurément une contraction ou abréviation de van der Meer. Selon van Eynden et van der Willigen, dans leur Histoire des maîtres hollandais, van der Meer vivait dans sa ville natale (Delft), et y travaillait encore en 1667, mais il était mort en 1696, comme le prouve la date de sa vente faite à Amsterdam le 16 mai de cette année-là.

Le détail de cette vente est consigné dans *Naamlijst van schilderijen* (Liste de peintures), etc., de Gerard Hoet, t. 1<sup>er</sup>, et c'est le document le plus précieux sur les œuvres de van der Meer. On y trouve le titre de vingt et un tableaux de lui, savoir : « N<sup>o</sup> 1. Une jeune femme qui pèse de l'or dans une petite cassette... par *Jan van der Meer de Delft* (voilà le nom authentique); peint avec un art et une puissance

extraordinaires; 155 florins. — 2. Une servante qui verse du lait (c'est la *Laitière* de la collection Six); excellentement bon; 175 fl. — 3. Le portrait de *Vermeer* (voilà la variante du nom), dans une chambre, avec plusieurs accessoires; peint par lui-même; extraordinairement bien; 45 fl. — 4. Une jeune femme jouant de la guitare; 70 fl. — 5. Un seigneur dans une chambre; adroit et rare; 95 fl. — 6. Une jeune femme jouant sur le clavecin dans une chambre, avec un *monsieur* (sic) qui l'écoute; 80 fl. — 7. Jeune femme prenant une lettre d'une servante (c'est le tableau appartenant aujourd'hui à M. Du-four, de Marseille); 70 fl. — 8. Une servante ivre, dormant près d'une table; 62 fl. — 9. Société joyeuse dans une chambre...; énergique et bon; 73 fl. — 10. Un *monsieur* et une jeune femme faisant de la musique dans une chambre; 81 fl. — 11. Un soldat avec une fillette (*meijsje*) qui rit; très-beau; 44 fl. — 12. Une jeune demoiselle (*juffertje*) qui travaille à l'aiguille (c'est la *Dentelière* de la collection Blok-huyzen, à Rotterdam); 28 fl. — 13. La ville de Delft en perspective, vue du côté du sud (c'est le vigoureux tableau du musée de La Haye<sup>1</sup>); 200 fl.

<sup>1</sup> Dans le 4<sup>er</sup> volume des *Musées de la Hollande*, en parlant de ce tableau du musée de La Haye, nous avons omis d'en donner une description détaillée et d'y ajouter certains documents traditionnels.

Au premier plan, une bande de terrain, puis un canal, de travers en travers, avec des bateaux, puis un quai le long des

— 14. Vue d'une maison à Delft (c'est le second tableau de la collection Six van Hillegom); 72 fl. 10 st. — 15. Vue de quelques maisons (serait-ce le paysage, avec deux maisons, de la galerie Suer-

bâtimens de la ville, une vieille porte en arcade, des maisons de diverse architecture, des murs de jardin avec des arbres, et un ciel gris argentin, qui rappelle Philip Koninck, ainsi que le ton de l'eau. Sur le terrain en avant, vers la gauche, deux figurines de femmes debout; l'une, de dos, en noir, fichu et bonnet blancs; l'autre, presque de face, panier au bras, les deux mains sous son tablier bleu foncé, corsage et manches citron, fichu blanc à deux pointes, bonnet blanc. Près du bateau, tout à gauche, deux citoyens à grand chapeau, l'un tout en noir, de dos, l'autre en brun, causent avec une femme en caraco et bonnet noirs; un peu plus loin, une servante qui porte un baby. Ces deux groupes sont les principaux; mais, outre ces six personnages, il y a encore, de l'autre côté de l'eau, sept à huit figurines, adroitement tournées, dont une femme en caraco rouge et un homme sortant de la porte de ville. L'harmonie de ces tons rouges, verts, bruns, jaunes, noirs et gris, est merveilleuse.

Smith, au n° 59 du catalogue de Hobbema, donne les renseignements suivans: « Le Delftsche van der Meer, du musée de La Haye, fut acheté de la famille Kopps, en 1816 (avec la *Vue du château de Brederode* de Hobbema, daté 1667, figures par Lingelbach, trois canards et deux oies par Wijntranck, aujourd'hui chez Robert Peel), par M. Thomas Emmerson, pour 8,000 florins, à condition qu'ils passeraient à la vente qu'on faisait alors des biens de la famille; en quelle occasion le Hobbema fut acheté 7,500 florins par un gentleman hollandais (payé plus tard, 1825, par Nieuwenhuys, 22,000 fr.), et le van der Meer de Delft, 3,700 florins, par le roi de Hollande. »

mond?); 48 fl. — 16. Jeune femme écrivant; très-bon; 63 fl. — 17. Jeune femme qui se pare (ne serait-ce point la *Femme à sa toilette*, du musée de Bruxelles?); très-beau; 30 fl. — 18. Jeune femme jouant au clavecin; 42 fl. 10 st. — 19. Un portrait, en costume *antique*; extrêmement adroit; 36 fl. — 20. Encore un dito Vermeer, 17 fl. — Et 21. Le pendant, 17 fl. »

La même année, 1696, dans une autre vente à Amsterdam, on trouve « une *nature morte* (*Stilleven, nature tranquille*), par Vermeer; 4 fl. 5 st. » — Est-ce du peintre delftois? Ou ne serait-ce point plutôt du van der Meer, à nous inconnu, qui a signé un tableau de fruits au musée de Vienne (p. 90 du catalogue) : *B. v. der Meer. 1659?*

Puis, en 1699 : « Une femme assise, avec beaucoup d'emblèmes (*beteekenisse*), représentant le Nouveau Testament, par Vermeer de Delft; vigoureusement et chaleureusement peint; 400 fl. »

En 1701 : « Une Pescuse d'or (sans doute le n° 1 de sa vente en 1696), de Vermeer de Delft; 113 fl.; — et une Laitière (le n° 2 de la même vente), très-énergiquement peinte; 320 fl. »

En 1705, 1706, 1708, 1712, on rencontre divers tableaux par Jan van Meer, Jan van der Meer, Jan Vermeer, Vermeer le vieux; mais ce sont tous des paysages, probablement par les autres van der Meer, dont le nom, comme on voit, est aussi écrit indifféremment : Vermeer, ou van der Meer.

En 1712 : « Une *petite femme* qui lit dans une chambre (est-ce la *Liseuse* du musée de Dresde, ou notre *Liseuse* du musée van der Hoop?), par van der Meer de Delft; 110 fl. »

En 1713, Rotterdam : « Un savant Mathématicien, par van der Meer (tout court, mais, au sujet et au prix, on doit supposer que c'est du Delftois); — un dito, par le même; — ensemble : 300 fl. »

En 1714 : « Un Joueur de clavecin dans une chambre, par Vermeer de Delft; habilement peint; 55 fl. »

En 1718 : « La femme symbolisant le Nouveau Testament (c'est le tableau vendu 400 fl. en 1699), par Vermeer de Delft, 500 fl. »

En 1719 : « La *célèbre* Laitière (encore le n° 2 des ventes de 1696 et de 1701, et qui passa, plus tard, dans la collection Jacob de Bruijn), par Vermeer de Delft; 126 fl. »

En 1720 (vente Hendrik Sorgh) : « Un Astrologue, par Vermeer de Delft; extra-beau; — et le pendant (sont-ce les deux Mathématiciens de la vente de 1713?), non moindre; — ensemble : 160 fl. »

En 1729 : « Deux Astrologues (encore les mêmes, probablement); magistralement et habilement peints, par *Delfze* van der Meer; 104 fl. »

En 1730, Rotterdam : « Jeune femme assise à écrire une lettre, pendant qu'une servante, debout, attend, par van der Meer; 155 fl. » — Quoiqu'il n'y ait pas le *Delftsche* caractéristique, ce tableau est cer-

tainement le n° 7 de la vente de 1696, aujourd'hui chez M. Dufour, à Marseille. — Cette fois, nous avons, de plus, les dimensions en mesure hollandaise; H. 2 pieds 3 pouces. L. 1 pied 11 pouces 1/2.

En 1735 : « Une chambre où est une petite femme représentant le Nouveau Testament; très-habilement peint par *Delfsch* van der Meer; 53 fl. » — Il est difficile de croire que ce soit le même tableau vendu 400 fl. en 1699 et 500 fl. en 1718. Le peintre aurait donc fait deux fois le même sujet?

En 1736, à Delft (collection J. van Loon) : « Une petite femme assise qui boit et un homme debout, par van der Meer (sans plus); H. 2 p. 2 p. L. 2. p. 6 p.; 52 fl. »

En 1749 : « Une dame dans sa chambre, faisant ses dévotions, avec beaucoup d'accessoires, par *Delfse* van der Meer; aussi bon qu'un Eglon van der Neer (je le crois bien! et sans doute beaucoup meilleur); H. 4 p. 4 p. L. 3. p. 3 p.; 70 fl. »

En 1765 : « Une petite *Cuisinière*, avec beaucoup d'accessoires (c'est peut-être encore la *Laitière* de la galerie Six); puissant de lumière et d'ombre, énergiquement peint, par *Delfse* van der Meer; sur bois; H. 17 p. 1/2. L. 15 p. 1/2; 560 fl. »

En 1770, dans la collection de Hendrik van Slingelandt, bourgmestre de la Haye : « Une jeune femme qui écrit, par J. v. d. Meer de Delft (c'est encore le tableau de la collection Dufour, comme le

prouvent les dimensions données par le catalogue);  
H. 27 p. L. 24 p. »

Des catalogues plus récents fournissent encore d'autres indications.

A la vente du célèbre cabinet de Jan Danser Nyman, dirigée par Ploos van Amstel, Jan Yver et autres, Amsterdam, 1797, il y avait trois van der Meer!

« N° 167. Intérieur avec un philosophe assis à une table couverte d'un tapis; devant lui, quelques livres. De la main droite, il touche à un globe céleste posé sur la table. Artistement et naturellement peint. H. 20 p. L. 17 p. Sur toile. » — Vendu à Pitde-meester, 270 fl.

« N° 168. Intérieur. Près d'une fenêtre vitrée, devant une table couverte d'un tapis et sur laquelle est étendue une carte géographique, un homme tenant de la main droite un compas, la gauche appuyée sur la table; au fond, sur une bibliothèque pleine de livres, est un globe. Artistement et magistralement peint. Mêmes dimensions, sauf 1 pouce de plus en largeur. » — Vendu à Josje, 133 florins.

Ces deux tableaux sont sans doute les Philosophes ou Astrologues des ventes de 1713, 1720, 1729.

« N° 169. Une jeune femme jouant au clavecin (sans doute le n° 18 de la vente de 1696). Au lambris sont accrochés des tableaux. Très-beau d'exécution. H. 20 p. L. 17. Sur toile. » — Vendu à Berg, 19 fl.

A la vente Lebrun, 1809, était la Jeune femme

qui écrit (aujourd'hui collection Dufour); mais, à une vente précédente, 28 septembre 1806, Lebrun avait un autre van der Meer : « N° 94. L'intérieur d'une chambre, où l'on voit un jeune homme assis, vêtu de noir dans le costume espagnol, écrivant une lettre sur une table couverte d'un tapis de Turquie, placée devant une croisée ouverte; dans le fond, sur la muraille, l'on voit un tableau représentant un paysage et des animaux, qui semblent être de van der Does. Une lumière ferme et piquante, une couleur riche, rappellent les beaux ouvrages de Metz. Quelques personnes ont attribué ce tableau à Pierre de Hogger. H. 20 p. L. 15 1/2. » — Vendu 480 fr.

Enfin, à la vente Brentano, dirigée par de Vries, Brondgeest, etc., Amsterdam, 1822 : « N° 209. Dans un intérieur bourgeois, une femme occupée à peler des navets; près d'elle, un enfant au berceau; de l'autre côté, un homme assis et lisant. Naturel de ton et largement peint. Sur bois. H. 5 palmes 9 pouces. L. 4 palmes 9 pouces. » — Acheté par de Vries, 701 florins.

Outre la douzaine de van der Meer, aujourd'hui authentiqués, en voilà donc encore une ou deux douzaines à reconnaître. Si incomplets que soient les documents susindiqués, encore peuvent-ils aider à retrouver ces œuvres égarées. Bon courage aux dénicheurs de raretés!

ADRIAAN VAN DE VELDE. — Nous nous sommes

laissé entraîner par la série des artistes qui adhèrent plus ou moins à Rembrandt, quand nous aurions dû parler tout d'abord d'un chef-d'œuvre incomparable, le plus précieux et le plus cher du musée van der Hoop. A lui seul il payerait les fameux frais de succession qui furent si difficiles à parfaire. Oui, 50,000 florins! 4,000 livres sterling; il vaut cela et davantage. On ne manque pas de millionnaires qui en donneraient cette somme, et je leur souhaiterais de transmuter toutes leurs richesses fictives, — par une alchimie très-spirituelle, — en réels trésors d'art comme le « paysage dans lequel se trouvent les portraits d'Adriaan van de Velde et de sa femme » (n° 126 du catalogue).

C'est vers l'automne, par la sérénité d'une belle soirée. Il fait bon, après le travail de l'atelier, aller respirer le grand air dans une campagne où il y a des bois, des collines, de l'eau et des prairies. Adriaan van de Velde, qui aime tant la nature, est venu par là, — on dirait les charmants environs de Haarlem, — en promenade avec sa femme. Il est debout, de face, très-simplement, mais élégamment vêtu de brun, avec un rabat blanc, son chapeau sous le bras gauche, la main droite appuyée sur sa haute canne, à la mode du temps. Il a les cheveux châains, assez longs, une petite moustache, la bouche bienveillante et d'une expression fine, le nez droit, l'œil bleu clair, extrêmement doux et intelligent, le globe de la prunelle bombé, le front pas très-haut, mais modelé en

relief autour des sourcils ; la tête de ceux qui voient bien et qui sont adroits à faire. Un gentil garçon, délicat, nerveux, distingué ; une organisation un peu féminine, qu'on aime tout de suite ; et si généreux de son talent avec ses confrères ! donnant aux uns et aux autres ses cavaliers et ses chasseresses, ses voyageurs et ses bergers, ses carrosses et ses charrettes, ses vaches fauves et ses chèvres blanches.

Sa femme aussi a une bonne figure, naïve et franche, le front arrondi, l'œil bien ouvert, le nez un peu retroussé et malin, — à la Roxelane, comme on disait, je crois, jadis. Elle est debout, presque de face, à la gauche de son mari. Sa toilette coquette a beaucoup de sans-façon : une petite cornette en arrière sur le chignon, un fichu blanc noué autour du cou, une mantille noire, le corsage brun argenté, la robe, d'un rouge vif, mi-retroussée sur un jupon cramoisi ; des gants longs, de couleur cendrée, et les deux mains croisées contre la taille.

Oh ! les braves gens, calmes et harmoniques, et contents d'être au monde, ensemble, et avec leurs enfants ! ils en ont deux, quoiqu'Adriaan soit encore bien jeune : vingt-huit ans<sup>1</sup> ; sa femme est du même

<sup>1</sup> Je n'avais jamais été bien sûr, quant à moi, que la date de naissance d'Adriaan, universellement acceptée, 1639, fût exacte, car je connais de lui deux tableaux signés et datés 1655 : l'un au musée de Rotterdam, et il en sera parlé dans l'étude sur ce musée ; l'autre au musée de Berlin, paysage avec animaux, n° 903 a. Adriaan n'avait donc alors que seize ans ;

âge à peu près. Leur petit garçon, d'environ sept ans, vêtu absolument comme le père, est debout, de face, un peu en avant. Il tient en laisse un chien de chasse, bel épagneul blanc marqué de roux, qui veut boire à une fontaine. Son chapeau souple est jeté par terre entre ses pieds et ceux de la mère. L'autre enfant, une toute petite fille, portée par sa nourrice assise sur un tronc d'arbre renversé au premier plan à gauche, joue avec des fleurettes. Cette servante, vue presque de dos, la tête de profil, a un corsage jaune serin, un jupon bleu et un tablier blanc. Autour d'elle, des souches et des broussailles; un peu plus loin, une espèce de haie qui borde la route,

cela se peut. Mais voici qui est plus étonnant : parmi les eaux-fortes d'Adriaan, il y en a plusieurs et d'importantes, avec la date 1653 (voir Catalogue Rigal, par Regnault-Delalande, Paris, 1817). Il aurait donc gravé à quatorze ans; cela se peut encore. Lucas de Leyde était un grand artiste avant d'avoir atteint cet âge-là. Cependant on n'a pas conservé beaucoup de peintures et de gravures par des *boys* de quatorze à quinze ans.

Le portrait du musée van der Hoop est d'autant plus précieux, qu'il rassure sur les doutes relatifs à l'époque de la naissance d'Adriaan. La date 1639 est probable, quand on voit son air de jeunesse en 1667. Sans regarder aux chiffres inscrits sur la peinture, on dirait tout de suite du personnage : c'est un homme de vingt-huit à trente ans. Ainsi, la date exacte de la naissance, si elle n'était pas 1639, ne s'écarterait pas beaucoup de cette année-là. Ce charmant artiste a donc été un enfant *prodige*, faisant déjà de petites merveilles avec la pointe et le pinceau, à l'âge de quatorze, quinze et seize ans.

au pied de terrains montueux et sablonneux, couronnés de grands arbres.

Sur le chemin, au second plan, derrière Adriaan qui occupe le milieu, est la voiture qui les a amenés, sorte de char découvert, à quatre roues et à dossiers rouges, et attelé de deux bons chevaux blancs pomelés, dont un domestique habillé de gris arrange les harnais. Sur le même plan, tout à fait à droite, un berger couché sur l'herbe, une douzaine de moutons et une chèvre. Tout ce côté droit du paysage est assez uni et plein de lumière. Au delà du chemin vague où est la voiture, on aperçoit des prairies, avec de petits troupeaux, les sinuosités d'une rivière, une maison presque cachée par des bois et une bande lointaine d'horizon.

La signature *A. V. Velde*, 1667, est au bas à gauche. La toile a 4 pieds 8 1/2 pouces de haut, sur 5 pieds 7 pouces de large; Adriaan n'a jamais fait que deux ou trois tableaux de cette proportion<sup>1</sup>. Les figures principales ont plus d'un pied de haut. Payé 10,500 florins à la vente van der Pals, Rotterdam 1824, par M. Nieuwenhuys, qui, à sa vente à Londres en 1833, le retira au prix de 1,310 guinées et le vendit ensuite à M. van der Hoop. Les bons tableaux ont bien augmenté depuis près de trente ans. A la vente du cardinal Fesch déjà, le marquis de Hertford a payé environ 50,000 francs l'*Émigration*

<sup>1</sup> *Trésors d'art*, p. 308 et suivantes.

*de Jacob*, qui est loin de valoir ce tableau avec les portraits du maître et de sa famille.

La plupart des peintures d'Adriaan, exécutées sur des préparations foncées, ont poussé au noir dans les ombres et bleui dans les feuillages. Celle-ci est très-claire et le ton général ne paraît pas avoir beaucoup changé. Il avait pris sans doute ses précautions pour sauver son chef-d'œuvre, travaillé avec un amour scrupuleux. Le paysage a les fines délicatesses de Wijnants, qu'il rappelle beaucoup dans ses meilleurs tableaux, mais avec plus d'ampleur et d'harmonie. Les figures sont exquises. Smith (n° 100), malgré sa concurrence avec Nieuwenhuys, est obligé de faire un éloge enthousiaste de cette « production, la plus capitale du maître, incontestablement. »

Le musée van der Hoop possède un autre Adriaan van de Velde, d'égale qualité à peu près, quoique de moindre importance. C'est, je crois, le *Rendez-vous de chasse* qui a passé dans plusieurs collections célèbres: Randon de Boisset, 1777, 5,000 fr.; duc de Chabot, 1787, 3,981 fr.; prince Galitzin, 1825, 16,001 fr.; M. Francillon, 1828, 10,000 fr. Il était en 1830 dans la galerie du baron Verstolk van Zoelen, de La Haye; je n'ai pas recherché combien il a été payé à sa vente. C'est de là sans doute que le tenait M. van der Hoop. Si c'est le même tableau, Smith (n° 32) en donne une description inexacte et se trompe aussi sur la date, qui n'est pas 1662, mais 1669; du moins je l'ai toujours lue ainsi, à la

suite d'une magnifique signature en toutes lettres. La toile a 2 pieds de large sur 1 pied 1/2 de haut.

On va partir pour la chasse : de la grille d'un parc, à gauche, sort un piqueur avec la meute. Un grand palefroi alezan vif, à selle verte brodée d'argent, tourné de profil à droite, est tenu par un valet dont on ne voit qu'une partie de la livrée rouge et les jambes; un peu plus loin, un cheval gris, avec une housse de velours écarlate, vient presque de face, conduit par un autre valet. A droite sont assis deux hommes, l'un en rouge, l'autre en brun; devant eux, un gros chien, bigarré de blanc et de fauve; un autre chien, de grande taille, va sentir un os, au premier plan, à gauche. Fond de pays boisé et accidenté. Ce tableau est d'une richesse de composition, d'une finesse de couleur, malgré tant de rouge, d'une conservation et d'une pureté, extraordinaires. Seulement, les feuillages ont bleui.

Le troisième van de Velde représente un sujet pastoral : une vache blonde et blanche, d'un ton délicieux, debout de profil, en pleine lumière; une vache noirâtre, vue de croupe en raccourci; à gauche, des moutons, une chèvre, un petit berger, quelques arbres; à droite, des terrains, assez mouvementés. Ces terrains sombres et les bouquets d'arbres paraissent usés et repeints en certaines parties. Sur toile, hauteur 1 pied 2 pouces, largeur 1 pied 3 pouces. Provenant de la collection Jeronimo de Vries, en 1833. Smith, n° 49.

JAN BOTH. — Il a aussi son chef-d'œuvre au musée van der Hoop, et qui, comme le chef-d'œuvre d'Adriaan van de Velde, offre le portrait de l'artiste lui-même, et celui de son frère Andries. Smith l'acheta, en 1834, de M. Thomas Hamlet, qui l'avait payé 1,260 £ en 1833, et il le revendit à M. van der Hoop 1,179 £ 13 s. 6 p. Laissons à Smith le soin de décrire et de vanter cette « splendide œuvre d'art », très-célèbre en Angleterre, à juste titre, car c'est la plus belle peinture du maître que j'aie jamais vue.

« *L'Artiste étudiant d'après nature.* Cette magnifique peinture représente un site de vaste étendue et d'une rare beauté... A gauche, des rochers, et, au fond, les Apennins... Près d'un grand chêne, sur un fragment de roc, en avant, groupe de quatre personnes : Jan Both lui-même, assis, vu de dos, ayant un livre de croquis ouvert devant lui, et causant avec un berger; son frère Andries est assis en face, et le quatrième personnage lui indique du geste un objet à quelque distance... Effet d'une belle matinée d'été... Sur toile. Hauteur 6 pieds 1 pouce. Largeur 7 pieds 10 pouces. »

Jan Both, à ce que je suppose d'après ses peintures, a le plus souvent composé de fantaisie ses paysages, en s'inspirant du souvenir de Claude Lorrain. La supériorité du tableau van der Hoop tient à ce qu'il a été, très-probablement, étudié d'après nature, avec l'idée d'en faire une œuvre précieuse.

qui conservât le portrait des deux frères. Il est entendu que les figures sont d'Andries.

Smith avait déjà vendu, en 1833, 160 guinées seulement, à M. van der Hoop, un autre Both, haut d'environ 40 centimètres : Vue d'Italie, le matin, en été ; des montagnes à l'horizon, sur la gauche ; en avant, à droite, des arbres ; plusieurs figurines sur un chemin. Ce tableau, très-fin et très-lumineux, a passé dans les collections Destouches, 1794, 552 fr. ; Talleyrand, 1817 (acheté avec l'ensemble de la galerie par MM. Gray et Allnutt), 4,000 fr. ; Pourtalès, 1826, 205 guinées ; dans une vente à Bath, 1828, 250 guinées.

PHILIPS WOUWERMAN. — Restons dans la série des chefs-d'œuvre. Tous les amateurs connaissent par la gravure de J. Moyreau (n° 6) l'*Abreuvoir*, possédé autrefois par la comtesse de Verrue. Sa tradition est des plus nobles. Il figure à la vente Montriblon, en 1784 ; à la vente de Calonne, en 1788, 6,400 fr. ; à la vente de Benjamin West, le peintre anglais, en 1820, 700 guinées ; à la vente Joseph Barchard, en 1826, 650 guinées ; à la vente du chevalier Féréol Bonnemaison, en 1827, 20,000 fr. Il avait été exposé à la British Institution à Londres, en 1824. Il est peint sur bois et n'a que 18 pouces de haut sur 24 de large.

Il est impossible, même chez Wouwerman, qui est si spirituel et si adroit, de voir une composition

plus riche, plus animée, plus variée, plus brillante. Il y a de tout : un ciel d'argent, avec des nuages illuminés par le doux éclat du matin, des lointains à perte de vue, un gentil cottage sur une colline, des groupes d'arbres, des terrains où des femmes ont étendu du linge à blanchir, et surtout une grande et belle rivière qui est le centre du tableau; des enfants s'y baignent, un bac avec personnages et animaux y passe, de petites barques y circulent, et c'est le moment où les grooms et les paysans y amènent boire leurs chevaux. Ces petits groupes équestres sont délicieux : ici, un homme conduit deux chevaux, dont l'un rue contre un chien qui aboie; là, d'autres chevaux s'agitent au bord de l'eau; quelques-uns y sont entrés jusqu'au poitrail. Il y a, je crois, huit chevaux, dont un blanc, superbe, et une vingtaine de figures, y compris des laveuses et les enfants. C'est clair, lumineux, dans une gamme de gris bleuté, analogue aux reflets de la perle fine. C'est « du meilleur temps de l'artiste, » qui malheureusement, dit Smith (n° 172), n'a pas daté cette petite merveille. Mais il l'a signée de son double monogramme, celui du prénom portant un bel S très-distinctement.

Les deux autres Wouwerman du musée van der Hoop sont encore excellents : l'un, paysage avec de l'eau, est assez singulier et appartient à la première époque du maître, quand il adhère à la manière de Wijnants; ce n'est pas le plus mauvais style de Wouwerman, à notre avis; l'autre, un *Camp*, est rempli

de cavaliers et de personnages à tous les plans; on remarque, entre autres, un cavalier tourné à droite, sur un cheval pie, blanc et café. — Le paysage a plus de 2 pieds et demi de large; le *Camp*, près de 2 pieds.

Point de tableaux de Pieter, ni de Jan Wouwerman, les frères de Philips.

ADRIAAN VAN OSTADE. — Première beauté! C'est une des peintures que choisirait un artiste, dans toute la collection, avec le Rembrandt, le Nicolaas Maes, le Pieter de Hooch, l'Adriaan van de Velde, et quelques autres dont nous parlerons tout à l'heure : Metsu, Jan Steen, Hobbema, van Ruijsdael, etc.

Cet *Intérieur* d'Ostade a d'aussi nobles titres que l'*Abreuvoir* de Philips : il est cité par Descamps, comme étant, à son époque, dans la collection Lormier; à la vente Lormier, 1763, il fut payé 1,000 florins; à la vente du duc de Choiseul, 1772, 8,800 fr.; vente Dubarri, 1777, 7,250 fr.; Tolozan, 1801, 7,055 fr.; enfin, à la vente de la duchesse de Berry, 800 £; il est gravé dans la *Galerie Choiseul*, n° 16; il est mentionné comme un chef-d'œuvre par Smith (n° 49), par Nieuwenhuys, par Immerzeel et autres. Est-ce assez? On commence à voir que M. van der Hoop recherchait les tableaux de qualité et ne regardait pas au prix.

Quoique le panneau n'ait que 14 pouces de haut sur 18 de large, il contient une douzaine de figures.

Devant une grande cheminée, à gauche, un homme debout, de profil, en veste bleue et chapeau gris, tient un pot où il va boire; en vis-à-vis, un homme assis, de profil, bourre sa pipe; il a un manteau bleu et un chapeau blanc. A l'autre coin de la cheminée, un vieux, accroupi, rêve dans l'ombre; un peu en arrière, une vieille femme est assise sur un banc auquel s'appuie un bonhomme à toque bordée de fourrure et tenant sa pipe à la main. Tout à fait à gauche, contre une croisée coupée par la bordure, une petite fille mange la soupe sur un billot trépied, en s'amusant avec un petit chien blanc et noir, qui la regarde. Ce sont là les personnages principaux. Mais, sur la droite, dans un enfoncement de la pièce, au second plan, près d'une fenêtre ouverte, il y a encore un groupe de cinq hommes, trois autour d'une table, qui fument, boivent et causent, et deux autres debout.

En bas à droite est le monogramme, mi-caché sous le cadre, avec la date 1661, qu'on croirait lire 1664.

Un second Adriaan van Ostade, « Intérieur avec deux figures, » est accroché très-haut et paraît insignifiant.

Isack, plus rare en Hollande que son frère, n'a qu'un « paysage avec maison rustique et figures; » œuvre très-forte; mais cependant ce n'est point ici qu'il faut juger Isack.

GABRIEL METSU. — Toujours des merveilles. Ce Metsu encore est de haute qualité. Provenant des collections Choiseul, Conti, Calonne, etc., il fut acheté 13,330 florins <sup>1</sup>, à la vente Goll van Frankenstein, 1833, par M. Nieuwenhuys, qui le revendit à M. van der Hoop.

On s'imagine généralement que Terburg et Metsu sont les peintres de la haute bourgeoisie hollandaise dans sa vie intérieure, élégante et tranquille. C'est vrai jusqu'à un certain point; cependant la plupart de ces charmantes *conversations*, comme on a souvent nommé leurs tableaux, révèlent plutôt, selon moi, les mystères du *demi-monde*, plus amusant et plus pittoresque que l'autre, les aventures d'une galanterie parfumée, sans doute, mais un peu excentrique. Il est vrai que ça se passe, d'habitude, en des salons, — des boudoirs, — richement décorés, où les femmes sont vêtues de satin, où les hommes portent la plume au chapeau, le pourpoint brodé d'argent et la longue épée battant le revers de leurs bottes en chamois; mais qu'y fait-on? l'amour, presque toujours. Les joueurs de cartes sont des amoureux qui font un intermède. Quand un jeune *cavalier* lève en l'air son verre, on croit l'entendre dire tout bas : *Sine Baccho friget Amor*. Si une blonde jeune fille écrit sur sa table à tapis japonais, à qui écrit-elle? et

<sup>1</sup> C'est le chiffre écrit par Nieuwenhuys dans son livre anglais. Peut-être y comprend-il des droits de vente, car Immerzeel donne le chiffre 12,400 florins.

ce billet qu'on lui apporte, d'où vient-il? Si quelque couple *converse* à l'écart derrière un rideau, que se racontent-ils à l'oreille? Et que représentent les tableaux accrochés aux lambris dans la pénombre, ou les statuette dressées sur des bahuts sculptés? — En y regardant bien, on découvre que l'amour est toujours de la partie.

Ici, nous avons Cupidon lui-même, qui sourit sur un meuble au fond de la pièce doucement éclairée par une fenêtre de gauche, dont l'ample rideau, de couleur bronzine, est tiré. Contre la fenêtre, une table, avec un tapis rouge à dessins capricieux. Près de la table est assise une jeune femme, de face. Un large tablier blanc, d'un ton exquis, couvre tout son giron sur lequel repose un petit coussin vert avec une broderie ou dentelle qu'elle tient de sa main gauche. Son caraco, bordé d'hermine, est de la nuance incarnadine que Metsu affectionnait. Pensez la charmante harmonie qu'il a trouvée dans ces roses tendres, ces blancs mats et ce vert d'émeraude. A droite de la femme, un vieux gentleman assis, son grand chapeau à plumes de toutes couleurs sous le bras, lui présente une perdrix. Il revient de la chasse sans doute, car son bel épagneul, blanc et marron, est près de lui, et par terre sont étalés une carnassière, un fusil, un canard mort. Quel costume galant pour un chasseur! pourpoint feuille d'automne, hauts-de-chausses et bas gris perle. La jeune femme ne travaille plus, et de sa main droite elle joue avec un

petit king-charles grimpé sur la table. Derrière le gentleman, on aperçoit un escalier tournant, dont la statuette de l'Amour semble montrer le chemin.

A gauche est la signature *G. Metsu*, presque effacée, car le tableau est un peu frotté, — c'est son seul défaut. Sur toile, de 50 centimètres au plus, en carré. Smith, n° 92.

GERARD TERBURG. — Le Terburg n'est pas si intéressant que le Metsu. Il ne compte même pas dans son œuvre et Smith ne le mentionne point. Petit panneau large de 7 pouces sur 1 pied de haut. On pourrait l'intituler : *l'Écolier*. Mais notre écolier, au lieu d'écrire sa leçon dans le cahier déposé avec un encrier sur une table couverte d'un mauvais tapis grisâtre, s'occupe de ses deux mains à épucer un chien épagneul qu'il tient entre ses genoux. Il est assis, de face, la tête abaissée. Il a une casaque violette et des bas bleutés. Devant lui, son chapeau gris sur un petit banc de bois. Fond neutre, tout uni, assez clair. L'exécution, un peu froide, est très-correcte. L'air circule bien partout. Terburg, soit. Mais il faut aller admirer ce maître dans les autres collections hollandaises.

DIVERS. — Je rassemblerai ici divers *petits* peintres qui tiennent aux précédents.

Gaspar Netscher, élève de Terburg, a un portrait, fort ordinaire, et Constantin, fils de Gaspar, les por-

traits en pied de Guillaume III, roi d'Angleterre, et de la reine Marie.

Michiel *van Musscher*, élève de Metsu, est l'auteur d'un « tableau de famille, » excellent pour ce maître-là. L'homme, debout, tient un verre; la mère est assise, avec un enfant sur ses genoux; une petite fille est assise par terre. Beaucoup d'accessoires, tables, tapis, paniers, pots, etc., et un petit épagneul. La peinture a de l'effet et de la vigueur et cherche autant Pieter de Hooch ou Jan Steen que Metsu. Environ 70 centimètres de haut sur 50 de large.

*Brekelenkamp* a aussi parfois des analogies avec Metsu, quoique, suivant moi, il se rapproche davantage d'Adriaan van Ostade. Le catalogue van der Hoop attribue même « à Brekelenkamp ou à Metsu : une *Poissarde* (n° 731) », qui n'est ni de l'un ni de l'autre; on nommerait plutôt Uchtervelt, quand sa couleur tourne au rougeâtre. On découvre d'ailleurs sur ce panneau une signature devenue presque illisible et offrant à peu près : cd....*nowijn*. Quel nom faire avec ces lettres? je ne sais.

Mais le musée van der Hoop possède deux vrais Brekelenkamp, dont l'un a quelque chose de Metsu et aussi de Nicolaas Maes dans certains rouges profonds : petit panneau ovale; une femme en caraco noir et jupon rouge « donne la bouillie à son enfant. »

L'autre tableau, une *Boutique de tailleur*, est des meilleures œuvres du maître. Le tailleur, longue chevelure et bonnet fourré, est assis sur sa table

d'ouvrage, à droite; il parle à une femme en caraco noir et jupon rouge (ce rapprochement de tons plaît au peintre), portant un seau de fer-blanc. A gauche, contre la fenêtre, qui éclaire un petit garçon, de face, tête nue, — un jeune ouvrier, vu de dos, avec un vaste chapeau et de longs cheveux, travaille, assis pareillement au coin de la table, sur un coussin. Dans le fond, un tableau, des hardes sur une planche. Peinture très-forte, très-sobre, très-savante, très-juste de mouvement et d'effet. Analogie avec Pieter de Hooch, mais un peu plus sec. Malheureusement il y a quelques repeints dans la figure du tailleur et dans les fonds à droite. Environ 30 pouces de haut sur 20 de large. Signé du monogramme Q. B., et daté 1661. Un des deux Brekelenkamp du musée de Francfort-sur-Mein porte cette même date. Un des deux du musée d'Amsterdam est daté 1664. Dans la galerie du palais Lazienki, à Varsovie, il y a aussi un *Solitaire*, — peut-être dans la manière de Gerard Dov, chez qui Brekelenkamp est censé avoir étudié d'abord, — avec la date 1653 et le monogramme Q. v. B. On peut donc fixer l'époque de ce peintre, dont la biographie est à faire, entre 1650 et 1670.

Cornelis *Bega*, élève d'Adriaan van Ostade : « Intérieur avec des gens faisant la prière, » ou le *Benedicite*. Une jeune femme, les mains jointes, est assise à table; de l'autre côté de la table, à gauche, dans l'ombre, un vieillard. Un pot sur une fenêtre. En avant, un réchaud par terre. Bon tableau, un peu

rouge de ton, comme il arrivait trop souvent à Bega. Signé : *C. bega*, 1663. Le musée de Francfort-sur-Mein a aussi deux tableaux datés de cette même année qui précède celle de la mort du peintre.

Jan Miense *Molenaer*, qui paraît être également un sectateur des Ostade, n'est pas cité dans le catalogue du Louvre. On ne le trouve point non plus aux musées d'Amsterdam et de La Haye; mais, au musée de Rotterdam, il a trois tableaux. Ici, au musée van der Hoop : un *Benedicite*, assez fin, peu important. Un de ses tableaux est gravé dans la *Stafford Gallery*, aujourd'hui Bridgewater Gallery.

Hendrik Martensz. *Zorg* se rattache encore à la pléiade dont Adriaan van Ostade et Adriaan Brouwer sont les initiateurs. Son *Marché aux poissons*, avec vingt-huit figures, est une peinture très-ferme, très-simple, un peu froide seulement pour ce coloriste chaleureux. Signé : *M. Sorg. f.*

Le catalogue porte au nom de *Agama*, sans autre désignation, deux Intérieurs, un peu sombres, mais qui paraissent assez forts et rappellent, de loin, plusieurs maîtres, les van Ostade, Jan Steen, Pieter de Hooch. Je ne sais qui est cet *Agama*, et, comme ses tableaux sont accrochés à une rangée supérieure, impossible d'examiner s'ils offrent quelque monogramme ou quelque date.

WILLEM VAN MIERIS. — M. van der Hoop, à qui ne déplaisait point la mignonne peinture moderne,

avait naturellement recueilli des Mieris et des van der Werff. Frans van Mieris le vieux, à la bonne heure! c'est un maître délicieux dans ses ouvrages choisis, et comparable à Metsu. Ce n'est pas sa faute si les faux connaisseurs le rendent souvent responsable des maigres pastiches de son fils dénaturé. Nous n'avons rien de lui, malheureusement, sauf, peut-être, un petit panneau, placé tout en haut, que le catalogue lui attribue : « Une dame avec une cage d'oiseau. » Mais, de Willem, quatre tableaux, sur bois : deux pendants, une *Boutique d'épicier* et un *Chimiste* ; un paysage *arcadien*, sujet mythologique ; et « une dame assise, ayant une pomme dans la main, et un *seigneur* à côté d'elle. » Le tout, cru, froid, mince et bête au possible.

Arie de Vois a souvent imité Frans van Mieris. Un petit tableau de lui, sur panneau ovale : *Paysan, fumant sa pipe*, est assez grassement peint.

ADRIAAN VAN DER WERFF. — Quatre chefs-d'œuvre de l'illustre chevalier! On aurait bien dû les vendre avec les quatre Willem Mieris, pour aider à payer les frais de succession. Cela vaut beaucoup d'argent encore aujourd'hui. Les amateurs de mauvais goût n'ont jamais manqué et ne manqueront jamais aux peintres de mauvais style.

Van der Werff est peut-être le peintre qui s'est le mieux soutenu dans les ventes depuis un siècle et demi, comme le montrent les catalogues de Gerard

Hoet et de Terwesten et toute la série des catalogues jusqu'à nous. Seulement, il est arrivé que les vrais grands artistes, dont les œuvres se vendaient quelques dizaines de florins au milieu du dix-huitième siècle, ont monté prodigieusement. Tel tableau de Rembrandt, de Cuijp, de Hobbema, payé alors 20, 30, 50 florins, vaut maintenant 20, 30, 50,000 fr., et davantage. Le chevalier van der Werff n'a pas eu, du moins, cette progression. Sa cote, exorbitante autrefois, est toujours restée la même : autour de 6,000 fr. La valeur des produits industriels ne saurait avoir les fluctuations chanceuses des créations du génie.

Nous sommes en pleine mythologie : *l'Enfance d'Hercule* et *l'Enfance de Bacchus*, deux petits pendants sur bois. Que cette peinture de porcelaine va bien aux deux fils de Jupiter ! Puis, un paysage avec des faunes et des nymphes, sorte de bacchanale, où le chevalier s'est permis des libertés fabuleuses, pour l'ébattement des princes et des riches bourgeois, ses admirateurs. Le quatrième tableau est intitulé : « une Mère avec deux enfants. » J'ai eu le bonheur de réussir à ne jamais le voir et je ne sais pas ce que c'est.

JAN STEEN. — De tous les peintres hollandais, je crois bien que c'est Jan Steen qui, en France et même dans le reste de l'Europe, est le moins apprécié selon son mérite. Je ne parle pas de quelques demi-inconnus, tels que Theodor de Keijser, Nicolaas Maes, les Koninck, van der Meer de Delft, etc.

Jan Steen est bien connu de nom, et même par un certain nombre de ses tableaux répandus partout. Mais il ne viendra jamais à l'idée des artistes et amateurs de le citer en première ligne, sur le même rang qu'Ostade ou Metsu, entre autres.

C'est pourquoi j'insisterai sur le caractère du génie de Jan Steen, toutes les fois que nous rencontrerons de ses chefs-d'œuvre.

La comédie est apparemment un genre littéraire et artistique égal à la tragédie et aux autres formes de l'imagination humaine. Molière vaut Racine sans doute, et Rabelais pourrait bien être plus grand que Bossuet. Il ne semble pas cependant qu'en peinture on rende la même justice au génie comique. C'est peut-être que ce genre n'a pas trouvé, dans les diverses écoles picturales, des expressions aussi complètes que dans les littératures.

Quels sont les peintres de comédie dans les écoles italiennes? il n'y en a point. La peinture y eut toujours des tendances tragiques, épiques, élégiaques, ou bien historiques, et surtout mythologiques et allégoriques. Le *Jugement dernier*, de Michel-Ange, est une épopée religieuse, l'*École d'Athènes*, de Raphaël, une épopée philosophique, l'*Apothéose de Charles-Quint*, du Titien, une épopée historico-fantastique. Les Madones sont des allégories, les Madeleines des élégies. Au-dessous de ces grands genres, c'est à peine si l'on rencontre même parfois l'églogue ou la pastorale, toujours transpo-

sées d'ailleurs dans des régions antiques et fabuleuses, avec des satyres velus et des Amours ailés.

En Espagne aussi, la peinture est surtout tragique et mystique, — ou splendidement naturaliste. Mais la peinture espagnole n'a point eu de Cervantes.

La France, si spirituelle et si caustique dans les lettres, n'a jamais eu non plus, dans les arts, son Rabelais, son Molière, son Voltaire, son Le Sage, son Diderot, son Balzac. Où sont Panurge, Sganarelle, Pangloss, Gil Blas, le Neveu de Rameau, Vautrin, en peinture? Je vois bien en France quelques graveurs comiques, Callot, Abraham Bosse; un peintre de ballets et de fêtes galantes, Watteau. Mais la comédie humaine n'y a jamais eu de peintres. Pourquoi donc, aux temps de Rabelais, de Molière et de Voltaire, le génie français ne se développait-il pas dans les arts de la même façon que dans les lettres?

L'Allemagne est tragique et fantastique. Albrecht Dürer, avec sa *Mélancolie* et son *Coursier de la Mort*, la représente tout entière. Point de comédie dans ses arts.

L'Angleterre a eu Hogarth, comme l'Espagne aussi eut Goya, comme la France a Daumier, trois satiristes des mœurs locales et passagères; mais ce n'est point la comédie éternelle de l'humanité, à la façon de Molière.

Dans les Flandres, il y a quelques peintres de comédie, le vieux Brvegel, Teniers. Mai le splendide

génie de Rubens, influencé par l'Italie, maintient l'école sur les hauteurs allégoriques, ou dans les sujets de religion et d'histoire. Rubens est le peintre des dieux et des héros. La *Destinée de la reine Marie de Médicis*, n'est-ce pas une épopée ?

Chose singulière, que ce bon peuple hollandais, si simple et si grave en apparence, soit le seul qui ait eu une véritable école de peintres de comédie. Lucas de Leyde avait déjà cet instinct. Et, quand l'esprit hollandais se trouva complètement émancipé par la liberté religieuse et politique, tout à coup il éclate en une immense moquerie, impitoyable pour les préjugés et les pruderies fausses. Je ne connais personne qui ressemble autant à Panurge que Brouwer, autant à Sganarelle que Jan Steen.

Pendant que Rembrandt, avec un naturel profond et sublime, exprime le côté sérieux de la vie, la science, le travail, le patriotisme, le dévouement, quelquefois même les passions, à la manière de Shakespeare, — d'honnêtes et placides artistes, comme Adriaan van Ostade, ou de gais ribauds, comme Brouwer et Jan Steen, s'abandonnent à la raillerie et prennent l'existence par son côté burlesque. Est-ce qu'ils ne seraient pas dans le giron de l'art, aussi bien que Raphaël, Carrache et Poussin ?

Sans doute, à de certaines époques, quand la société a la conscience de sa destinée et en accomplit d'ensemble les commandements, il n'y a point à rire. Les fortes actions et les hautes pensées peuvent se

refléter dans l'art et la littérature et lui imposer un ton héroïque. La comédie est, si l'on veut, un genre qui n'appartient qu'aux temps de transition. Avec ses airs enjoués, le génie comique n'est qu'un assassin. Il vient tuer, sans qu'on y prenne garde, des mœurs qui doivent périr. Molière est un aussi cruel destructeur que Richelieu, et Pangloss n'est pas étranger à la Révolution française. Puisque « tout est mal dans le plus mauvais des mondes, » pourquoi n'essayerait-on pas de le changer? 89 chercha simplement la conclusion des prémisses que Voltaire avait posées en badinant.

Il n'y avait point à faire en Hollande, au dix-septième siècle, de l'art mystique ni de l'art épique. La plupart des artistes tournèrent donc à la peinture familière. Et, parmi eux, celui qui a mis le plus d'humanité foncière, dans un certain genre, inférieur sans doute au genre héroïque, c'est, après Rembrandt, c'est Jan Steen. On peut même dire que, dans aucune autre école, aucun artiste n'a peint plus intimement et avec plus d'expression les caractères et les épisodes qui en résultent.

Le musée van der Hoop possède plusieurs chefs-d'œuvre de Jan Steen, excellents à la fois comme esprit et comme peinture : une scène de médecin et une scène d'orgie, entre autres.

De toute la Faculté de médecins créée par Jan Steen, ce docteur-ci est le plus admirable<sup>1</sup>. Nous

<sup>1</sup> Il y a aussi, dans la collection du baron Steengracht à

n'avons point affaire à un charlatan de carrefour, mais à un homme réfléchi qui inspire confiance. Il nous dira tout de suite la maladie de cette jeune femme languissamment assise dans un fauteuil à dossier rouge, la tête affaissée sur un oreiller posé exprès au coin de sa table à tapis d'Orient, le bras gauche abandonné le long des plis de son jupon en soie jaune, bouffant sous les basques d'un caraco de velours lilas, bordé d'hermine. Qu'a-t-elle donc cette bonne grosse commère, si gentille avec sa petite fanchon blanche? Elle sourit, mais ses yeux humides sont fatigués, ses narines roses sont gonflées, elle respire avec peine, son sein bondit et son petit pied trépite dans sa pantoufle bleue. Ah! que le brave docteur tâte vite le pouls de ce beau bras nu qu'elle avance nonchalamment!

Le docteur, à courte barbe grise, est debout, de profil; il porte une toque noire et un costume noir, sauf le petit manteau violet. Son attitude est solennelle et sa physionomie pensive :

— Hum! vous êtes bien agitée... (*A part.*) Voilà une malade qui n'est pas tant dégoûtante, et je tiens qu'un homme bien sain s'en accommoderait assez...

— Ah! docteur, je me sens mourir! etc.

On aurait toujours envie de dialoguer les tableaux de Jan Steen, tant ses personnages sont expressifs et bien en situation. Mettons que la consultation finit

La Haye, quelques médecins de Jan Steen, d'une rare qualité.

par cette sentence, que l'artiste a quelquefois écrite sur ses peintures analogues :

*Hier baut geen medicijn,  
Want het is minne pijn.*

(Ici aucune médecine ne sert de rien,  
Car c'est tourment d'amour.)

L'intérieur où se passe cette scène est la chambre à coucher, un peu en désordre; sur le plancher, en avant, un bougeoir et une chaufferette; près d'un lit à baldaquin, qu'on voit au fond à gauche, un chandelier et — un vase en étain, — qui devrait être caché derrière les rideaux verts de la couchette. Est-ce que notre docteur noir se livrerait aussi à l'alchimie aquatique? Le reste du fond est tout uni, d'un ton gris très-simple. Au lambris est accrochée une guitare, et, sur la droite, une horloge.

Ce petit tableau <sup>1</sup>, qui n'a pas 2 pieds de hauteur sur 1 pied et demi de large, est de la grande peinture, par larges plans, et d'une exécution si ample et si serrée en même temps, d'un dessin si savant, d'une mimique si juste, d'une couleur si profonde, qu'il rappelle les figures de grandeur naturelle par les maîtres vénitiens! Le docteur ferait aisément sa partie dans une composition de Titien ou de Giorgione; car ici, Jan Steen, qui n'est pas toujours distingué,

<sup>1</sup> C'est, je crois, le n° 420 de Smith : *la Malade d'amour*. Il porte le n° 49 dans le catalogue de M. van Westrheene, de La Haye.

touche au vrai style. — Il n'y a pas de maître plus complexe et plus varié que Jan Steen.

Le voici dans une de ses peintures les plus effrontées et les plus originales, que nous intitulerons l'*Orgie*. Le catalogue du musée van der Hoop donne un titre neutre : « Intérieur avec figures, » et Smith, qui a aussi sa décence anglaise, appelle ça : *le Toast* (n° 196). Toast, soit, à Vénus impudique et à Silène. Que le sujet principal soit scabreux, assurément. Mais, dans le fond du tableau, le vertueux Jan Steen a introduit la morale en opposition au dévergondage du premier plan. Et, après tout, Jan Steen n'est qu'un homme ayant le courage d'abattre « le mur de la vie privée. » Qui pourrait voir à travers les murs verrait souvent de hauts et respectés personnages sacrifiant aux mêmes divinités que les libertins de Jan Steen. Pourquoi défendrait-on encore de jouer *Tartufe*, ou de peindre un débauché?

Le personnage principal est une grande belle fille, presque endormie, couchée de son long sur un banc, en travers du tableau, avec une tournure qu'accepterait la statuaire antique pour un bas-relief de bacchante. Sa jambe droite allongée a perdu sa mule, tombée sur le parquet. Sa robe noire mi-retroussée laisse voir un jupon violet et des bas rouges ; le corsage est dégrafé et le sein à l'aise. Sa main droite abandonnée tient une pipe. Sa tête est renversée sur le héros de l'orgie, un vicillard presque chauve, assis au bout du banc, la poitrine débraillée, les bas sur

les talons et les jambes nues. De la main gauche, il soulève un pot en métal, posé sur une barrique. De la main droite il exhause un verre plein, et il rit dans son ivresse. S'il porte un *toast*, ce n'est pas à Vénus Victrix, car la grande fille est vaincue par Bacchus.

Cette gentille courtisane a sans doute posé souvent pour Jan Steen ; on la retrouve dans plusieurs de ses tableaux, notamment dans la *Jeune malade au lit*, de la galerie Steengracht, à La Haye.

Je veux bien que le sujet soit un peu leste. Mais, à propos, le grand philosophe Poussin, le maître consacré par la morale académique, qu'a-t-il donc peint d'affection ? Des bacchanales, où des êtres mi-hommes, mi-bêtes, tout nus et velus sur leurs jambes de bouc, où des femmes toutes nues, le sein en l'air, le ventre en avant, la chevelure éparse sur l'échine, comme une crinière, où des enfants, mêlés à l'entraînement orgiaque, bondissent et hurlent tous ensemble, se roulent parmi des panthères, et célèbrent avec fureur, dans une promiscuité délirante, l'amour sensuel et le *jus divin*.

C'est là un thème favori de toute la Renaissance latine, à l'imitation de l'Antiquité grecque et romaine. Léonard, Raphaël, Titien, Carrache et les autres, tout en faisant des Madones, des Saintes Familles et des Martyrs, ont continué le culte d'Aphrodite. Danaé, Léda, Omphale, Europe — et Ganymède aussi ! voilà

qui est orthodoxe ! Serait-ce la complète nudité des personnages qui sauve la vertu de ces nobles artistes ? Pour glorifier Vénus, faut-il lui ôter ses voiles ? Jan Steen aurait-il eu tort de laisser un bas rouge à sa courtisane et de ne pas lui enlever son cotillon ? Oui, c'est cela sans doute qui accuse l'immoralité.

Sérieusement, puisque tout est permis à l'*idéal* et à l'allégorie, laissons tranquilles, sur le point moral, ces braves Hollandais qui ne se soucient guère des hiéroglyphes de la mythologie païenne ou catholique, et qui peignent tout simplement la vie humaine.

Jan Steen cependant, plus sévère que Poussin, qui exhibe ses orgies sans évoquer dans le ciel quelque divinité courroucée et vengeresse, Jan Steen a pris soin de venger la vertu blessée par le désordre. Tandis que sa Vénus et son Silène festoient sans vergogne et en pleine lumière, la punition est dans l'ombre, au fond du tableau. Des musiciens, — l'un tenant une basse, l'autre un violon, — qui ont amusé le couple affolé, s'en vont, en grimaçant, par une porte ouverte vers le milieu, et une femme de la bande dérobe un manteau pendu à des planches. Contre ces planches, au-dessus de la tête du vieux débauché, est fixée une pancarte sur laquelle on distingue un hibou, des lunettes, une chandelle et deux lignes de petits caractères microscopiques, renfermant un bel apophthegme, digne du sage roi Salomon :

JAN STEEN.

*Wat baeter karts of bril,  
Als den vijl niet sien wil?*

(A quoi servent chandelle et lunettes,  
Puisque le hibou ne veut pas voir ?)

Sur le devant aussi, parmi les débris de l'orgie semés à terre, — des pipes cassées, un fourneau renversé, un morceau de citron, — pas loin d'un lit qui est défait, un chat, gravement accroupi, contemple en philosophe la fille étalée.

Cette production magistrale, « masterly production, » dit Smith, a couru le monde avant de recevoir dans la collection van der Hoop une hospitalité devenue définitive. Elle avait été importée par M. Chaplin, dans la gaie Angleterre, *merry England*, qui, toutefois, n'osa pas l'adopter, et en 1833 elle était, suivant Smith, chez M. Noé, à Munich. Le panneau n'a que 1 pied 9 pouces de haut sur 2 pieds 2 pouces de large, et pourtant les figures, celle de la fille surtout, sont dessinées et modelées comme les grandes figures du Caravage dans ses tableaux de courtisanes buvant et chantant avec des soldats.

Quand il y aura sur le continent une exhibition d'œuvres d'anciens maîtres, comme fut celle de Manchester, si l'on me permettait de choisir à cette intention une douzaine de tableaux de Jan Steen, — le *Médecin* et l'*Orgie* du musée van der Hoop en seraient, — je crois bien que les vrais artistes qui iraient voir cela arriveraient au même sentiment que

moi sur Jan Steen et le mettraient au premier rang des originaux de toutes les écoles, après les *sept grands dieux* de la peinture.

Dans un troisième tableau, « une Société faisant de la musique, » n° 112, c'est le côté jordanesque de Jan Steen qui éclate. Il s'agit du proverbe hollandoflamand, familier à ces deux maîtres :

*Zoo de ouden zongen,  
Zoo piepen de jongen.*

(Quand les vieux chantent,  
Les jeunes sifflent.)

qui est inscrit en toutes lettres sur la peinture.

On ne saurait faire de bonne musique sans manger et sans boire. Sur la table à tapis turc, recouverte d'une nappe, un jambon, du pain, des bouteilles. Au milieu est assise, de face, la femme de Jan Steen, tenant son baby et riant avec une vieille à sa droite, qui chante sur un papier de musique. A gauche, assis sur une haute chaire de bois, le vieux père à barbe grise braille, en balançant de la main gauche son hanap plein. Derrière lui paraît à une fenêtre ouverte un jeune garçon qui tient un cornet en cuivre et qui fume. Plus loin, un autre joue de la cornemuse. Vers la droite, un jeune homme, en belle toque rouge et manteau rouge, mi-couché sur un large banc de bois, la jambe allongée sur le banc, joue de la flûte ; et, tout à fait au coin droit, devant la cheminée, une jeune femme assise et vue de dos, une

pipe à la main, se retourne en riant. Chanter, rire et boire, c'est la devise de ces familles patriarcales.

Cette toile assez grande, environ 4 pieds de large sur 3 pieds 1/2 de haut, est signée : *J. Steen*, l'S entortillé sur le J, et datée 1668. C'est de la plus vaillante qualité dans cette manière large et libre.

Il paraît que Jan Steen a peint deux fois cette même composition. Celle-ci vient de la collection Nieuhoff, Amsterdam, 1777, et de la vente Hems-kerk, 1770, 555 florins. Smith, n° 162, décrit l'autre, « pleine de caractère et d'expression humoristique, » qui fut vendue 300 guinées chez M. O'Niel, en 1828, et qui était, en 1833, dans la collection de M. Charles Brind.

Autre festin : le *Jour des Rois*, n° 110, mais en hauteur et de plus petite proportion ; environ 15 pouces de large ; sur bois. Presque les mêmes personnages, mais plus jeunes : toujours Margarita van Goijen, vue de dos, cette fois, et qui se renverse, la tête de profil en l'air ; elle a un caraco de velours bleu, bordé d'hermine, et un jupon rouge. Dix autres figures, dont le vieux père et le peintre lui-même qui fume, à droite. Délicieux de couleur et de vivacité.

Le cinquième tableau de Jan Steen est censé son portrait et celui de sa femme. La femme, assise de profil à droite et vue jusqu'aux genoux, mouchoir blanc noué autour de la tête, caraco bleu sombre, jupe rouge, tablier blanc, boit dans un verre à pied.

L'homme, un peu en arrière à droite, tout vêtu de noir, la regarde et lui parle; il tient de sa main gauche le pot en grès d'où il vient de lui verser à boire. Il paraît avoir au moins quarante ans, et la jeune femme guère plus de vingt. Différence d'âge qui prouve que les personnages ne sauraient être le couple qu'on suppose, car Jan Steen s'est marié en 1649, tout jeune, environ vingt-trois ans, et Margaritha, qu'il avait d'abord séduite dans l'atelier de maître van Goijen, devait être assez drue déjà. Et puis, vraiment, quoique cet homme ait bien un peu le nez en biseau comme Steen, on n'a jamais vu maître Jan si sérieux, surtout près d'une femme, fût-ce la sienne, surtout quand il verse à boire.

DIRK HALS. — Ce maître est si rare, que nous ne saurions citer de lui aucun autre tableau que la petite « Femme jouant du clavecin, » au musée van der Hoop. Elle rappelle assez Palamedes, qui doit avoir travaillé dans la même école, et elle a aussi quelque analogie avec Pieter de Hooch, mais l'exécution est plus sèche. Le monogramme de Dirk : un grand H avec un D formé intérieurement sur le premier jambage, ne s'y trouve point.

Dirk était le frère puîné du grand Frans Hals, et, comme lui, originaire de Malines, à ce qu'on dit. Probablement il le suivit à Haarlem, et il y est mort en 1656, dix ans avant Frans. On trouve, je pense, dans le registre de la gilde de Haarlem, des rensei-

gnements sur lui, ainsi que sur ses neveux, Frans Franszoon, Jan, Willem, etc. Quelques-uns de ses tableaux sont cités dans les Catalogues de ventes de Gerard Hoet. On rencontre aussi, dans l'Inventaire de Rembrandt, « une petite peinture par Hals *le jeune*, » et, dans la vente de Jordaens, en 1734, « une *Société de Hals le jeune*. » Cette désignation se rapporte-t-elle à Dirk ou à un des fils de Frans?

FRANS HALS. — Frans lui-même a un portrait au musée van der Hoop : vieille femme assise dans un fauteuil, presque de face, de grandeur naturelle. Elle est vêtue de velours noir, avec une fraise blanche. De la main droite elle tient un livre à fermoir d'argent; la gauche, admirable, est appuyée sur le bras du fauteuil. Fond neutre. Portrait superbe, de première force. On lit, au-dessous d'un écusson à armoiries : *Ætatis suæ 64. A.º. 1639.*

C'est la belle époque de ce maître vaillant et original, qui doit être considéré comme le véritable précurseur de Rembrandt, et qui l'égala presque, après avoir agrandi son style quand il eut vu des œuvres du jeune peintre établi à Amsterdam. On peut, du moins, supposer cette influence de Rembrandt sur la seconde période de Frans Hals, dont la transformation est évidente après 1630.

Ses grands tableaux de l'hôtel de ville de Haarlem, représentant des officiers du *S. Joris Doelen* (tir de Saint-George), sont bien précieux, comme types pré-

cisement de ses deux manières : l'un est de la même année que ce portrait du musée van der Hoop, 1639 : dix-neuf figures, de grandeur naturelle, vues jusqu'au-dessous des genoux ; ce sont les arquebusiers de la compagnie du colonel Johan van Loo, groupés autour de lui ; Hals en est, le deuxième à gauche, vers le sommet. Tenez que c'est un des chefs-d'œuvre de la haute école hollandaise. Une maestria incomparable, un dessin accusé, solide, grandiose et libre, comme dans le Tintoret, à qui on a souvent envie de comparer Frans Hals. Il connaît la peinture de Rembrandt alors, et cette jeune concurrence sans doute l'a poussé à une couleur plus profonde, à une expression plus intime des physionomies, à un effet plus harmonieux et plus tranquille, tout en conservant la brusquerie énergique de l'exécution.

Dans un autre tableau de l'hôtel de ville, c'est la première manière, toute franche, un peu grincée de touche, un peu maigre relativement à sa peinture de 1639 ; car celle-ci est de 1627 : Rembrandt était encore à son moulin de Leyde. Cette fois, c'est le colonel Druijvestein avec onze officiers de sa compagnie du même doele de Saint-George, tous gaillardement campés dans les plus fières attitudes. Cela fait songer aussi, comme tournures et mouvements, aux figures soldatesques du Caravaggio. Le jaune chamois, particulier à Frans Hals, domine partout, même un peu trop. Il y a trois porte-drapeau magnifiques, dont un, celui du milieu, avec un chapeau à larges bords,

ressemble encore à l'artiste lui-même et à l'homme que peint Brouwer dans le tableau du Louvre attribué à Craesbeck (n° 97 du cat. de Paris).

Les autres Hals à l'hôtel de ville de Haarlem, — à la Maison des vieillards (*Oudemannenhuis*), portraits de régents et de régentes de l'établissement, — à l'hôpital Sainte-Élisabeth, offrant aussi les portraits des régents en 1641, — et quelques grands tableaux à l'hôtel de ville d'Amsterdam, à Delft et ailleurs, mériteraient une étude spéciale, pour faire apprécier le talent de ce maître dont on ne connaît, hors de la Hollande, que des portraits détachés.

MICHIEL MIEREVELD. — Il compte également dans la première pléiade des maîtres hollandais après l'affranchissement, lesquels ne tiennent plus à aucune tradition, et recommencent à nouveau une école autochtone et indépendante. Simple portraitiste, il est vrai, mais à sa guise, et, ce qui est un mérite réel, avec beaucoup de sincérité, de naturel et de caractère.

Il a deux portraits au musée van der Hoop : l'un, du poète Jacob Cats, qu'il a peint plusieurs fois; nous en avons déjà rencontré un, très-beau, signé en toutes lettres et daté 1634, au musée d'Amsterdam (n° 197 du nouveau catalogue); celui-ci n'est pas de pareille qualité et ne rappelle même pas la tête du poète populaire; — l'autre portrait, tout petit, 10 pouces de haut sur 6 de large, mais excellent, représente aussi, à mi-corps, un personnage

dont le musée d'Amsterdam possède deux portraits, Pieter Corneliszoon Hooft, bailli de Muiden.

VAN DER HELST. — Son générateur fut un peu Miereveld, plus serré que lui cependant, et plus grave, mais praticien moins habile. Où il faut voir van der Helst, c'est au musée d'Amsterdam, dans son *Banquet d'arquebusiers*, et dans quelques autres grandes toiles. Il ne marque pas ici, avec un seul portrait « d'homme de guerre, » en buste, assez bon, mais sans rien de saillant. Passons.

ABRAHAM VAN DEN TEMPEL. — Il fut le contemporain de van der Helst et un peu son rival; peut-être fut-il le condisciple de Rembrandt, car il se forma chez le célèbre peintre (bien inconnu aujourd'hui hors de la Hollande), Joris van Schooten, — ou Verschooten, de Leyde, chez qui Rembrandt pourrait bien avoir étudié, comme l'insinuent timidement quelques biographes. Jan Lievens, l'ami de Rembrandt, fut aussi l'élève de ce George van Schooten, qui entendait supérieurement la grande peinture; ses tableaux d'arquebusiers qu'on voit encore à l'hôtel de ville de Leyde ont conservé l'irrécusable témoignage de son talent. Il était né à Leyde en 1587 et fut élève du portraitiste Koenraed van der Maas. Il avait donc trente-cinq à quarante ans à l'époque où Rembrandt s'initiait au métier de peintre, et comme il jouissait alors d'une grande

réputation, Rembrandt a pu suivre son atelier, aussi probablement que l'atelier de van Swanenburg, dont il ne reste plus trace aujourd'hui. Van Schooten a peint durant toute la première moitié du seizième siècle, et un de ses meilleurs tableaux de l'hôtel de ville de Leyde, représentant six officiers du doele d'arquebuse, est signé *V. Schooten fecit*, et daté 1650, tandis qu'un autre porte, je crois, la date 1642.

Van den Tempel est un très-beau maître dans le portrait, et nous trouverons de lui, au musée de Rotterdam, deux pendants, l'homme et la femme, qui rivalisent avec deux des chefs-d'œuvre de Jacob van Loo, cet autre peintre de grande pratique, qu'on connaît seulement en France par le superbe portrait de Michel Corneille, recteur de l'Académie de peinture (n° 274 du catalogue du Louvre), et par la femme nue et vue de dos, debout, de grandeur naturelle, gravée par Porporati sous le titre : *le Coucher*, tableau digne des Vénitiens, qui a passé dans quelques collections françaises et qu'on voyait encore à Paris, il y a une quinzaine d'années; je ne sais où il est aujourd'hui.

Ce qu'il y a de singulier, c'est que cet Abraham van den Tempel, qui peignait si largement, — peut-être au sortir de l'atelier de Joris van Schooten, — fut l'éducateur de plusieurs petits peintres, souvent maigres, secs et durs, d'Arie de Vois, qui tourne parfois à Mieris, de van Musscher, qui devint sectateur de Metsu, du chevalier Karel de Moor, qui s'essaya

aussi, en certaines occasions, à la peinture de grande dimension, mais qui finalement est un triste praticien, malgré ses titres, sa haute renommée et ses succès prodigieux.

Van den Tempel, comme son maître van Schooten, a fait quelques grandes compositions avec des portraits de personnages des gildes ou des établissements publics, par exemple les régents de la Maison des orphelins à Leyde. Il mourut en 1672.

Ses deux portraits du musée van der Hoop ont des qualités, sans être aussi remarquables que ceux du musée de Rotterdam. L'un représente « une Dame en habit antique, » dit le catalogue (n° 418); en buste; assez rapproché de van der Helst; — l'autre est, suivant le catalogue, le portrait de Hugo de Groot (Grotius), mort en 1645; s'il a été peint d'après nature, Abraham van den Tempel devait être encore jeune, et il semble qu'il cherchait alors la finesse et la distinction de van Dyck. Ça ne se trouve pas sous un caillou du Rhin. Mais, en cherchant van Dyck, ou tout autre, il a fini par se trouver lui-même; ce qui vaut mieux.

LES PAYSAGISTES. — Nous avons déjà pris à part de la série des paysages les chefs-d'œuvre d'Adriaan van de Velde, de Philips Wouwerman et de Jan Both, à cause de l'importance des personnages qu'ils contiennent. Parmi les purs paysagistes, les deux plus grands de l'école hollandaise, Hobbema et Jacob

van Ruijsdael, ont aussi des chefs-d'œuvre au musée van der Hoop.

*Hobbema*, deux tableaux : « N° 51. *Moulin à eau*, entouré d'arbres. — N° 52. Petit paysage, avec maison rustique, arbres, etc. » Tous deux sur bois. Le premier a 2 pieds 9 pouces de large sur 2 pieds de haut ; le second, 1 pied 5 pouces sur 1 pied.

Les musées d'Amsterdam et de La Haye ne possèdent point de Hobbema. Nous en rencontrerons seulement un petit au musée de Rotterdam. Les deux du musée van der Hoop, ainsi rapprochés l'un de l'autre, sont donc bien intéressants pour les artistes, quoiqu'ils n'aient pas une valeur égale aux grands et superbes paysages des collections particulières du baron van Brienen, de M. Six van Hillegom, de madame Hogdson, à Amsterdam, de MM. de Kat et Dupper, à Dordrecht, etc.

Le *Moulin à eau* du musée van der Hoop, acheté autrefois de M. William Smith, par le chevalier Bonne-maison, retiré à 305 £ dans une vente par M. Philips, 1822, passa aussi dans la vente Lafontaine, 1824, où il fut encore retiré à 480 guinées. En 1831, il fut payé, aux enchères, chez M. Robin, 182 guinées. Ce n'était guère. Il faudrait décupler aujourd'hui.

La maison du moulin, en planches, et couverte de tuiles rougeâtres, est au milieu. Des troncs d'arbres, creusés en rigoles et perchés horizontalement sur de hauts madriers en bois gris, conduisent l'eau au-des-

sus de la roue et en tombant la font tourner. L'eau occupe presque tout le premier plan, avec une souche d'arbre. Deux canards barbotent parmi les joncs. Derrière la maison, des arbres. Sur la droite, devant la porte, où paraît dans l'ombre une figurine d'homme, se dresse un grand arbre; une femme en corsage rouge, vivement éclairée, lave du linge dans un cuvier. Tout à fait à droite, vient un paysan vêtu de brun, donnant la main à un petit garçon en bonnet rouge. Bouquets d'arbres et halliers, aux plans reculés. Ciel indécis, avec des nuages entre lesquels glissent des rayons de soleil sur les verdure. Il y a de très-beaux tons olivâtres et des gris très-fins. En bas, à gauche, la signature, suivie d'une apparence de date. Mais cette signature paraît apocryphe.

On voit que la composition est presque la même que celle du Hobbema payé 27,000 florins par lord Hertford, à la vente du roi Guillaume II de Hollande, et exposé à Manchester en 1857<sup>1</sup>. C'est le même moulin, certainement, et je crois qu'on le retrouve encore dans plusieurs autres tableaux du maître. Hobbema avait une douzaine de sites d'affection qui servirent à presque toutes ses œuvres, et il est étonnant que le caractère si bien marqué de ces paysages n'aide pas à retrouver le pays<sup>2</sup> où il a peint

<sup>1</sup> *Trésors d'art*, p. 288 et suivantes.

<sup>2</sup> Ce pays de Hobbema, qui ne ressemble point à la Nord-Holland où Hobbema est censé avoir habité, puisque les peintres d'Amsterdam et de Haarlem ont certainement fait des

d'habitude, où il demeurerait, et où peut-être il est né. Ces découvertes se feront quelque jour, — par hasard, — il faut l'espérer, puisque toutes les recherches préméditées n'ont abouti à rien jusqu'ici. Un artiste qui en aurait le temps devrait parcourir à pied toute la Hollande, pour le moins la Frise et la Gueldre, où il est le plus probable que Hobbema a travaillé, — jusqu'à ce qu'il ait rencontré les moulins, les cottages, les ruisseaux et les étangs du mystérieux amant de la nature. Tous les fanatiques du maître iraient ensuite en pèlerinage, rêver dans les mêmes endroits où sans doute il a si souvent rêvé, admirer les blondes lumières sur les prairies ver-

figures dans ses paysages, j'ai presque cru le retrouver, l'autre jour, en revenant d'Allemagne, sur le parcours du chemin de fer de Dortmund à Düsseldorf. Les maisons, construites absolument comme celles de Hobbema, ont des toits rouges, du même ton absolument. Le pays aussi est le même : de petits cours d'eau, avec des passerelles en bois, des mares, avec des joncs et des saulaies, de ces arbres au feuillage roux, particuliers à Hobbema. Il doit y avoir eu beaucoup de moulins, remplacés sans doute aujourd'hui par les machines de la grande industrie qui couvre toute cette contrée, sans lui avoir pourtant ôté son caractère. Seulement il y a, par-ci par-là, des collines boisées et un mouvement très-pittoresque du terrain.

De l'autre côté du Rhin, sur la rive gauche, de Düsseldorf à Gladbach, par exemple, c'est encore le paysage de Hobbema, et même bien mieux, car le pays est plat, sans aucune ondulation. Hobbema aurait-il remonté le Rhin jusque dans ces parages? On a supposé quelquefois qu'il avait habité la Westphalie.

doyantes, voir couler ces eaux vives et y pêcher des goujons.

Le petit paysage est encore supérieur de qualité au *Moulin à eau*. Une maisonnette et une grange, sur la droite; deux figurines devant la maison, un homme debout, en noir, une femme courbée, en rouge; un grand orme touffu, puis un groupe d'arbres, puis une haie qui se découpe sur le ciel. Et tout cela se mire en brun dans une pièce d'eau étalée sur le premier plan. Les reflets des arbres à l'envers dans l'eau sont exquis de couleur. Tout ce mirage merveilleux qui semble trembloter est obtenu par des frottis transparents; le reste est peint à pleine pâte, d'une touche sûre, aussi juste que spirituelle. Les petites figures excellentes sont toujours de ce maître indeviné jusqu'ici, qu'on appelle erronément Abraham Storck, et qui a souvent illustré aussi les paysages de Jacob van Ruijsdael. La signature, cette fois avec l'initiale M du prénom accolée en monogramme à l'H du nom écrit en toutes lettres, n'est pas non plus d'une authenticité incontestable. Comme les vraies signatures des Hobbema avaient été effacées à l'époque où les spéculateurs présentaient ses tableaux sous le nom de Ruijsdael, il faut croire qu'on en a remis beaucoup depuis que Hobbema est remonté au premier rang; car rien n'est plus commun que les fausses signatures sur des œuvres parfaitement originales du maître.

Smith, n° 111, vante beaucoup, avec raison, ce petit bijou, qui provient de la vente Goll van Frankenstein, 1833, où il ne fut payé que 1,325 florins.

Rien des imitateurs ou sectateurs de Hobbema, qui sont plus rares en Hollande qu'on ne pense. Au musée de Rotterdam, nous trouverons seulement une très-belle peinture de Jan van Kessel, et nous aurons alors occasion de débrouiller un peu le groupe de paysagistes qui approchent plus ou moins du maître typique. Ce ne sera pas de trop. Car il ne semble pas que les imitateurs de Hobbema soient très-bien connus par les amateurs et même par ceux qui prétendent leur servir de *guides*. Gault de Saint-Germain, dans son *Guide des amateurs de tableaux*, etc., indique, comme sectateur de Hobbema : « Théodore Rombouts, né à La Haye en 1597, mort en 1640 ! » Autant d'erreurs que de mots<sup>1</sup>.

Théodore Rombouts n'a rien de commun avec Hobbema ; il est né à Anvers, et non à La Haye ; il n'est pas mort en 1640, mais en 1637. C'est le grand peintre flamand qui fut doyen de la gilde d'Anvers,

<sup>1</sup> Fiez-vous à ces *guides*, que pourtant l'on consulte encore en France, à ce qu'on dit. Ce serait rendre un grand service aux collectionneurs, aux artistes et à tous ceux qu'intéresse l'histoire de l'art, que de démolir une bonne fois tous les bouquins acceptés en France comme des autorités, depuis Descamps et Dargenville jusqu'à Landon et Gault de Saint-Germain, etc., etc. Mais les vieilleries ne disparaissent jamais que lorsqu'elles ont été remplacées par des nouveautés.

de 1628 à 1630, qui avait étudié d'abord en Italie et qui devint presque un rival de Rubens. Et comment, d'ailleurs, un peintre mort « en 1640 » aurait-il pu se consacrer à imiter Hobbema qui, certainement, était encore tout jeune alors et ne pouvait avoir aucune célébrité ?

Le *Rontbouts*, imitateur de Hobbema, a travaillé autour de 1660, et ses dates de naissance et de mort paraissent être 1617-1676 ; du moins ce sont celles adoptées par Smith, qui écrit, à tort, le nom : Rombout ou Rombourg, car le musée de Berlin possède un paysage boisé (n° 888 a), signé : *Rontbouts*, sans prénoms et sans date. Le musée de Gotha catalogue aussi deux paysages de ce maître, mais avec un simple monogramme *Rb*. Quant à son prénom, Smith donne Nicholas ; M. Waagen, dans le catalogue de Berlin, les initiales A. V. ; M. Lamme, dans le catalogue du musée de Rotterdam : J. — Nous trouverons, dans ce dernier musée, un vrai *Rontbouts*, très-intéressant. Il y en avait un aussi à la vente Stolberg, récemment faite à Hanovre, avec la signature *Rb*, comme au musée de Gotha.

Sur les quatre *Ruijsdael*, très-différents de sites et de manière, il y en a un qu'on peut classer parmi ses œuvres les plus extraordinaires, à côté de la superbe *Tempête* du Louvre (n° 471). Il doit être du même temps, car il a la même originale grandeur d'exécution et la même profondeur de sentiment.

Quel malheur que van Ruijsdael n'ait presque jamais daté ses tableaux ! C'est là un obstacle à faire l'histoire sérieuse de ses productions, sans quoi, à mon avis, on ne saurait jamais bien comprendre intimement un maître.

Ce Ruijsdael étrange est presque une marine, comme le tableau du Louvre. La vue, dit le catalogue, est prise à Wijk, près Duurstede (Wijk sur la côte de la mer du Nord, entre Haarlem et Alkmaar ?). Au premier plan et sur toute la gauche, l'eau, avec une barque à voiles ; un grand navire dont on aperçoit les mâts est retiré dans une petite anse vers le milieu. A droite, sur une langue de terre avancée, bordée de pieux et de fascines, un moulin à vent ; en arrière, une maison, et, à l'horizon, le haut d'une tour d'église ; un peu à gauche du moulin, à un plan éloigné, un château à tourelles. En avant du moulin, sur le chemin qui y conduit, vont trois paysannes en tablier blanc, l'une avec une coiffe blanche, les deux autres avec des coiffes jaunes. On distingue encore quelques autres figurines du côté de la petite anse où est réfugié le vaisseau. Le ciel est gris, avec des nuages gris, tout du même ton, incomparable. La signature est à droite en bas.

La toile peut avoir 3 pieds  $1/2$  de large sur environ 3 pieds de haut.

La terre, l'eau, le ciel, tout est si bien ensemble, dans une harmonie si forte et si dominatrice, si simple et pourtant si grandiose, qu'on est saisi par

cet effet unique, presque terrible, sans qu'on sache pourquoi. Finalement, il n'y a là qu'un moulin grossier, avec sa base en tour ronde, à la mode du pays, qu'un bout de terrain défendu contre l'invasion des eaux, et trois femmes qui reviennent du village. Ce n'est pas de quoi émouvoir l'imagination. Et cependant on regarde ça avec je ne sais quelle irrésistible mélancolie. Le caractère de la nature et à la fois le caractère du peuple y sont si fermement marqués, qu'on est arraché à soi-même et transporté de force au cœur de la création de l'artiste. On ne songe point tout de suite à la peinture, — si énergique et si accentuée. C'est l'esprit qui est impressionné d'abord. — Suprême résultat de l'art, et bien rare, surtout en paysage.

L'artiste lui-même sans doute a été commandé par son idée, et l'exécution s'est faite toute seule. Ce n'est qu'après le premier étourdissement qu'on admire la pratique magistrale de cette œuvre d'un seul jet. Ah ! le grand poète que Ruijsdael, puisqu'il communique la poésie avec un moulin à vent, une pointe de clocher et quelques vagues qui minent sourdement une haie de pilotis !

Une fois revenu à moi-même, — à l'état d'étudiant de l'art, de critique curieux, — ce sont les trois femmes à tablier blanc qui m'ont tourmenté ! Je n'ai jamais vu nulle part de plus braves figurines, plus bravement et plus lestement animées à leur place. Elles sont encore de ce même inconnu qui en a peint

tant d'autres dans Ruijsdael et dans Hobbema, et qui s'est accusé ici avec toute son adresse et vraiment tout son génie. C'est peu de jeter un bon homme ou une bonne femme dans un paysage. Mais c'est tout, s'ils sont parfaits, — et ils le sont.

Non vraiment, ce figuriste n'est pas Storck. Abraham Storck n'a pas cette désinvolture, ni cette faculté inexplicable, de créer une figure vivante et remuante, par trois ou quatre touches qui y mettent le nécessaire. Qui est-ce donc? Et pourquoi ne trouve-t-on pas des tableaux entiers qui ressemblent à la peinture de ces petites merveilles? Adriaan van de Velde, qui prêtait souvent à son ami van der Heijden et aux paysagistes, à van Ruijsdael et à Hobbema, ses fins personnages, en faisait de pareils dans ses propres compositions. De même pour Philips Wouwerman, Nicolaas Berchem, Lingelbach et autres *étouffeurs* de profession ou d'occasion. On les reconnaît aussi bien chez eux que chez leurs voisins. Mais je défie les baptiseurs émérites de montrer dans les tableaux de Storck lui-même des figurines analogues à celles qu'ils disent être de lui dans les paysages de Hobbema et de van Ruijsdael.

Les trois femmes à tablier blanc m'ont fait songer à... je le risque, sauf à passer pour un maniaque... à ce Delftsche van der Meer qui me poursuit. J'ai été revoir les petites figurines de l'*Extérieur d'une maison de Delft*, dans la collection Six van Hillegom; j'ai même été exprès à La Haye revoir le paysage du

musée, où justement deux petites femmes debout, empâtées de quelques coups de blanc et de jaune citron, causent ensemble sur le bord de l'eau; puis je suis revenu devant la triade du Ruijsdael van der Hoop; il y a vraiment bien des analogies dans la manière de poser la pâte, dans la qualité du ton, dans l'éclat lumineux. Si ce van der Meer de Delft avait été collaborateur de Ruijsdael — et de Hobbema! ce n'est pas celui-ci qui aiderait à deviner l'autre! Deux mystères accouplés!

A présent que c'est lancé, comme un mot en l'air, pour qu'on saute après, n'en parlons plus, et oublions nos trois commères qui s'en vont au moulin.

Un second Ruijsdael représente encore un moulin, mais avec une roue dans l'eau et non avec des ailes au vent. Sur la droite, travaillent des bûcherons. Forte peinture, mais un peu sombre.

Nous avons maintenant deux Cascades, l'une de première importance et de très-grande dimension, l'autre, *Site de Norwége*, sous l'influence directe d'Allart van Everdingen.

La grande *Cascade* — 6 pieds de large sur 4 de haut — paraît être composée avec divers éléments pris sur la nature. L'eau bondit et écume sur tout le premier plan, de travers en travers de la toile. Au-dessus de ce large torrent, la moitié droite est occupée par de grands arbres, sous lesquels quatre figurines. A gauche, en avant de bouquets d'arbustes, dans l'ombre, un troupeau de moutons passe le ruis-

seau. Au fond, après des prairies, un clocher à l'horizon. C'est très-vigoureux, très-riche et très-beau.

Le *Site de Norwége* est aussi un grand tableau, large d'environ 5 pieds. Le torrent caracole parmi de petites roches. A gauche, sur des blocs de pierre, une maison, des groupes d'arbres et un grand arbre isolé, qui se détache seul au premier plan. Habilement peint, mais la composition n'est pas heureuse. Le véritable accent de la nature y manque. Car il est certain que Ruijsdael n'a jamais été en Norwége et qu'il s'est livré aux cascades et aux rochers par simple camaraderie avec van Everdingen dont les paysages abrupts, si étrangers à la Hollande, surprisent et enthousiasmèrent les Hollandais.

C'est, je pense, de 1645 à 1650 que van Everdingen avait eu occasion d'étudier la nature norvégienne et qu'il en avait rapporté une quantité prodigieuse de dessins, qui défrayèrent son talent toute sa vie, en peinture et à l'eau-forte, et qui séduisirent le jeune Ruijsdael. On arrivera peut-être à prouver que les Cascades rocheuses de Ruijsdael, simulant un pays qu'il n'avait jamais vu, sont toutes de sa première manière. Le musée de Berlin en possède une (n<sup>o</sup> 893) signée et datée, — ce qui est extrêmement rare, — et la date est 1653. Ruijsdael n'avait que vingt-cinq à trente ans. Plus tard encore sans doute, il a utilisé les cascades et les chutes de ruisseaux, qu'il avait appris à si bien faire, mais pour aviver et

égayer des sites moins sauvages que ceux de van Everdingen, et étudiés en partie sur la nature de son pays. Toujours, cependant, ses compositions à cascades sont un peu maniérées, et, malgré leur réputation consacrée, elles sont inférieures, suivant nous, à ses intérieurs de forêt, à ses pâturages boisés, avec des mares ou des ruisseaux, à ses vues de pays plat qu'il a peintes parfois sous le magnétisme de Rembrandt, à ses vues de côtes et à ses marines.

*Everdingen* lui-même a un beau paysage au musée van der Hoop, — sans cascade, cette fois, bien qu'il y ait de l'eau et des rochers. Les terrains en avant sont très-vigoureux. La toile a près de 4 pieds de haut.

Abraham *Verboom* ressemble souvent à *Ruijsdael*, sans néanmoins être de sa suite; il était, je pense, plus âgé que lui et il peut bien avoir deviné le même paysage, en s'assimilant le caractère du pays. Nous avons vu au musée d'Amsterdam un de ses chefs-d'œuvre, daté 1653. Son paysage au musée van der Hoop est encore de la bonne peinture.

Pieter Jansz. *van Asch* appartient aussi à cette première génération des paysagistes hollandais. Il était né, dit-on, en 1603, ce qui ne l'empêche pas de rappeler tout de même *Ruijsdael*. Mais les grands maîtres ont le privilège d'absorber et d'effacer leurs prédécesseurs et leurs contemporains. Les musées

d'Amsterdam, de La Haye, de Rotterdam, n'ont point de tableaux de van Asch. Le musée van der Hoop n'en a qu'un : « paysage boisé, » très-savant et très-vigoureux.

Autre adhérent à Ruijsdael : Jan *van der Hagen*, né à La Haye vers 1635. Celui-ci a donc pu se former d'après Ruijsdael, et il le cherche beaucoup dans un grand paysage qui n'est pas sans talent.

Le vieux *Wijnants* a quatre tableaux : un paysage dans les dunes, avec des chasseurs ; un paysage tout petit, très-fin ; signé à gauche ; et deux petits pendants, avec figurines par Adriaan van de Velde ; le n° 152, « paysage sablonneux, » est signé : *J. Wijnants*, 1669 ; l'autre aussi ; mais la date, qui est sans doute la même, est cachée sous le cadre. 1 pied de haut, tout au plus.

Un paysage de *Moucheron*, *Site d'Italie*, vide et froid, a également des figures et des animaux par Adriaan van de Velde : un pâtre à cheval, deux vaches, des moutons, etc. C'est son seul mérite.

Jan *Hackaert* a peint dans des manières très-différentes. Son « paysage montagneux, » signé en bas à gauche : HACKAERT, offre des qualités de finesse et de lumière et rappelle un peu *Wijnants* dans l'exécution ; mais la nature y est arrangée, sous l'influence des pseudo-Italiens. Point d'originalité. *Hackaert* est parfait quand il est naïf et quand il s'inspire du

caractère et du style de son pays. — On désapprend quelquefois en voyageant.

De Dirk *van Bergen*, nous avons, au contraire, un de ses meilleurs tableaux, très-important pour ce maître secondaire, qui imita Adriaan van de Velde, en songeant aussi à Berchem : « Paysage boisé avec bestiaux. » — Il paraîtrait d'ailleurs, d'après les catalogues de Gerard Hoet, que Dirk van Bergen eut l'honneur de peindre parfois des animaux dans les paysages de Hobbema.

Nicolaas *Berchem* est ordinaire dans un *Site d'Italie*, décoré de montagnes à l'horizon, et dans un petit paysage avec figures et animaux ; mais il est très-curieux dans un grand tableau haut de 6 pieds, avec une quinzaine de personnages au tiers de grandeur naturelle à peu près, dimension de ceux du Poussin ; la plupart sont nus, les autres bellement drapés à la grecque : divinités sur des nuages, nymphes, fleuves, etc. ; car il s'agit d'une « *Représentation allégorique à l'occasion du dernier agrandissement d'Amsterdam.* » Tel est le titre donné par le catalogue. Ce n'était pas l'affaire de Berchem, qui s'entend mieux aux pâtres qu'aux dieux de l'Olympe. Il est plus facile de peindre un paysan couvert d'une peau de mouton, qu'une figure de femme nue.

Nous trouvons aussi Karel *du Jardin* égaré dans « la grande peinture » : « Portrait d'un *Seigneur*

avec un chien et un lièvre mort. » Le plus mort des trois n'est pas le lièvre, et, si le lièvre n'était pas mort, ce n'est pas le chien qui pourrait courir après, ni le *seigneur* après le chien. Ce seigneur en fer-blanc, comme toujours, est découpé de grandeur naturelle, jusqu'aux genoux, sur un fond de ciel sombre. Les mains sont ce qu'on appelle bien dessinées, mais il n'y a pas apparence qu'elles pourraient se remuer.

Karela, de plus, un paysage; mais, par malheur, cette peinture, d'ailleurs usée et restaurée, est très-noire et peu agréable. Ajoutons une copie d'un *Site d'Italie*, « enrichi de figures et d'un cheval blanc. » M. van der Hoop n'avait pas réussi avec ce maître, — excellent quand il est bon.

Le talent d'*Asselijn* est mieux représenté par un paysage, très-vrai, très-important, mais un peu vide. A gauche, un pont. Fond de montagnes bleu-tées. Il y a aussi des ruines italiennes, naturellement, et des muletiers d'occasion. Signé du monogramme *JA* accolés.

Autre paysage italien, avec roches et cascade, par Adam *Pijnacker*, presque dans la manière de Both. De la finesse et de la lumière, mais l'exécution trop détaillée tombe dans la sécheresse.

*Lingelbach* a imité *Wouwerman*, dans un *Départ pour la chasse*, aussi heureusement qu'on peut imi-

ter quelqu'un. Mais tout véritable artiste est inimitable.

Bartholomeus *Breenbergh* n'a guère d'individualité non plus, ordinairement, et il a souvent tâtonné le pastiche. Ici, par hasard, son paysage « orné de trois portraits en pied » a du naturel et de la force. Les petites figures surtout sont excellentes.

De Herman *Saftleven*, une *Rivière* et beaucoup de figurines. Sans rivière, lui et son élève Jan Griffier n'auraient pas su faire un tableau.

Jan *Beerstraeten* aimait l'hiver et il l'a peint très-bien. Il signait et datait presque toujours ses œuvres<sup>1</sup>; cependant je n'ai remarqué aucune date sur sa « *Vue d'hiver* près d'un village. » Il doit avoir travaillé surtout de 1650 à 1670. Mais, d'après les catalogues hollandais et celui de Berlin, il ne serait mort qu'en 1687.

Aart *van der Neer* a fait aussi un paysage d'hiver, avec quantité de patineurs. C'est un vrai bon peintre que celui-là, aussi adroit que pas un, et grand coloriste. Il ne faut pas le voir seulement *au clair de lune*; il commande également très-bien à la lumière du plein jour. Ses tableaux à effets de lune sont

<sup>1</sup> Il a trois tableaux signés au musée d'Amsterdam; un au musée du Louvre et un à la galerie Suermondt, datés tous deux de 1662; un au musée de Berlin, daté de 1664, etc.

même parfois un peu conventionnels, et l'on doit croire qu'il avait fini par les peindre de routine.

Le talent le plus robuste se fatigue à répéter toujours une même impression. Mais, dans ses effets d'hiver, dans ses marines, dans ses paysages rustiques, où souvent Aalbert Cuijp a mis des figures, il s'inspire de la nature directement et il en traduit la physionomie avec sentiment et sincérité. Outre son tableau d'*Hiver*, il a un paysage boisé : de grands arbres, à droite, et des maisons, derrière; à gauche, un étang, au bord duquel un chasseur. Le panneau a environ 2 pieds 1/2 de large, sur près de 2 pieds de haut. Ce paysage et l'*Hiver*, excellents tous les deux, sont signés du double monogramme habituel : AV. DN. entre-croisés.

Les Anglais ont si bien accaparé Aalbert Cuijp, au commencement de ce siècle, qu'on ne le trouve plus guère en Hollande dans sa haute qualité. Je suppose que M. van der Hoop eût volontiers donné quelque vingt mille florins pour un grand chef-d'œuvre de Cuijp. Mais on ne saurait plus en avoir, même pour 2 à 3,000 livres sterling, car les principaux sont désormais immobilisés à la National Gallery, à Buckingham Palace, à Bridgewater Gallery, dans les collections Peel, Baring, Hertford, etc.

Il y a pourtant au musée van der Hoop un vigoureux morceau de Cuijp, un des meilleurs types de sa première manière dans la peinture des animaux : sur panneau large d'environ 2 pieds, haut de 15 à

18 pouces. Un grand bœuf rouge à tête blanche, debout, de profil à gauche, tient la moitié du tableau; un peu en arrière, un bœuf noir, couché, la tête vue de face; ils se dessinent tous deux sur le mur d'une vaste chaumière grisâtre. En avant des pieds du bœuf rouge, trois adorables pigeons, finement et fermement ciselés, picotent par terre. À gauche, percées sur des pâturages, où sont couchés, au second plan, un bœuf fauve et un bœuf brun. Au fond, à l'horizon, un des clochers de Dordrecht et quelques arbres. Le ciel est superbe, dans des tons gris pleins. La gamme générale du tableau est d'une harmonie roussâtre, où éclatent comme des veines d'or. Point de signature apparente; mais les deux initiales A. C. doivent être quelque part, selon la coutume du maître à cette époque de sa carrière, — autour de 1640.

Une composition presque analogue, de la même qualité à peu près, et du même temps, avec ces initiales pour signature, se trouve dans la collection de M. Dubus de Gisignies, à Bruxelles.

Deux autres tableaux sont catalogués comme Aalbert Cuijp : un grand cheval noir, qui pourrait bien être de Gerrit, le père d'Aalbert, et un portrait « d'homme de guerre, » dont l'exécution, toujours savante, est assez froide et sèche.

Mais une peinture que le catalogue n'ose pas attribuer positivement à Cuijp, une espèce de marine, « désignée sous le nom de Cuijp, » n° 31, est du maître, sans aucun doute, à notre avis. Elle repré-

sente un des aspects de la ville de Dordrecht, vue de l'autre côté d'une grande étendue d'eau, la Meuse peut-être, occupant tout le premier plan de la toile. C'est une large ébauche, magistralement enlevée sur des frottis roux, par de beaux accents de touche aux reliefs des objets et aux lumières. L'eau en avant est merveilleuse. Quelques indications de barques, les plans de la rive, les silhouettes de maisons et d'arbres sur le ciel, tout est à l'effet dans cette esquisse qui pourrait bien avoir été prise d'après nature, ou qui certainement a été jetée de premier coup sur la toile, dans un moment d'inspiration.

C'est peut-être cette liberté — cette *grossièreté* — d'exécution qui excite les scrupules et l'hésitation du catalogue. Mais les maîtres se permettent ces façons-là, qui ébouriffent les demi-connaisseurs. Cette ébauche a même quelque chose de Rembrandt dans le procédé et dans le ton; quelque chose aussi de van der Meer de Delft, tel qu'il apparaît dans son superbe et singulier paysage du musée de La Haye. Nous avons vu d'autres Cuijp ressemblant à celui-ci, par exemple un îlot de terrains marécageux, où des canards et leurs petits s'ébattent parmi les joncs et les plantes aquatiques, tableau exposé à Manchester, et qui appartenait à M. Edward Loyd. Les œuvres de ce style sont, d'ailleurs, de la première manière du grand artiste.

A défaut de Cuijp importants, M. van der Hoop

avait réuni trois « paysages avec bétail » d'un imitateur du maître, d'Aalbert *Klomp*, sur lequel les biographes ne disent rien. Immerzeel cite seulement de *Klomp* un paysage daté 1632. Aalbert Cuijp alors n'était âgé que de vingt-sept ans : il aurait donc eu des sectateurs dès sa jeunesse? Les vrais *Klomp* ne sont pas communs, ce qui est peu regrettable, car ce peintre est souvent lourd et noir. Au musée de Bruxelles, une Scène rurale, n° 122, porte la signature : *A Klomp fecit*, l'A de forme anglaise, à peu près comme l'initiale d'Asselijn.

Sur les trois *Klomp* du musée van der Hoop, deux se font pendants. Ils ont aussi la signature en toutes lettres : *A Klomp f.*, et des dates devenues illisibles. Outre l'influence de Cuijp, on y constate encore l'influence lointaine d'Adriaan van de Velde et de Paul Potter.

Les Paul *Potter* du musée van der Hoop comptent à peine dans son œuvre. Deux petits pendants sur bois (H. 10 pouces. L. 1 pied), qui inspirent plus de curiosité que d'admiration. Travail de jeunesse, déjà très-fort sans doute, déjà savant et marqué d'un caractère propre; le grand peintre d'animaux s'y révèle déjà; mais ce qui domine, c'est le défaut dont Paul Potter ne se défit presque jamais absolument, la sécheresse de la touche et la crudité de la lumière.

« Paysage avec des chevaux. » Un cheval noir, de profil à droite, contre une barrière sur laquelle est

la signature : *Paulus Potter F. 1645*. Il avait vingt ans. Le musée d'Amsterdam possède aussi un tableau de la même année. Au second plan, à gauche, un étalon blanc, la tête de face. Derrière lui, un groupe d'arbres. A droite, de lointaines prairies où paissent de petits troupeaux, et à l'horizon une ville.

Paul Potter lui-même a gravé à l'eau-forte cette composition. Gravée aussi par Aubertin. Collection Goll van Frankenstein, 1833, — 2,500 florins. Smith, n° 84.

Pour pendant : quatre vaches dans un pâturage; trois debout, une blanche, à taches blondes, une brune, une fauve; la quatrième, couchée. Prés unis. Fond de ciel sombre : il va pleuvoir. Daté 1646. Même collection. Smith, n° 83. — Le tableau des vaches ne vaut pas celui des chevaux.

Le catalogue attribue encore à Paul Potter un *Épagueul* dans un paysage; 5 pouces en carré. Horrible copie, moderne, effrontément signée et datée 1653. L'original est, je pense, à la galerie van Loon.

Ce n'est pas tout : une « *Nature morte* » est cataloguée Paul Potter. Si l'attribution est fautive, la désignation de l'objet est juste cette fois. L'objet est une tête de mort, très-largement peinte, ce qu'on appelait dans le temps une *Vanitas*. Beaucoup de peintres du dix-septième siècle en ont fait; Rembrandt lui-même; mais Paul Potter, je ne le crois pas. La peinture n'a rien, d'ailleurs, de sa pratique. C'est son père, Pieter Potter, qui a fait des *Vanités*,

et la galerie de M. Barthold Suermondt<sup>1</sup> en possède une, signée : *P. Potter*. 1636. La *Vanité* du musée van der Hoop pourrait donc bien être de Pieter. Elle porte cependant une signature presque impossible à déchiffrer, qui, à la vérité, ne saurait faire le nom *Potter*. Il y a beaucoup de lettres confuses, puis : *Ft*, puis encore un mot de six lettres, suivi de la date 1642. Mais ce barbouillage peut avoir été ajouté par une main étrangère.

Les œuvres de Pieter Potter sont presque introuvables, et je ne sais pas si l'on pourrait citer de lui, même en Hollande, quelque autre peinture authentique que la *Vanitas* de la galerie Suermondt. Le catalogue du musée van der Hoop ferait donc bien, après vérification sérieuse, d'enlever cette « Nature morte » à Paulus, pour la restituer à Pieter, — si elle est de lui. Ne donnons pas à Paul ce qui est à Pierre.

MARINE, ARCHITECTURE, NATURE MORTE. — Les quatre Willem van de Velde sont d'une qualité exquise.

C'est d'abord une Vue de la côte de Scheveningue. A droite, les dunes de sable, au-dessus desquelles on aperçoit la flèche d'une église. A gauche, la mer; effet de calme, sous une belle lumière du soir. Un pêcheur s'avance avec des filets; on charge une barque; une autre barque, échouée sur le sable; au loin,

<sup>1</sup> Voir *Galerie Suermondt*, p. 18 et 49.

de petits bateaux de pêche. En avant, groupe de trois hommes. La mer, les dunes, les figurines, tout est parfait : clair, simple, extrêmement fin de couleur. H. 1 pied 4 pouces. L. 1 pied 6 pouces. Smith, n° 162.

Autre marine, par un effet de brise. Plusieurs embarcations, dont une frégate et quatre petites barques. On devine, à l'horizon, une ligne de côtes. Peinture très-claire qui a passé dans la collection Haldiman. M. van der Hoop la tenait de Smith (n° 139). H. 1 pied 8 pouces. L. 1 pied 6 pouces  $\frac{3}{4}$ . Sur bois.

« Un grand navire faisant des salves » et un Calme (signé : *VV Velde*), avec divers bâtiments de commerce ou de pêche, montrent encore l'incomparable habileté de Willem van de Velde à dessiner les vaisseaux et tous leurs agrès, et à épandre la lumière sur l'étendue des eaux tranquilles. C'est dans les effets de mer calme qu'excelle surtout Willem et qu'il est supérieur à tous les marinistes de toutes les écoles. Mais, pour les effets d'orage, pour les grandes lutttes du ciel contre la mer, Jacob van Ruijsdael est plus dramatique et plus terrible.

Backhuizen a aussi de la réputation pour ses mers agitées ; réputation surfaite, à notre avis. S'il est quelquefois assez habile, comme dans un Effet de bourrasque sur l'ancien lac de Haarlem (n° 6), il est souvent détestable, comme dans sa Vue du port

d'Amsterdam (n° 5), *enrichie* d'un grand nombre de figures, qu'il faisait très-maladroitement. Signé, en lettres fioriturées : *L. Backh.*, avec un paraphe à la suite de l'*h*.

Un élève de Backhuizen, Hendrik Dubbels, est l'auteur d'un grand tableau, large de plus de 6 pieds : « Mer houleuse, avec un môle et différents navires. » Peinture froide et vide, dans une certaine harmonie pâle. Troisième ordre. Elle a passé, en 1806, à la vente Crawford, 240 guinées, et c'est de Smith que M. van der Hoop l'avait achetée.

Selon Smith et selon Bryan Stanley, le prénom de Dubbels serait Jan, et le catalogue du Louvre suit en cela les auteurs anglais. Immerzeel, qui d'ailleurs ne donne ni dates ni renseignements sur ce peintre, le nomme Hendrik, et, dans les catalogues de Gerard Hoet, on trouve, en effet, parmi les peintres de marine, Hendrik Dubbels, et un Dirk Dubbels ; point de Jan. Mais la collection Moltke à Copenhague possède une marine signée H. Dubbels. Il faut croire que Hendrik Dubbels aura travaillé en Danemark ou en Suède ; car il y a encore de lui une marine au musée de Christiansborg, à Copenhague, et deux au musée de Stockholm. Le tableau du musée van der Hoop, très-correctement signé : DUBBELS, au coin du bas, à droite, ne porte aucune initiale de prénom.

Un imitateur de Willem van de Velde, Lieve

Verschuur, qui alla ensuite en Italie étudier d'autres maîtres, a signé une « Marine avec des bâtiments. » Dans les fonds, dans les petits navires, dans le ciel, il cherche Willem; mais la mer *tapotée* ressemble à une verroterie.

Quoique Abraham Stork soit très-estimé en Hollande, ses deux marines du musée van der Hoop sont assez insignifiantes. Il est plus fort dans ses vues de monuments, par exemple dans une Vue du Dam et de l'ancien hôtel de ville d'Amsterdam, aujourd'hui le Palais. La toile a près de 6 pieds de large, et le peintre a pu ainsi étudier en détail et représenter fidèlement la grande construction, alors très-récente, que des fanatiques ont baptisée : « la huitième merveille du monde ! »

Gerrit Berkheijden aussi a là trois Vues de l'ancien hôtel de ville : l'une, prise de la place du Dam, en face; une autre, prise de côté; la troisième, prise le long du Marché aux fleurs. On dirait que les figures sont de Lingelbach. C'est un peu sec, mais savant et solide. Sa Vue de l'intérieur de l'ancienne Bourse d'Amsterdam (n° 17) offre quelque analogie avec l'excellent tableau de son frère Job à la galerie d'Arenberg, et il est probable que les deux peintures sont du même temps : celle de Job est datée 1678 et signée en toutes lettres; celle de Gerrit, sans date ni signature. L'effet en est simple et juste. Gerrit cependant ne vaut pas son frère aîné.

Il n'a pas fait souvent des paysages : en voici un, avec personnages et animaux. Sur le devant, une charrette attelée d'un cheval blanc, une vache, deux moutons, une chèvre, qui passent un gué. Dans la charrette, une femme allaitant son baby, et, tout auprès, un paysan et une paysanne. Le style et l'exécution de cette peinture sont assez particuliers, et l'on chercherait peut-être à qui l'attribuer, si elle n'était signée : *G. Berk Heijde*; sans date apparente. Que ces Hollandais du dix-septième siècle sont capricieux dans l'orthographe de leurs noms ! Sur son tableau du musée d'Amsterdam, Gerrit signe : *Berck.*; et Job, qui, à la galerie d'Arenberg, signe : *Berckeyde*, signe, au musée de Berlin (n° 845 a) : *Berkheyde*.

Les autres architecturistes<sup>1</sup>, au musée van der

<sup>1</sup> Nous nous sommes déjà permis souvent d'écrire : les *marinistes*. Pourquoi ne ferions-nous pas, suivant le même procédé de formation onomatologique, le mot : *architecturiste*? Cette genèse est très-régulière, puisqu'on dit : paysage, paysagiste ; portrait, portraitiste ; miniature, miniaturiste, etc. — M. Théophile Gautier a introduit dans la langue des critiques français le mot : *animalier*, peintre d'animaux. En bonne syntaxe, le mot serait : *animaliste*, s'il ne prêtait pas à plusieurs sens. Mais encore un solécisme est-il à risquer, quand on simplifie le langage.

Ce qui devrait bien aussi être réformé, — reformé, transformé, — c'est cette absurde locution française : peintre de *nature morte*. Tous les peuples du Nord, Allemands, Hollandais, Flamands, Anglais, disent : *vie tranquille*. C'est mieux,

Hoop, sont : le vieux Pieter Saenredam : Vue intérieure de l'église d'Assendelft (où il est né), peinture étrange, primitive, sans clair-obscur, et pourtant assez juste d'effet; — Emmanuel de Witte, van der Heijden et un peintre du dix-huitième siècle, Jan ten Compe, dont le tableau n'a d'autre mérite que de montrer, sur une Vue du Keizersgracht, « la maison qu'habitait feu le sieur A. van der Hoop » (n° 27).

Le petit van der Heijden, « Vue sur la ville d'Amersfoort, » n'est pas de première qualité, mais il est illustré de charmantes figurines par Adriaan van de Velde.

L'Intérieur d'église, par de Witte, peut compter comme un des chefs-d'œuvre du rival d'Aalbert Cuijp en ce genre. Il rappelle Cuijp, en effet, par l'ampleur de l'exécution, le ménagement de la lumière et des ombres, et aussi par la tournure des personnages. Tableau capital, haut d'un mètre et demi environ.

Les peintres de fleurs et de fruits, de gibier mort, d'oiseaux, ne sauraient manquer dans une collection hollandaise. Nous avons donc un beau Melchior de Hondcoeter; — trois Jan Weenix : « une *Oie blanche* et autre volaille, » dit le catalogue; grand tableau,

et plus conforme à l'histoire naturelle. Mais comment faire un seul mot de : peintre de la vie tranquille, ou peintre des objets immobiles ?

très-admiré, mais un peu froid; un portrait d'homme en pied! et un Lévrier; — des Fruits, d'Abraham Mignon; — des Fruits et des Fleurs, deux pendants de la plus fine pratique, par van Huijsum, et qui ont dû coûter cher, plus qu'ils ne valent, malgré leur belle signature : *Jan Van Huijsum fecit*, avec des capitales dignes du calligraphe Backhuizen; — et deux « *pièces de fleurs*, » par Rachel Ruisch. Un de ces *morceaux*, puisque pièce il y a, est signé : *R. Ruys* <sup>1</sup> *fec.*, avec une date qu'on croirait lire 1659? Ce doit être 1689. Mais, malgré l'étrangeté de cette signature, les *morceaux* n'en sont pas moins bons et parfaitement authentiques.

Enfin, parmi les maîtres inconnus est cataloguée, comme de l'école hollandaise, une grande et belle Vue de la place de Haarlem.

LES FLAMANDS. — Ils ne sont pas nombreux. Comptons-les. Il faut d'abord écarter un prétendu Graasbeck (*sic*) : « trois paysans dansants, » que je n'ai jamais pu découvrir, et qui, par conséquent, ne sont pas de Craesbeck, l'élève et l'ami de Brouwer à Anvers; puis, il faut restituer, je pense, à Frans Francken le jeune — celui qui signait D<sup>o</sup> F. F., parce qu'on l'appelait *Don Francisco* à son retour d'Italie, — une très-bonne peinture, la Parabole de

<sup>1</sup> On trouve quelquefois le nom écrit ainsi dans les anciens livres hollandais, par exemple dans Weyerman.

l'enfant prodigue, avec des grisailles tout autour, attribuée par le catalogue à « Sebastiaan Francken, né en 1575. » Après quoi il ne reste plus que quatre peintres, mais avec des œuvres distinguées : Rubens, van Dyck, Teniers et van Utrecht, qui est né à Anvers, malgré l'apparence hollandaise de son nom.

Rubens a peint quantité de portraits de sa belle grosse Helena Fourment. Celui du musée van der Hoop a beaucoup de charme. Elle est en buste, de face, ses cheveux crêpés en touffes sur les oreilles, — haute et ferme collerette en éventail montant derrière la tête, — la gorge mi-nue, repoussant un corsage de satin, — colliers et pierreries.

On a bien fait de ne pas mettre à côté d'elle l'autre portrait attribué à Rubens : Marie de Médicis, aussi en buste, et tenant de la main droite un bouquet. Les yeux ne sont pas ensemble, la bouche est mesquine, les cheveux sont maladroitement travaillés. Faible reproduction, d'après laquelle on devine cependant que l'original de Rubens devait être splendide.

Le portrait par van Dyck est un chef-d'œuvre dans sa manière flamande. En haut est écrit : *Johannes Bapt. Franck, ætatis suæ XXVIII* <sup>1</sup>. Buste de trois quarts à droite. Tête nue, cheveux blonds, moustas-

<sup>1</sup> Smith s'est trompé en donnant l'âge de 32 ans (n° 827 de son catalogue). Il avait pourtant possédé le tableau en 1831, et il en demandait alors 300 guinées.

ches et barbe pointue. Manteau noir, drapé à beaux plis. La main gauche, une merveille de couleur, sort d'une blanche manchette. Le ton de la chair dans cette main et dans le visage est flamboyant. C'est peint à pleine pâte, avec une certitude toute magistrale. Sur toile. H. 2 pieds 5 pouces et demi. L. 1 pied 11 pouces. Gravé à l'eau-forte, lorsqu'il était dans la collection Lucien Bonaparte; gravé aussi par Mougeot dans le *Musée français*.

Ce J. B. Franck est-il un fils de Sebastiaen? — Van Dyck a fait aussi le portrait de Sebastiaen Franck, ou mieux Vrancx <sup>1</sup>, gravé par Bolswert. — Et où sont les peintures de J. B. Franck, sectateur de Rubens, probablement? On ne trouve guère son nom dans les catalogues de l'Europe. Au musée de Dresde, on lui attribue un buste de l'apôtre Simon; — à l'hôpital Saint-Jean de Bruges, un *Calvaire* et une *Vierge aux Anges*; — au musée de Bruxelles, une *Décollation de saint Jean*, et, suivant le catalogue

<sup>1</sup> Le nom est écrit ainsi sur la gravure de Bolswert, et le maître lui-même avait pour monogramme un V sur lequel s'entortille un S. On trouve ce monogramme SV, ou le *Vrancx* en toutes lettres, aux musées de Vienne, de Brunswick, de Hanovre, et même à celui de Rotterdam. Sebastiaen Vrancx était-il de la famille des Francken? Le nouveau catalogue d'Anvers ne le cite qu'en passant et ne mentionne point le Jean-Baptiste, censé fils de Sebastiaen. On y trouve seulement le « Jean-Baptiste, né en 1618, fils de Frans le jeune. » — Voir, pour quelques éclaircissements sur Sebastiaen Vrancx, au *Musée de Rotterdam*, paragraphe des *Flamands*.

de ce musée, « Jean-Baptiste Franck, fils et élève de Sébastien, est né à Anvers, en 1600, et mort en 1653. » Le portrait peint par van Dyck serait donc de 1628. Le caractère de la peinture s'accorde bien avec cette date.

Trois Teniers : Une grande *Kermesse* flamande, un Intérieur avec des joueurs aux dés, largement peint, et un « paysage avec une maison rustique, » qui occupe la moitié de la toile, du haut en bas. Ce défaut de composition ôte beaucoup de valeur au tableau, dont les figures ont environ 10 pouces : un jardinier debout, sa pelle à la main, parle à la fermière assise à sa porte et tenant sur ses genoux un enfant. A gauche, par terre, des légumes, des pots et autres ustensiles de ménage. A droite, coup de soleil sur un paysage gris verdâtre, lestement brossé à la façon des peintures qu'on appelle des *déjeuners* de Teniers. Pour ma part, j'aime autant Teniers dans ce style un peu décoratif que dans ses tableaux très-finis.

Adriaen van Utrecht n'est pas cité dans le catalogue du Louvre. Il y a quelques chefs-d'œuvre de lui dans les musées allemands : à Dresde, à Cassel, à Brunswick ; — dans la galerie du prince Leuchtenberg, autrefois à Vienne, aujourd'hui en Russie ; — à la galerie de Cristiansborg, à Copenhague ; — à Madrid aussi. Mais il est assez rare dans son pays. Le musée d'Anvers n'a qu'un Cygne mort, au milieu d'autres oiseaux, de fruits et d'accès-

soires; rien au musée de Bruxelles; au musée de Gand, une *Échoppe de marchand de poisson*, avec trois figures de grandeur naturelle, et un fond de ciel à gauche; dans la collection de M. Dubus de Gisignies, à Bruxelles, une grande et belle composition. Rien dans les musées de la Hollande, excepté un tableau de moyenne proportion, au musée de Rotterdam, et celui que nous rencontrons ici. Toile de 8 à 10 pieds de large. Abondance et richesse. Des pâtés, des jambons, un homard, des raisins, des pêches, des citrons sur une table. A gauche, par terre, des instruments de musique; sur une chaise, des vases d'or; en haut, un perroquet; à droite, un grand bassin ciselé, un petit épagneul blanc; au milieu, un singe jouant avec des fruits renversés d'une corbeille. Exécution très-vigoureuse. Van Utrecht doit prendre place après Snyder et Jan Fyt, presque à côté d'eux, quoiqu'il soit moins élégant que l'un et moins fin coloriste que l'autre.

Il était né la même année que van Dyck, 1599, le 12 janvier; en 1614, il commençait ses études chez Herman de Ryt, et en 1625 il était reçu, comme fils de maître, dans la gilde de Saint-Luc d'Anvers. En 1628, il épousait la fille du peintre et poète Willem van Nievlant, et, la même année, une de ses sœurs épousait le peintre Simon de Vos. Tous ces artistes de la grande époque flamande se tenaient par les liens du sang ou par des alliances, outre leur solidarité dans la gilde de Saint-Luc et les autres asso-

ciations. Sa femme, Constance, était poëte aussi, comme le père Nievlant. Il en eut douze enfants, et, pour finir comme le bon catalogue d'Anvers, qui s'intéresse si familièrement à l'histoire intime des artistes anversoïis, — il mourut riche.

ÉCOLES DIVERSES. — Le catalogue n'enregistre que trois tableaux italiens : un prétendu Garofolo, Sainte Famille dans un paysage, qui est une copie flamande ; une autre Sainte Famille, d'après le Titien ; et une Femme en manteau rouge, copie d'un maître italien.

Mais, de l'école espagnole, par grand hasard, nous avons un superbe portrait d'homme à cheval. C'est grandiose et fier comme une belle statue équestre. Le cheval est blanc, l'homme est en noir, et de la main droite il tient son chapeau à larges bords ; son écuyer debout, à la tête du cheval, est aussi en noir ; il projette en l'air sa main gauche ; sa tête, vivement retournée, est frappée de lumière. Terrains et fonds tout simples. Ciel sombre. Vaillante peinture, de l'école de Velazquez.

TABLEAUX MODERNES. — On peut juger, par les 41 tableaux de l'école néerlandaise contemporaine, que le goût du riche et généreux collectionneur s'égarait volontiers sur — la mauvaise peinture. Plusieurs de ces productions eurent de la célébrité : par exemple, l'*Assemblée des poëtes néerlandais*,

« *Neerlands Dichterenrij*, » de M. J. A. Kruseman, l'ancien protégé du roi Guillaume II, qui lui payait ses tableaux des sommes folles; — par exemple, des « effets de chandelle, » par M. Petrus van Schendel. Mais cependant il n'y a pas un seul de ces tableaux modernes qui mérite place dans une collection publique. Heureusement que les visiteurs du musée van der Hoop ont assez de chefs-d'œuvre à admirer dans la belle série des anciens maîtres.

---

MUSÉE  
DE  
ROTTERDAM



# MUSÉE

DE

# ROTTERDAM

---

Comme le musée van der Hoop à Amsterdam, le musée de Rotterdam est aussi le résultat d'une donation particulière.

En 1847, un Rotterdamois, mort à Utrecht le 19 juillet, M. Frans Jacob Otto Boymans, avait légué à sa ville natale ses tableaux, dessins, estampes, poteries et objets d'art. MM. Lamme, père et fils, furent chargés de mettre de l'ordre dans ces collections très-mélangées. — Premier fonds du musée public, qui s'est accru successivement par d'autres générosités civiques et par quelques achats.

Le local du musée, édifice à fronton et à colonnes, surmonté d'un aigle portant une couronne, était précédemment la « Maison des directeurs de l'endigement du pays de la Schie » (*Schieland*). Il est ouvert tous les jours, — sauf le lundi, — de dix à quatre heures. Prix d'entrée, conformément à une des

clauses du testament de M. Boymans, 5 cents (un peu plus de 10 centimes) le dimanche (de onze heures à trois, par exception) et le mercredi; 25 cents les autres jours. La commission, composée de sept membres nommés par le conseil communal, est présidée par le bourgmestre.

Le conservateur, M. J. A. Lamme, le fils, vient de publier (1859) un nouveau catalogue<sup>1</sup>, comprenant 455<sup>2</sup> tableaux : 398 des écoles hollandaise, flamande et allemande, 8 de l'école italienne, 2 de l'école espagnole, 5 de l'école française, 42 sans attributions. Ce catalogue, en hollandais, est assez intéressant pour certaines indications biographiques, mais malheureusement il ne renseigne point sur les provenances, et il ne reproduit ni signatures, ni dates, ni monogrammes ou marques quelconques.

Il y a aussi un catalogue des dessins (1852, en hollandais), au nombre de 2962! 1184 des écoles hollandaise, flamande et allemande, jusqu'au dix-huitième siècle, 829 des mêmes écoles, depuis le dix-huitième siècle jusqu'aux artistes contemporains, 347 de l'école italienne, 276 de l'école française, 14 de l'école anglaise, et 363 sans attributions.

3000 dessins et près de 500 tableaux! comment

<sup>1</sup> La première édition, 1849, ne comprenait que 372 numéros. Un *Supplément* postérieur porta ce nombre à 444.

<sup>2</sup> Le musée d'Amsterdam n'en a que 432 en tout; le musée de La Haye, que 274; le musée van der Hoop, que 457, ou 498 avec les modernes.

donc le musée de Rotterdam, quoique récent, n'a-t-il encore aucune réputation?

C'est qu'il ne contient guère d'œuvres hors ligne, et même, il faut en convenir, c'est que la plupart des peintures les plus saillantes ont été trouvées en mauvais état dans la collection Boymans, et sont ou usées, ou restaurées.

Or les artistes et amateurs qui visitent un musée aiment à y admirer de belles choses intactes : c'est tout naturel. Et les critiques qui écrivent sur un musée aiment à parler de belles choses, prêtant à l'enthousiasme et à la tirade littéraire : c'est très-légitime. Il ne paraît pas que beaucoup de curieux étudient un musée pour y apprendre l'histoire de l'art : on la cherche ordinairement dans les livres plutôt que dans les productions des artistes mêmes.

Le musée de Rotterdam n'a que ce mérite : d'offrir quantité de documents sur des peintres secondaires, assez rares dans les autres galeries publiques. On voit ailleurs Rembrandt et les premiers maîtres hollandais dans toute leur splendeur. Au musée de Rotterdam, on apprend à connaître la série inférieure de l'école, les artistes qui eurent peu d'originalité et qui se mirent à la suite des chefs. Encore cependant on y rencontre van der Helst, Gerard Honthorst, Frans Hals, Govert Flinck, et même Gerard Dov; Paulus Potter, Ádriaan van de Velde, Pieter de Hooch, Jan Steen, et même Hobbema et Jacob van Ruijsdael; sans compter une dizaine d'Aalbert

Cuijp, qu'il faut avoir vus pour apprécier la première manière du savant maître de Dordrecht.

Quant à nous, qui poursuivons l'étude de l'art hollandais, non-seulement dans ses types illustres, mais dans son ensemble significatif, nous nous plaisons à interroger cette plèbe de l'école, ces individualités plus ou moins obscures. N'est-ce pas en se mêlant au menu peuple qu'on s'initie au génie profond et aux mœurs d'un pays? Nous venons de fréquenter une aristocratie glorieuse aux musées d'Amsterdam, de La Haye, van der Hoop; conduisons-nous galamment avec la foule qui occupe, presque seule, le musée de Rotterdam. De temps en temps, d'ailleurs, nous y aviserons quelque haute figure de la première classe, et nous y ferons aussi de nouvelles connaissances assez distinguées.

REMBRANDT. — Nous commencerons encore par lui, quoiqu'il se soit évanoui du musée d'Amsterdam depuis la publication du nouveau catalogue. C'est une histoire assez curieuse, que nous avons racontée ailleurs<sup>1</sup>. Suffit que « le très-beau portrait d'un homme très-laid, par Rembrandt » (Louis Viardot,

<sup>1</sup> *Galerie Suermondt*, pag. 25 et suiv.: « ... Il y a, au musée de Rotterdam, un « portrait d'homme, tête nue, avec de longs cheveux, » peinture extrêmement originale et saisissante, enregistrée comme Rembrandt au catalogue de 1849, qui se vendait encore l'an dernier dans l'établissement. Une signature, et même une date, presque indéchiffrables, il

*Musées... de Hollande, etc.*, p. 218, éd. de 1855), qui « valait seul le voyage de Hollande » (Maxime

est vrai, se remarquaient sur le fond à gauche, derrière la tête du personnage.

Tous les artistes et critiques, qui ont visité la collection depuis dix ans, se sont extasiés devant ce Rembrandt incomparable, — et assez singulier, en effet, dans l'œuvre du maître. M. Théophile Gautier en a dit les plus belles choses du monde dans le *Moniteur français* de 1857. Dans la *Revue de Paris*, à la même époque, M. Maxime Ducamp le décrit avec enthousiasme : « J'arrive à la perle de ce musée, qui est un Rembrandt... C'est franc et solide à n'y rien comprendre ; il n'y a là ni ficelle ni trompe-l'œil... C'est violent comme les plus violents Ribeira (*sic*)... Chef-d'œuvre sans prix... etc. »

Or il se trouve que ce « chef-d'œuvre de Rembrandt » est un Fabritius, et maintenant enregistré comme tel dans la nouvelle édition du catalogue (1859). C'est M. A. J. Lamme, le rédacteur du catalogue et le directeur du musée, qui a fait la découverte, et il m'a raconté comment.

Son père, un fin connaisseur, avait toujours eu peine à accepter pour Rembrandt cette peinture lorsqu'elle fut léguée à la ville avec l'ensemble de la collection Boymans. M. Lamme fils avait toujours douté aussi, et, récemment, il se décida à enlever quelques repeints maladroits sur le fond, et à tâter la signature *Rembrandt*, qui semblait peu catholique. La signature s'évapora avec les retouches, et le fond primitif reparut lumineux et ferme. Mais, pour cette opération, le tableau avait dû être ôté de sa bordure, et, en reluquant du haut en bas la toile, voilà que M. Lamme aperçut, à l'endroit qui jusque-là avait été recouvert par le bord supérieur du cadre, un nom brusquement gravé dans la pâte, avec le manche pointu de la brosse, comme avec un burin : — *Fabritius!*

Ducamp, *Revue de Paris*), a été restitué à Fabritius ; nous en parlerons tout à l'heure. Reste seulement à Rembrandt un petit lambeau de toile, dont on est parvenu à refaire une espèce de tableau, en rentoilant cette loque et en badigeonnant l'entourage d'une tête qui fut un beau portrait de femme par Rembrandt, dans sa première manière vers 1632. C'est le n° 271 du nouveau catalogue : « Buste de femme, tête nue et longs cheveux.... »

Elle est de trois quarts, tournée à gauche, le visage en pleine lumière, le teint rose pâle, le cou et la poi-

Il n'y avait plus à douter, et force fut de rendre à ce chef-d'œuvre le nom de son auteur.

M. Lamme a bien voulu me faire désencadrer le tableau, et nous avons examiné ensemble les caractères de cette signature sans prétention, griffonnée en haut d'une étude d'après le modèle, comme fait un étudiant, du bout de sa brosse à l'envers, quand il a fini de barbouiller sa toile destinée à être accrochée toute nue au lambris d'un atelier. Mais peut-être bien que cet atelier était celui de Rembrandt, et que, sous ses yeux, Fabritius a peint ce modèle d'une si rude couleur ; peut-être bien même que le maître aura donné là quelques coups de griffe, pour enseigner à son disciple la manière de s'en servir.

Quoi qu'il en soit, c'est superbe, et la signature, bien authentique malgré sa bizarrerie, est précisément écrite en lettres très-allongées et élégantes comme celles des deux autres signatures que nous connaissons. Seulement l'F, très-florituré dans la signature du tableau Camberlyn, est simple ici, et du même caractère à peu près que les lettres qui le suivent... »

trine clairs. Ses cheveux, d'un blond si cendré que M. Ducamp y a vu des « cheveux grisonnants, » frisottent en avant du front et sur les côtés flottent en longues mèches. Tout cela, dépouillé de ses glaces et usé jusqu'à la corde, n'a conservé que des dessous d'une pâte émaillée. C'est ce qui produit cette couleur étrange, fantastique, indéfinissable, surtout le fond original étant remplacé par un replâtrage très-lourd. Au cou, un collier de perles devenues frustes dont le ton se mêle aux tons de chair. Un fichu plat, en riche guipure, fixé à la naissance du sein par un nœud de ruban, s'étalait sur un corsage sombre. La tête a toujours un grand caractère : front bas, nez busqué, menton ferme; une courtisane peut-être? On devine que cette peinture a été superbe dans la qualité argentine de la Lady de Bridgewater Gallery (n° 189 du catalogue de la galerie et n° 507 de Smith), datée 1632, et gravée dans *Stafford Gallery*.

Deux tableaux au musée d'Amsterdam, la *Ronde de nuit* et les *Syndics*, — cinq au musée de La Haye, la *Leçon d'anatomie*, le *Siméon*, la *Suzanne*, et deux portraits de jeunes hommes, — un au musée van der Hoop, la *Fiancée juive*, — et ce débris de portrait au musée de Rotterdam; c'est donc tout ce que la Hollande a pu garder de Rembrandt dans ses galeries publiques, quand des musées inféquentés comme celui de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg et celui de Cassel ont réuni, l'un 43 Rembrandt, l'autre 29! quand le musée de Dresde en possède 20, le musée

de Munich 18, le Louvre 16, la National Gallery de Londres 11, le musée de Vienne 10, le musée de Berlin 8, autant que les quatre musées hollandais ensemble<sup>1</sup>. Il est vrai que la *Ronde de nuit* est le principal trésor de l'œuvre. Et puis, heureusement, nous retrouverons encore Rembrandt dans les galeries particulières d'Amsterdam, de La Haye et de Dordrecht, chez MM. Six et van Loon surtout. Nous décrirons aussi, quelque jour, ses beaux dessins des collections de Vos et Fodor. Ici même, nous n'en avons pas fini avec lui, puisque douze de ses dessins sont catalogués dans la collection publique de Rotterdam.

FABRITIUS. — C'est un grand bonheur pour ce peintre inconnu, que son portrait d'homme ait été admiré, pendant dix années, comme un Rembrandt de haute qualité. Cette peinture est saisissante, en effet, et vraiment magistrale. L'homme, un homme du peuple, inculte et énergique, et très-fier dans sa rudesse, est en buste court qui s'arrête au-dessous des épaules. Tête nue, de trois quarts à droite. Cheveux très-bruns, drus et mal peignés, tombant en avalanches aux deux côtés du visage. Un front bizar-

<sup>1</sup> Si les Rembrandt ont quitté la Hollande, c'est bien la faute du goût dégradé des amateurs hollandais au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les Rembrandt se payaient alors en vente publique (voir les Catalogues de Gerard Hoet) 20 florins ! mais les van der Werff et les Laïresse montaient à 3 ou 4,000 florins !

rement charpenté, des arcades sourcilières profondes, la bouche grossière, les lèvres fortes et mouvantes, petite moustache et petite mouche, le menton carré et solide. La chemise ouverte laisse voir le cou et une poitrine velue. Veste brun-savoyard. Le fond, nettoyé de ses repeints, est d'un verdâtre assez clair maintenant.

Caractère, touche, couleur, tout en est sauvage et fait songer à Ribera, à Murillo dans sa manière ferme, presque autant qu'à Rembrandt. Le Rembrandt qui peut-être ressemble le plus, comme couleur et comme exécution, à cette vaillante étude peinte d'après nature, est la *Jeune fille à la fenêtre* (*Girl at a window*) de Dulwich Gallery, datée de 1645. Serait-ce vers cette époque-là que Fabritius travaillait chez Rembrandt?

Tout reste à deviner sur ce Fabritius, qui ne s'appelait point Carel mais Bernart, et qui n'est point mort en 1654<sup>1</sup> à l'explosion du magasin à poudre de Delft, puisqu'il a daté un tableau de 1669. Si un *Carel* Fabritius est mort à Delft en 1654, ce n'est point notre Fabritius, le prodigieux imitateur de Rembrandt. Il faudra pourtant débrouiller cette dualité du Carel et du Bernart, du peintre mort dans le désastre de Delft et du peintre qui travaillait encore

<sup>1</sup> Dans son nouveau catalogue de 1859, M. J. A. Lamme applique à son Fabritius, qui est bien assurément le Bernart du musée de Francfort et de la collection Camberlyn, les dates 1624-1654 du *Carel* d'Immerzeel.

en 1669. L'auteur du portrait rembranesque au musée de Rotterdam vaut la peine qu'on fasse pour lui ce que nous faisons, depuis quelques années déjà, pour van der Meer de Delft, qui justement est censé élève de *Carel Fabritius* : qu'on recherche ses œuvres, qu'on les authentique, et qu'on ressuscite sa personnalité.

Combien donc peut-on citer aujourd'hui de *Fabritius*? les deux de Francfort-sur-Mein : portrait de jeune homme avec chapeau rond et manteau rouge, signé *B. Fabritius* 1650, et la *Naissance de Jean-Baptiste*, signé *Bernart Fabritius* 1669; — le *Goliath* de la collection Camberlyn à Bruxelles, signé *B. Fabritius* 1657 (ou 59); — ce portrait de Rotterdam, signé *Fabritius*, sans initiale de prénom et sans date; — le portrait d'homme, de la galerie Suermondt à Aix-la-Chapelle (n° 39 du catalogue), sans signature ni date; — le *Saint Pierre dans la maison de Cornelius*, de l'ancienne galerie de Salzdahlum<sup>1</sup> (ou Salzthal), aujourd'hui au musée de Brunswick, n° 57, sous le nom de *Carl Fabritius*; — la *Présentation au temple*, cataloguée *Carl Fabritius*, avec la date 1668, dans la notice (1857) de la galerie royale de Christianborg à Copenhague; sans garantie de notre

<sup>1</sup> Dans le *Catalogue de la galerie ducale de Salsthalen* (*sic*), par C. N. Eberlein, Brunswic, 1776, il y a même deux *Fabritius* : *Saint Pierre* — et un « buste de jeune homme en cuirasse, et avec un casque sur la tête. Toile. L. 1 pied 9 pouces. H. 2 pieds. »

part, car nous n'avons pas visité cette galerie; — ajoutons pour mémoire <sup>1</sup> le *Chasseur en repos*, gravé dans les *Annales du Musée*, de Landon (t. IV, pl. 59), comme étant de *Karle Fabritius de Delft*. A en juger par la mauvaise gravure du *Musée Landon*, cette peinture semble être, en effet, du disciple de Rembrandt; qu'est-elle devenue?

Suivant nous, il faut ajouter aussi l'*Hérodiade recevant la tête de saint Jean-Baptiste*, attribuée maintenant à Drost au musée d'Amsterdam (n° 69), après avoir été attribuée longtemps à Rembrandt lui-même. Nous n'avons point contesté cette attribution à Drost dans notre premier volume des *Musées de la Hollande* (p. 31), ne connaissant guère alors ni Drost, ni Fabritius. Depuis, ayant comparé cette *Hérodiade* à la *Madeleine* du musée de Cassel, le seul Drost peut-être qui soit bien authentique <sup>2</sup>, — la comparant aussi aux autres Fabritius incontestables,

<sup>1</sup> Pour mémoire aussi : dans le catalogue de la collection Hausmann (1834), achetée depuis par le roi de Hanovre, on attribuait à « C. Fabritius, élève de Rembrandt, » un *Incendie de ville* (n° 444), qui ne se retrouve plus dans le nouveau catalogue de 1857. J'ai vu récemment cette collection et je n'y ai point remarqué de Fabritius. Cet *Incendie de ville* serait-il le tableau attribué aujourd'hui à Daniel van Heil et portant précisément le même numéro 444 ?

<sup>2</sup> Les deux tableaux du musée de Dresde, nos 1256 et 1257, un *Vieillard faisant lire un petit garçon* et *Argus et Mercure*, catalogués « Gerhard Drost, élève de Rembrandt, et vivant vers 1670, » ne se rapprochent pas beaucoup de Rembrandt, et,

nous avons acquis la conviction que la terrible peinture du musée d'Amsterdam est de l'auteur du rude portrait de Rotterdam.

Le rédacteur du catalogue d'Amsterdam, M. Dubourcq, et le conservateur de la galerie, M. Engelberts, ont bien voulu faire décrocher cette grande toile et l'examiner avec nous, pour y chercher quelque signature ou monogramme. Nous n'avons rien aperçu, c'est vrai. Le tableau ayant été autrefois accepté comme Rembrandt, la marque a pu être effacée, et cette absence de signature ne contrarie point notre attribution.

Voici un rapprochement qui nous vient en aide : on rencontre dans les catalogues de Gerard Hoet une demi-douzaine de Fabritius, et le premier qui passe en vente à Amsterdam, à la vente précisément de van der Meer de Delft, en 1696, c'est — la *Décollation de saint Jean*. Il est regrettable que le catalogue ne donne ni mesure ni description. Mais cependant cette identité du sujet — et même le titre plus juste — porte à croire que le tableau du musée d'Amsterdam doit être le Fabritius de la vente de 1696, outre que les analogies de style, de pâte et de couleur, désignent Fabritius plutôt que Drost, dont le nom fut substitué légèrement à celui de

ce qui est singulier, ils ne se ressemblent même point l'un à l'autre. Ils n'ont d'ailleurs ni signature, ni marque quelconque, qui puissent aider à constater leur authenticité,

Rembrandt, sur une simple fantaisie très-hasardeuse de feu Brondgeest l'expert, lors de la révision du catalogue, il y a quelques années seulement<sup>1</sup>.

Il serait curieux que ce tableau, officiellement baptisé Rembrandt dans les anciens catalogues du musée d'Amsterdam, tout comme notre portrait d'homme a été baptisé Rembrandt dans le premier catalogue du musée de Rotterdam, finit encore par être reconnu Fabritius. Peut-être y découvrira-t-on aussi sous le cadre quelque griffonnage gravé du manche de la brosse!

Si notre supposition vient à être justifiée, on devra inférer, de l'attribution à Bernart Fabritius, qu'il travaillait chez Rembrandt vers 1638, car la vieille femme à gauche du bourreau de saint Jean est le même modèle que la vieille Rebecca du tableau de Flinck, daté 1638, *Isaac bénissant Jacob*. Fabritius ne serait donc pas né en 1624, date de naissance appliquée par Immerzeel à son *Carel* censé disparu dans la fumée de la poudre en 1654.

Smith mentionne Drost parmi les élèves ou imitateurs de Rembrandt, mais point Fabritius, et il ne

<sup>1</sup> Dans les *Recherches et indications*, ajoutées par M. Armengaud à la biographie de Rembrandt par M. Charles Blanc (*Histoire des peintres de toutes les écoles*, sans date), on compte encore cette *Décollation de saint Jean* parmi les Rembrandt du musée d'Amsterdam. Smith lui-même l'a cataloguée (n° 420) comme original, mais sans l'avoir vue et seulement d'après la gravure de Claessens (« described from the print »).

semble pas qu'il l'ait connu, car certainement il l'aurait cité.

Si quelqu'un a vu d'autres Fabritius que ceux sus-indiqués, nous faisons ici le même appel que nous fîmes, à propos de van der Meer de Delft, dans notre travail sur la galerie d'Arenberg, et qui produisit à la publicité un tableau de plus à ajouter au catalogue de van der Meer. Quelques Fabritius de plus, mis en lumière, renseigneraient sans doute sur la biographie <sup>1</sup> de cet habile contrefacteur de Rembrandt.

GOVERT FLINCK. — La commission du musée a

<sup>1</sup> A notre avis, c'est par l'étude des œuvres, qu'on peut obtenir les éclaircissements sur les biographies de peintres peu connus. Toutes les spéculations d'après de vieux textes ne mènent à rien, et augmentent même souvent la confusion. C'est ainsi que M. Kramm, d'Utrecht, le très-savant continuateur d'Immerzeel, embrouille encore plus qu'auparavant les Fabritius dans son nouveau *Dictionnaire biographique des artistes* (en cours de publication à Amsterdam). Il distingue quatre Fabritius :

1° Fabritius (sans prénom), avec les tableaux portés à ce Fabritius tout court (entre autres la *Décollation de saint Jean*, — du musée d'Amsterdam?) dans les catalogues de Gerard Hoet.

2° Johan Fabritius, censé auteur d'un tableau vendu à La Haye, en 1765 (Catalogues publiés par Terwesten, à la suite des deux volumes de Gerard Hoet).

3° Le Karl d'Immerzeel, dont Samuel van Hoogstraeten parle aussi dans *Inleiding tot de Hoogeschool der schilderkunst* (*Introduction à la haute école de l'art de peindre*), Rotterdam, 1678, pag. 274. Fiorillo l'apprécie très-bien,

acheté en 1854 un très-beau Flinck, du meilleur temps, d'une conservation parfaite et d'une proportion assez rare, avec deux petites figures entières, de la grandeur des figures habituelles du Poussin, à peu près. Une femme en noir est assise sur un tertre, au pied d'un arbre. Elle donne affectueusement la main à un homme debout, costumé de noir. Au premier plan, des terrains jaunâtres. Pour fond,

suisant M. Kramm, qui vante « le beau tableau pris par les armées françaises, et catalogué dans le *Musée Napoléon*, n° 305 : *Saint Pierre dans la maison de Cornelius* » c'est le tableau du musée de Brunswick, mentionné ci-dessus). A ce Karl, M. Kramm rapporte un paysage du musée de Vienne, parfaitement catalogué (édition de 1855), et à bon droit : « *Kilian Fabritius*, paysagiste allemand, qui vivait à Dresde vers 1660, » et dont le musée de Darmstadt enregistre aussi un paysage.

4° Martinus Fabritius, originaire de Frise, qui a signé un tableau : *Martinus Fabritius, Frysus inventor et pinxit*, A° 1617. Et peut-être, ajoute M. Kramm, serait-ce à ce Martinus qu'appartiennent les tableaux du Fabritius sans prénom, dans les catalogues de Gerard Hoet.

C'est tout. Et le *Bernart* Fabritius du musée de Francfort n'est point mentionné.

Cependant, autant qu'on peut le deviner par les œuvres, le Fabritius sans prénom, le Johan de Terwesten et le Karel d'Immerzeel ne font à eux trois qu'un seul et même peintre : *Bernart* — puisqu'il a signé de ce prénom ses tableaux de Francfort et de la collection Camberlyn — Fabritius, l'élève de Rembrandt et l'auteur du portrait d'homme au musée de Rotterdam. Restent ensuite le Martinus de 1617, que je ne connais point, et le Kilian, qui est allemand.

un paysage avec des arbres à gauche et des maisons à droite dans le lointain.

Ce sont des portraits, élégants de tournure et vivants de physionomie. L'influence de Rembrandt y est dominante comme naturel et simplicité, comme pratique libre et puissance de couleur. Aussi le tableau est-il signé : *G. Flinck, 1646*.

Le disciple avait quitté le maître depuis quelques années seulement, mais il était déjà célèbre, et ses œuvres recommandables sont de cette période, par exemple ses tableaux d'arquebusiers, conservés à Amsterdam, salle du bourgmestre à l'hôtel de ville (daté 1642), au Cabinet de curiosités (daté 1645), et au musée (daté 1648). Dans leurs poésies, Vondel, dont il a fait plusieurs portraits, et Jan Vos vantaient son talent. Il était lié avec les principaux personnages d'Amsterdam, qu'il avait sans doute connus chez Rembrandt, avec Uitenbogaard et Jan Six entre autres. Bientôt même, reçu bourgeois d'Amsterdam (1652) et marié à la fille d'un ancien directeur de la Compagnie des Indes orientales (1656), il mena une grande existence, et il réunit de précieuses collections de marbres antiques, de tableaux et d'objets d'art. Par malheur, en collectionnant ses tableaux italiens, le goût italien l'avait pris, et sa dernière manière touche au pastiche des Bolonais. Le vrai Flinck hollandais ne dure guère que dix ans, de 1640 à 1650.

Deux portraits en buste et de grandeur naturelle

montrent encore Govert Flinck dans son premier style : portrait d'homme, assez fort, un peu froid ; portrait de femme, à large fraise et robe noire, un peu vulgaire d'exécution.

JAN VICTOR. — Dans le catalogue de Rotterdam, M. Lamme, qui a séparé Jan et Jacob Victor, a eu raison encore de ne pas adopter 1600-1670 comme dates de la naissance et de la mort de Jan Victor ; il s'est contenté de consigner que Jan Victor, « élève de Rembrandt', vivait dans la première moitié du dix-septième siècle. » C'est plus prudent, car il est probable que ce Victor est né de 1615 à 1620. Pour M. Lamme aussi, — et c'est une autorité, — le peintre de paysanneries et de scènes familiares est le même que le peintre de grandes figures, puisque le paysage hollandais avec animaux et le portrait de femme sont catalogués au même nom.

Ce portrait de vieille femme, à mi-corps, de trois quarts à gauche, est on ne peut plus saisissant. Le visage est pâle, triste, profondément expressif. Dans le sentiment et dans la couleur, sinon dans la structure des traits, il y a quelque chose du portrait de femme, nouvellement au Louvre, provenant, je crois, de la succession d'Ary Scheffer, et qu'on attribue au Titien.

Une cornette blanche, une grande fraise tuyautée, une robe de soie noire ouvragée, avec une bande de fourrure sombre, un mouchoir blanc dans les deux

mains pâles croisées contre la taille, — du blanc et du noir, — sur un fond neutre, voilà tout. Encore ne voit-on que cette tête blême et ces deux mains fines, nerveuses, dont les doigts maigres sont entrecroisés ; elles rappellent, pour l'extrême adresse du dessin et du modelé avec presque rien du tout, les mains si étonnantes de Jan Six mettant son gant, dans le portrait de la galerie Six van Hillegom. Et c'est d'un ton si étrange et si distingué !

Dans la *Jeune fille à la fenêtre* du Louvre, un chef-d'œuvre en son genre, Victor est un peu rouge et presque un peu lourd ; ici, il est couleur de nacre, et léger comme dans l'esquisse la plus subtile, quoique l'effet soit exact et complet.

Ce portrait de femme est peut-être une des peintures qui constate le mieux avec quelle générosité Rembrandt communiquait à ses élèves son génie d'exécution et ses procédés les plus inexplicables en apparence.

Singulier artiste que ce Victor ! c'est lui pourtant qui a fait ce paysage grossier (n° 357), sans choix et sans goût, comme il a fait le *Charcutier* du musée van der Hoop ; il faut bien l'y reconnaître, malgré la distance des deux styles et la différence des deux pratiques. Dans ce grand paysage, il n'y a qu'un chemin, très-banal, qui fait coude, à angle droit, sur la gauche contre la bordure ; dans le carré cerné par cette ligne cadastrale, je ne sais quel champ point pittoresque et des maisons ; au premier plan,

un paysan qui cause avec une paysanne occupée à traire une vache; sur l'avenue en retour, conduisant à la ferme, un troupeau de gros bétail et un pâtre. Les figures peuvent avoir un pied de haut. C'est maçonné à pleine brosse, jusqu'à être pesant d'effet; c'est jaunâtre et sans air. En y regardant de près, on devine cependant le maître dans la dégradation du clair-obscur et dans certains accents de la touche.

En bas à gauche est la signature en toutes lettres, sans date.

L'autre Victor, Jacob, désormais séparé de Jan, viendra dans la catégorie des peintres d'oiseaux, où il tient le premier rang.

Les KONINCK. — Jusqu'ici, les Koninck n'ont pas été mieux distingués l'un de l'autre — Salomon de Philip — que les Victor. M. Lamme lui-même, un des connaisseurs de l'école hollandaise les plus expérimentés, confondant Salomon et Philip, catalogue au nom de Philip *de Koning* (*sic*), outre deux paysages qui appartiennent à ce maître, deux tableaux qui sont assurément de Salomon. La même confusion<sup>1</sup> est faite d'ailleurs dans plusieurs musées, à Dresde, à Darmstadt, à Brunswick, où l'on attribue

<sup>1</sup> C'est peut-être Immerzeel qui est la cause première de ces erreurs, car il dit que « Philip *de Koning* a suivi la manière de Rembrandt dans l'*histoire*, le *portrait* et le *paysage*, » et il lui attribue un portrait du poète Vondel, qui doit être de Salomon.

également à Philip des œuvres de Salomon. Il y a pourtant, dans quelques musées de l'Allemagne, de vrais Salomon inscrits comme tels, par exemple trois au musée de Berlin<sup>1</sup>.

Bien plus, avec les deux Koninck, sectateurs de Rembrandt tous les deux, — Salomon, le peintre de figures en grand et en petit, et Philip, le paysagiste, — on confond aussi parfois un Jacob *Koning* de Haarlem, élève d'Adriaan van de Velde, et même David *de Coninck* d'Anvers, élève de Jan Fyt! par exemple au musée de Bruxelles (n° 54, édition de 1844, et n° 125, édition de 1857).

On n'en sait pas long, il est vrai, de la biographie de nos deux Koninck, mais, du moins, quelques œuvres authentiques de l'un et de l'autre sont là pour les faire apprécier comme peintres.

Salomon est né, probablement, en 1609, et fut élève, dit-on, de Nicolaas Moyaart. Dès 1630, il était membre de la gilde des peintres d'Amsterdam et il signait un petit tableau conservé à Bridgewater Gallery, à Londres; puis, soit qu'il entre dans l'atelier du jeune Rembrandt ou qu'il s'inspire de ce nouvel art, il se fait rembranesque jusqu'à tromper de fins

<sup>1</sup> Au musée de Francfort-sur-Mein, il y a un Salomon et un Philip, bien attribués tous les deux. — A la galerie royale de Christianborg, à Copenhague, un buste de *Guerrier turc*, attribué à Philip, doit être de Salomon. — De même pour le « portrait de deux inconnus, » attribué à « Felipe Coning, » au musée de Madrid, etc., etc.

experts dans ses compositions bibliques<sup>1</sup> et historiques, et surtout dans ses portraits et têtes d'étude.

Philip Koninck est né à Amsterdam, en 1619; probablement, et il a étudié chez Rembrandt, vers 1640, au milieu de la pléiade illustre, Bol, Flinck, Jacob Backer, van den Eeckhout et autres. Personne ne s'est approprié mieux que lui le style panoramique de Rembrandt dans le paysage, et ses vues de Hollande, souvent signées, détachent son individualité de tout mélange avec une autre. Nous pourrions citer une vingtaine de ses paysages parfaitement incontestables, dont une dizaine peut-être avec signatures ou monogrammes, et même avec dates. Il est certain pour nous qu'il n'a jamais peint que le paysage, et nous défions qu'on montre de lui un tableau à figures, avec un signe quelconque<sup>2</sup>, nom ou monogramme, qui prouve l'attribution.

Restituons donc à Salomon Koninck le portrait de vieille femme (n° 164) et le petit Vieillard à barbe

<sup>1</sup> Le superbe *Nabuchodonosor* exposé à Manchester comme Rembrandt, et toujours accepté pour tel, est un Salomon Koninck, au jugement de M. Waagen, qui semble n'avoir point tort. Il y a sans doute bien d'autres Salomon qui passent pour des Rembrandt!

<sup>2</sup> M. Ruhl, à Cologne, possède un *Jésus chassant les marchands du Temple*, où il croit avoir vu la signature de Philip Koninck; si elle y est, elle est fautive, car le tableau est de Salomon, et même excellent, avec ses quinze à vingt figurines mouvementées et expressives comme dans une composition de Rembrandt.

(n° 163), inscrits comme Philip *de Koning* au musée de Rotterdam.

La vieille femme est de grandeur naturelle, en buste, de profil à droite, coiffée d'une cornette blanche. Superbe peinture — autrefois! car toutes les parties ombreuses sont entièrement restaurées; il ne reste de l'original que la pleine pâte dans les clairs, et ces lumières rappellent beaucoup Rembrandt.

Le Vicillard, à mi-corps et de petite proportion, est vu presque de face, le coude appuyé sur une table; fond neutre. Bonne touche et bonne couleur.

Les deux paysages de Philip sont excellents, surtout le plus petit (n° 162), avec des premiers plans très-rembranesques et un ciel d'un gris fin et profond. On peut connaître le maître d'après cette peinture. L'autre paysage, assez grand, *Vue du Rhin*, a été aussi de belle qualité, mais il est alourdi par des restaurations. — Ni l'un ni l'autre ne sont signés<sup>1</sup>.

NICOLAAS MAES.— Son portrait de jeune garçon, au musée de Rotterdam, est curieux, nous l'avons déjà dit, en ce qu'il sert de jalon important dans son œuvre, qu'il dénote une transition de manière

<sup>1</sup> Pour plus d'informations sur Philip Koninck, nous renvoyons à *Trésors d'art exposés à Manchester*, p. 253, à *Musées de la Hollande*, I, p. 221, à *Galerie d'Arenberg*, p. 22, à *Galerie Suërmondt*, p. 37.

et aide ainsi à comprendre et à expliquer comment le grand peintre de la *Laitière* et de quelques autres tableaux primitifs est tombé jusqu'à ses portraits de pacotille, souvent mous et vulgaires.

Sauf des études d'après nature, particulièrement dans l'atelier de Rembrandt, comme l'adorable fillette à sa fenêtre, du musée d'Amsterdam, Maes n'avait guère fait jusque-là que des figures de petite proportion, arrangées en tableaux d'intérieur. Le jeune garçon du musée de Rotterdam est de grandeur naturelle, à mi-corps, debout près d'une balustrade sur laquelle est perché un perroquet. Il a les cheveux bruns, un beau costume gris à raies blanches, des nœuds de rubans rouges et blancs à la ceinture. De la main gauche il tient ses gants rouges; de la droite il présente au perroquet une branche de cerises. Sa tête se dessine sur un rideau rouge à droite. C'est trop de rouge pour jouer avec des blancs et des gris. Au-dessous du rideau, un fond de ciel sombre.

Nous en sommes venus aux portraits *composés*, avec balustrades, rideaux, échappées de soleil couchant, avec des accessoires et des prétextes à combinaisons décoratives. De la simplicité rembranesque, nous allons aux recherches élégantes de van Dyck, à la somptuosité emphatique des Flamands. Est-ce que Maes avait déjà été à Anvers dès cette époque? 1660, c'est la date inscrite à la suite de la signature N : MAES, toujours en grandes capitales, laquelle se

métamorphosera bientôt en lettres ordinaires, avec l'N du prénom rattaché en monogramme à l'M du nom.

Comme exécution, ce portrait, d'ailleurs habile et vigoureux, laisse déjà prévoir les imperfections caractéristiques de la manière postérieure. Le peintre a perdu l'onctuosité harmonieuse de sa couleur, la transparence de ses ombres, sa limpidité dans les tons clairs. Dans les lumières il est sec, dans les demi-teintes il est lourd. La fureur du contraste l'égaré. Il exagère ses rouges et ses blancs, presque sans notes intermédiaires, si bien que la tête semble pierreuse sur ces fonds poussés à outrance. Ces blancs et ces rouges, considérés isolément, sont encore d'une rare qualité, comme Maes savait les faire dans sa période originelle, sous un reflet de la couleur de Rembrandt; mais bientôt ses rouges deviendront violets et ses blancs se pervertiront avec du jaune ou du bleu. Sa décadence future est déjà devinable en ce portrait, aussi bien comme couleur que comme composition.

Nicolaas Maes n'avait pourtant que trente-cinq ans en 1660. Un autre peintre va succéder au premier. Le Maes rembranesque ne compte, comme Govert Flinck, qu'une dizaine d'années, — de 1650 à 1660,

JURRIAAN OVENS. — Il n'est guère connu comme élève de Rembrandt, peut-être parce qu'il a travaillé surtout hors de la Hollande. La célèbre collection du

comte d'Arundel, vendue en 1684, contenait dix-huit de ses tableaux : est-ce qu'il aurait habité l'Angleterre? l'ancienne galerie de Salzdahlum, dix (où sont-ils? le musée de Brunswick n'en a plus qu'un), qui provenaient sans doute du duché de Holstein, où il a passé, dit-on, les dernières années de sa vie.

Il était né en 1620, et ce doit être vers 1640 qu'il aurait fréquenté l'atelier de Rembrandt. Sa manière n'est pas d'ailleurs très-rapprochée de celle du maître. Praticien habile sans doute, il ne semble pas vivement impressionné par la nature et il n'en traduit que les accents vulgaires. Un des bons portraits que nous connaissions de lui est un portrait d'homme à mi-corps, signé *J. Ovens*, dans la collection Blokhuysen à Rotterdam.

Les deux portraits du musée, homme et femme, de grandeur naturelle, jusqu'aux genoux, sont bien peints, mais sans attrait particulier. Ça ressemble un peu à tous les portraitistes du temps, et aux meilleurs, à Jacob van Loo, à van den Tempel, à van der Helst; mais cependant, puisqu'il y manque l'originalité, on aimerait, du moins, à y retrouver quelque signe éclatant de l'école à laquelle Ovens est censé tenir.

LEONARD BRAMER. — Imitateur, et non pas probablement disciple de van Rijn qui était plus jeune que lui, il n'en a saisi que des apparences, — des *ficelles*, on dirait en terme d'atelier, — pour tortiller ses personnages et ses compositions. Au musée de Dresde,

sa *Reine de Saba*, le *Salomon dans le temple*, le *Christ insulté dans le prétoire*, sont tapotés et minces de style. Sa *Descente de croix*, au musée de Rotterdam, n'est qu'un pastiche tourmenté et trop noir. Sauf un grand *Siméon dans le temple*, au musée de Brunswick, ses tableaux sont toujours en petites figures : deux autres au même musée, les trois de Dresde, deux allégories, signées, au musée de Vienne, une *Hécube* et un *Abraham*, au musée de Madrid, etc.

Quand Rembrandt composait en figurines ses drames de la Passion, tels que ceux qu'il a peints pour Frédéric-Henri (musée de Munich), elles avaient la grandeur et la tournure de personnages vivants et terribles. Chez Bramer, ce sont des marionnettes agitées convulsivement par un moteur externe.

Un second tableau de lui cherche encore à calquer Rembrandt dans ce sujet affectionné du maître : vieux Philosophe lisant ou méditant. Le petit sorcier de Bramer est assis devant un livre, dans un intérieur sombre. La touche en est vive et assez spirituelle, mais trop accusée; le clair-obscur assez savant.

VAN DEN EECKHOUT.—Le catalogue lui attribue un portrait d'enfant, de grandeur naturelle, en buste, presque de profil, blafard et jaunâtre, faible de modelé. Peinture fatiguée, éteinte, qui rappellerait peut-être Aart de Gelder, autant que Gerbrand van den Eeckhout.

GERARD DOV et ses continuateurs. — Passons à la petite école bâtarde, issue de la première manière de Rembrandt, et qui lui ressemble si peu, et qui aboutit à être précisément son antithèse.

Il se trouve que le Gerard Dov du musée de Rotterdam est d'une facture assez large, de cette qualité que nous avons signalée dans un tableau du musée d'Amsterdam, où Gerard Dov a illustré de figurines un paysage de Berchem. On estime davantage, bien à tort, son style maigre et ses ouvrages qu'il faut examiner à la loupe.

La jeune *Dentelière* de Rotterdam, vue presque jusqu'aux pieds, est assise sur une chaise, de trois quarts à droite, son métier à dentelle sur ses genoux. Gentille cornette sur la tête, modeste guimpe au cou, manches jaunes, jupon rosâtre. Point d'accessoires ; un fond gris uni, très-fin de ton, ainsi que les couleurs du costume. Les petites mains qui travaillent et la tête sont bien modelées, d'un pinceau froid, mais pas trop pointu. Sur le métier à dentelle est la signature : GDOV, le nom, en petites capitales, accolé, comme d'ordinaire, au G, grande capitale, du prénom. Quoique ce tableau soit un peu frotté, c'est assurément un des petits trésors de la galerie.

Nous avons aussi un portrait de Gerard par un de ses imitateurs, *Dominicus van Tol*, œuvre notable pour ce petit peintre : Gerard, tout jeune, moustache naissante, longs cheveux blond-châtain, est accoudé à une fenêtre qui forme une espèce de niche ou d'en-

cadrement, selon les habitudes de cette école. Sa main est posée sur une tête de mort. Il porte un chapeau noir et un costume violet. Tourné de trois quarts à droite, il se dessine sur un ample rideau vert bleuté, qui pend dans l'intérieur de la niche, masque le fond et laisse seulement apercevoir, par une ouverture, au delà de quelques degrés, l'intérieur d'un atelier vide. Sous l'appui de la fenêtre, un bas relief d'enfants jouant avec des chèvres.

Il se pourrait que l'original de ce portrait fût de Gerard lui-même, et je crois me rappeler qu'il est gravé comme tel : van Tol n'a pas dû connaître le Gerard de vingt ans. Mais, simplement à titre de reproduction, cette jolie petite image est encore intéressante, puisqu'elle représente un célèbre artiste.

Deux autres van Tol se font pendants : un Vieillard qui allume sa pipe dans un réchaud, et une Vieille femme qui achète un hareng ; tous deux également encadrés dans une niche fenestrale ; pastiches assez heureux de Gerard Dov, quoique froids et mesquins.

A Frans van Mieris le vieux est attribué un mauvais petit tableau qu'on doit restituer à son fils Willem : Vieillard faisant des mines à une jeune femme vêtue de satin.

De la secte de Gerard Dov, viennent encore Godfried *Schalcken*, un portrait d'homme et un *Moine* en prière ; — Matthijs *Neveu*, un Bonhomme avec sa pipe, assis près d'une table ; — Karel *de Moor*, une grande *Fuite en Égypte* et une *Offrande* ; — B. *Mat-*

*ton*, un *Ermite*. — Tout cela est bête et commun.

Arie de Vois tient aussi, indirectement, à cette école, mais parfois, du moins, il se rappelle les enseignements de van den Tempel, qui fut un de ses maîtres. Son petit portrait d'homme vaut à peu près ceux du vieux Mieris, qui avait aussi étudié chez van den Tempel, et il se rapproche presque de Metsu. L'homme, de trois quarts à gauche, tête nue, cheveux bruns, séparés sur le front et tombant sur les épaules, cravate blanche négligemment nouée au cou, pourpoint brun à larges manches, est d'une physionomie très-éveillée et très-fine. Signé, sur le fond gris neutre : *ADVois*, les trois grandes lettres en monogramme.

PIETER LASTMAN. — Après les disciples de Rembrandt, un de ses maîtres, Lastman, qui subit, lui aussi, l'influence de son ancien élève, quant à l'eau-forte, sinon quant à la peinture. Son eau-forte de *Juda et Thamar* dans un paysage (Bartsch 74), signée de son monogramme PL (le P sur le jambage vertical de l'L), n'est-elle pas tout à fait rembranesque comme style, comme maniement de la pointe et comme effet?

Vraiment ce fut la conversion la plus étonnante, opérée par la magie de Rembrandt, que celle de ce pur académiste, formé chez les Romains et les Bolognais. Lastman avait deviné le style de l'école de David deux siècles à l'avance. Il fut moins le précurseur

de Rembrandt que de Guérin. Rembrandt ne trouva rien à prendre de lui, si ce n'est peut-être une certaine initiation à la dégradation des ombres. Il avait cependant quelques peintures de Lastman dans sa collection inventoriée en 1656.

Lastman a été le maître de Rembrandt, comme Guérin a été le maître de Géricault et d'Eugène Delacroix.

On rencontre assez souvent des tableaux de Lastman dans les Catalogues de Hoet à des ventes de 1693, 1695, etc., où ils ne se vendaient pas cher, quoique la peinture prétentieuse fût alors en faveur, mais Lastman était trop sévère pour les adorateurs du chevalier van der Werff. Aujourd'hui ses œuvres ont presque disparu et, parmi les musées de l'Europe, il n'y a guère que Berlin et Brunswick qui en possèdent : Berlin, deux, de petite proportion, et signées du monogramme : le *Baptême du Maure*, daté 1608, et le *Repos de la Sainte Famille* durant sa fuite en Égypte ; — Brunswick, trois, provenant de l'ancienne galerie de Salzthal : un *Massacre des Innocents*, *Ulysse et Nausicaa*, daté 1609, avec le monogramme, et *David dans le temple*, signé : *Pietro Lastman* 1613. Que ce *Pietro* va bien au maître de Rembrandt ! — Dans la collection Moltke à Copenhague, on trouve encore un *Tobie*, signé et daté 1618.

Sur les quatre musées hollandais, le musée de Rotterdam est le seul qui ait sauvé un Lastman : *Composition historique de trois figures*. Froide imi-

tation des Italiens, comme ses autres tableaux de Berlin et de Brunswick.

Dans les collections particulières de la Hollande, aucun Lastman dont j'aie souvenir.

LES PRÉCURSEURS.— Pendant que Lastman et bien d'autres, à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième, allaient encore étudier l'art en Italie, il s'était déjà formé en Hollande un art indigène, par la vertu de la révolution qui avait donné au pays la liberté.

La pléiade de ces précurseurs de la grande école qui illustre le milieu du dix-septième siècle est remarquable au musée de Rotterdam : Mierevelt, Moreelse, van Ravestein, Frans Hals, et aussi Gerard Honthorst, et aussi un excellent artiste que nous n'avons pas eu encore occasion d'étudier, car il n'a point de tableaux dans les autres musées hollandais, sauf un sujet satirique, très-mal placé au musée d'Amsterdam, — Esaias van de Velde, oncle d'Adriaan et de Willem le jeune.

MIEREVELT est l'auteur d'un beau portrait du chevalier Albert Joachimi, ambassadeur en Angleterre, — et d'un portrait d'homme avec les armoiries de la famille Heeckeren ; — on lui attribue aussi un Philippe de Nassau, dont l'authenticité n'est pas contestable.

Mais je ne connais pas de galerie où l'on puisse

mieux qu'à Rotterdam apprécier MOREELSE : il y est au grand complet, sept portraits, dont un en pied, trois sujets religieux et deux Bergères.

Le portrait en pied, donné récemment au musée par M. Ebeling, représente J. P. Coen, gouverneur général des Indes hollandaises, le fondateur de Batavia. Debout, de grandeur naturelle, fièrement tourné, avec le superbe costume du temps. Large exécution, ferme et sobre. C'est de la force des grands maîtres dans le portrait : plus grave que van Dyck, mâle comme le Caravaggio. Un chef-d'œuvre de ce peintre secondaire sans doute, mais qui avait été à la bonne école de Mierevelt, et qui vivait à une époque de vrais hommes, — de grands hommes dont le caractère se traduisait dans leur désinvolture et leur physionomie, — et qui était lui-même un homme assez considérable dans sa ville d'Utrecht, comme membre du conseil civique. Peintre, magistrat municipal, il fut encore architecte, et une des portes d'Utrecht a été construite d'après ses dessins. Peut-être même a-t-il été graveur? — Point de signature sur ce beau portrait de Coen.

Jan van Olden Barnevelt est là aussi en buste. De sa femme, Maria d'Utrecht, Moreelse a fait également un portrait, daté 1615 et conservé au musée d'Amsterdam. Un portrait de guerrier, — un Jeune homme devant une table à tapis turc, sur laquelle est un livre, sont encore de sa bonne facture. Puis un excellent portrait de femme, une plume à la

main, et deux portraits de jeunes femmes. Puis deux *Saintes Familles*, dont une au centre d'un médaillon entouré d'une guirlande de fruits peints par Adriaen van Utrecht, et une *Madone* avec l'enfant Jésus. Enfin, les *Bergères* qu'affectionnait Moreelse. Une de ces fraîches campagnardes est coiffée d'un chapeau de paille, couronné de fleurs; l'autre, en petit, tient à la main une branche de rosier.

Nous n'avons encore rencontré JAN VAN RAVESTEIN qu'au musée d'Amsterdam, — deux portraits ordinaires; il n'a rien au musée de La Haye ni au musée van der Hoop. Il n'est pas moins rare dans les musées de l'Europe. Rien au Louvre, et son nom ne paraît même pas dans tout le cours du catalogue; rien à Madrid ni en Italie; rien au musée de Vienne, A Munich, deux portraits; à Gotha, un buste d'homme; à Berlin, un beau portrait d'homme; à la galerie royale de Christianborg (Copenhague), un portrait de jeune homme. Mais, à Brunswick, il a un chef-d'œuvre : *Famille hollandaise*, de dix personnes, le père, la mère, trois fils et cinq filles, de grandeur naturelle et jusqu'aux genoux; la toile a plus de 7 pieds de large sur 5 de haut. Cela va de pair avec les meilleures peintures et se tiendrait ferme à côté de Hals et même de Rembrandt.

Arnold, fils et élève de Jan, a aussi deux bons portraits au musée de Cassel.

Plusieurs fois nous avons mentionné les superbes

compositions de Jan à l'hôtel de ville de La Haye. Là, en effet, on le voit dans toute sa puissance sévère et magistrale. Là, c'est le peintre civique, expression de la Hollande nouvellement régénérée après son affranchissement.

Frans Hals, qui aimait le mouvement et l'éclat des armes, excella surtout à représenter les arquebusiers avec leurs écharpes multicolores, leurs chapeaux empanachés, leurs étendards flottants. Jan van Ravestein est le traducteur des assemblées municipales, où de graves citoyens, tout en noir, assis autour d'une table, règlent tranquillement les affaires du pays.

Il a fait aussi cependant, et avec une égale supériorité, des compagnies de la garde bourgeoise. A La Haye même, sur ses quatre grands tableaux de l'hôtel de ville, deux représentent des arquebusiers : l'un, six officiers de la compagnie du drapeau blanc ; chaque compagnie avait ses couleurs ; — l'autre, vingt-cinq arquebusiers, y compris les chefs ; il est signé : *IV Ravestein*, les trois capitales accolées en monogramme, et daté 1610<sup>1</sup>. L'un et l'autre viennent du Tir nommé le *Nouveau Doele*.

Le troisième tableau — le grand chef-d'œuvre — 15 à 20 pieds de large sur 8 de haut — représente

<sup>1</sup> Immerzeel donne la date 1616. Nous avons lu 1610. Y aurait-il un trait prolongé au-dessus du 0 pour faire un 6 ? C'est à vérifier.

vingt-six membres du *Magistrat* de la ville (conseil municipal), assis à la table de délibération. Ils portent le rigide et noble costume du seizième siècle, dont la mode continuait encore au commencement du dix-septième (le tableau est de 1618) : chapeaux noirs à haute forme et à bord assez étroit, fraises empesées et droites, avec broderies et dentelures, des pourpoints noirs.

Il faut dire son sentiment : Dans cette peinture, Ravestein est plus fort que van der Helst, dont l'hôtel de ville de La Haye possède aussi une œuvre capitale et très-belle, avec seize personnages en pied.

Le quatrième Ravestein est encore une assemblée du Conseil de ville : quinze hommes, à mi-corps, autour d'une table à tapis vert et se dessinant sur un fond vert, avec leurs vêtements noirs et leurs grands chapeaux. L'harmonie de ces noirs et de ces verts, les seules couleurs du tableau, sauf les tons de chair, est surprenante. Le coloriste s'est tourmenté de son effet, peut-être en songeant au jeune peintre d'Amsterdam qui venait de se révéler dans la *Leçon d'anatomie*, et qui menaçait d'effacer les vieux maîtres illustres. Rembrandt faisait déjà du bruit en 1636, date inscrite à la suite d'une signature en toutes lettres : *Joannes V (ou A?) Ravesteijn*. Aurait-il aussi influencé Ravestein, comme il a certainement influencé Frans Hals ?

Jan van Ravestein commençait à être vieux en

1636, — cinquante-quatre ans, — mais cependant il a vécu longtemps encore, et sa signature se rencontre au bas d'une pièce de 1655, où les *kunstschilders* (peintres d'art) et autres artistes demandent à la Régence de la ville (*Stadregering*) leur séparation d'avec les *kladschilders* (peintres *barbouilleurs*), admis avec eux jusque-là dans la gilde de Saint-Luc. Il paraît que Ravestein mourut peu après, en 1657, à ce qu'on dit.

Le musée de Rotterdam possède deux portraits de lui : un buste d'homme avec une chaîne d'or au cou, et un autre buste d'homme avec un ample col à guipures. Ils pourraient figurer partout, entre des van Dyck et des Tintoret, comme une sorte de milieu entre ces deux maîtres si différents.

Le catalogue attribue aussi à Jan van Ravestein un Intérieur, avec une femme et un jeune garçon près d'un berceau, et un homme qui fume sa pipe contre la cheminée. Je m'étonne de n'avoir aucun souvenir de ce tableau, dont le sujet est singulier pour l'auteur, et qui mériterait d'être étudié. On peut d'ailleurs s'en fier généralement à M. Lamme, aussi consciencieux qu'il est éclairé.

Quel bijou que le petit Frans HALS ! Ce hardi brossier de larges compositions patriotiques, comme celles des hôtels de ville d'Amsterdam et de Harlem, ou de vaillants portraits en pied, comme celui du musée de Brunswick, peinture étrange et gran-

diouse, comparable aux chefs-d'œuvre de Rembrandt, de Velazquez et de Titien, — cet artiste fougueux, qui couvrait en un jour une toile immense, le voici portraitiste en miniature ! Il lui prenait parfois de ces fantaisies, — bien heureuses ! A la galerie van Brien en d'Amsterdam, on admire un petit portrait dans lequel Frans Hals a réalisé ce phénomène, assez familier à la sculpture antique et à certains maîtres de la Renaissance, de faire paraître plus grandes que nature des figurines d'une proportion réduite. C'est le contraire du résultat de Gerard Dov et des artistes trop *finisseurs*.

Ici, à Rotterdam, Frans Hals a renfermé son homme dans un médaillon ovale, haut de 22 centimètres ; le buste seulement, mais avec une main. C'est l'historien Pieter Bor Christiaanszoon (fils de Christiaan) à l'âge de soixante-quinze ans : *Ætatis 75, A° 1634*, inscription qu'on lit à droite sur un fond gris-clair. Sa moustache et sa barbiche sont toutes blanches ; sur sa tête chauve une petite calotte noire ; costume de soie noire ouvragée et large fraise. La main, en pleine lumière, tient une plume. Physionomie vive et expressive. Tout cela est d'une adresse, d'une science, d'une liberté, d'un esprit ! Adriaan Brouwer a attrapé cela de son maître, à peu près, et c'est de lui que Téniers avait appris sa touche si vantée. Mais que Téniers est mince, comparé à Brouwer, moins solide lui-même que Frans Hals ! Chose imprévue ! ce petit portrait fait penser à Watteau, le délicieux peintre,

si subtil dans sa pratique, si spirituellement juste dans ses accents lumineux, le plus vraiment peintre de toute l'école française.

Gerard HONTHORST est plus connu par sa manière italienne et ses effets de nuit que par sa manière hollandaise. Il est pourtant bien préférable dans sa première période, quand il cherche sincèrement la nature, au lieu de pasticher les Italiens et d'ambitionner des effets baroques.

On ne saurait dire à quelle date il passa en Italie. Est-ce avant ou après la visite que Rubens lui fit à Utrecht, en 1627, comme à un des maîtres importants de la Hollande? Je croirais bien que ce fut un peu plus tard. Le *Concert*, du Louvre (n° 216), daté 1624, tient encore au style de son pays. Dans cette peinture, comme dans la *Femme jouant du luth* (n° 220, même musée), datée 1614, comme dans le *Joyeux Musicien* du musée d'Amsterdam (n° 149), il ressemble beaucoup à Moreelse, en tant que couleur et expression, même aussi un peu à Frans Hals. Il s'inspire des Bergères de l'un, des Chanteurs de l'autre. Il est épanoui, naïf, éclatant de vie. Ca vaut mieux que le *Pilate* (n° 215 du Louvre) avec son faux effet de lumière.

Un tableau qui caractérise supérieurement sa manière hollandaise<sup>1</sup> est le n° 135 du musée de Rotter-

<sup>1</sup> On en voit aussi des échantillons au musée de Brunswick,

dam : nous l'intitulerons le *Tête-à-tête*; composition dans le genre de celles que Terburg, Metsu, Pieter de Hooch peignirent en petit, — mais avec des figures de grandeur naturelle, coupées aux genoux. 3 pieds de large sur 3 pieds et demi de haut.

Deux personnages seulement : un gentilhomme en costume militaire et sa maîtresse. Il est assis, de face, le bras gauche accoudé à une table couverte d'un tapis vert sur laquelle sont des fruits, un beau vase en métal, et son sabre. Il a un pourpoint en chamois gris-glacé, un col rabattu à riches guipures, des hauts-de-chausses rouges et des bottes molles. Il s'est mis à l'aise, jambes écartées, chemise entr'ouverte sur la poitrine, la main droite appuyée sur sa cuisse; de l'autre main il tient une coupe pleine, et il lève sa tête un peu fatiguée et ses yeux tendres vers la jeune femme debout, qui s'appuie sur son épaule et se penche en lui présentant une pipe. Elle aussi n'est pas très-soigneusement *ficelée* : le corsage est desserré, la gorge mi-nue. Qu'elle est gentille avec son bonnet blanc et sa pèlerine blanche ! Pardonnons-leur tout ce sans-*façon*, puisqu'ils s'aiment.

qui possède six tableaux de Gerard Honthorst, et au musée de Dresde, qui en a quatre; un cinquième tableau que le catalogue de Dresde attribue encore à Gerard Honthorst et qui précédemment avait été attribué à Rembrandt, puis à Ferdinand Bol, *la Fille du Pharaon trouvant le petit Moïse*, est de Pieter de Grebber et porte même le monogramme de ce maître.

Je ne sais pas si le tableau a une signature et une date, mais il doit être antérieur à l'émigration de Gerard. C'est franc de tournure et d'exécution, très-correct de dessin, fort et simple dans la couleur. C'est peint par larges plans, comme peignait Frans Hals, mais sans emportement. Plus tard, Govert Flinck, dans ses figures d'arquebusiers, aura quelquefois de l'analogie avec ce style primitif de Honthorst.

Une autre peinture de Honthorst : *Guerrier* assis devant une table et allumant sa pipe à une lampe, est de la période italienne et rappelle un peu le Caravaggio. — Un petit portrait d'homme à barbe grise porte le monogramme GH accolés, et une date 164 . , le dernier chiffre illisible.

Mais il faut encore voir Gerard Honthorst dans un superbe portrait d'homme à mi-corps, de trois quarts à droite, une main sur la hanche, l'autre, tenant des gants, appuyée en avant sur une table. Pourpoint noir, fraise à larges tuyaux. La tête, à cheveux courts et à barbe rousse, est énergiquement accentuée, dans un type qui rappelle les rudes traits de Michel-Ange. On dirait un de ces fiers portraits qu'Antonie Mor sculptait sur la toile.

Honthorst est rarement de cette force-là. On le trouve froid, vide, assez vulgaire, dans ses nombreux portraits <sup>1</sup> au Pavillon du bois à La Haye, et dans

<sup>1</sup> Gerard Honthorst a fait aussi un grand nombre de portraits et de compositions de toute sorte en Angleterre, où il

ses compositions à la Salle d'Orange. Peut-être plusieurs de ces portraits sont-ils de Willem et non de Gerard ; les deux frères ont beaucoup peint en collaboration.

Le musée de Rotterdam possède aussi un grand portrait en pied, par ce *Willem* : Maria, femme de Guillaume II, prince d'Orange, debout, de trois quarts à droite, sur un balcon, en robe jaune à queue. Les mains sont très-belles. La figure se dessine sur un fond de ciel.

La nombreuse famille des van de Velde est probablement originaire de Haarlem, et, suivant van Eynden, Esaias VAN DE VELDE était — probablement — fils d'un célèbre maître d'écriture, cité par Schrevelius dans son *Harlemias*. Cela expliquerait comment Willem van de Velde le vieux, — frère d'Esaias, toujours *probablement*, — étant fils de calligraphe, dessinait de préférence à la plume avec une facilité et une habileté si merveilleuses. Willem le vieux cependant était né à Leyde, à ce qu'on dit, Esaias aussi, et même aussi le troisième frère Jan. D'après Walpole, il y avait encore un quatrième frère, *Cornelius van de Velde*, peintre de marines comme les Willem père et fils, et qui fut employé en Angleterre par Charles II.

resta longtemps et où il fut le peintre attitré de la reine de Bohême, fille de Jacques I<sup>er</sup>.

La date supposée de la naissance d'Esaias est 1597; mais peut-être est-il né plus tôt, car une de ses eaux-fortes est datée, je crois, de 1614<sup>1</sup>. Il est vrai qu'il a pu graver à l'âge de dix-sept ans, puisque son neveu Adriaan a bien gravé à l'âge de quatorze ans<sup>2</sup>. Ce qui est sûr, c'est que son talent était tout formé avant 1620.

J'ai sous les yeux un paysage d'hiver, peint sur un disque de bois, de 18 centimètres, et signé E. V. VELDE 1619. Ce petit chef-d'œuvre, appartenant à mon ami M. Charles De Brou, contient une centaine de figurines, la plupart microscopiques, dispersées sur la glace d'une rivière, patineurs et promeneurs. Il a beaucoup d'analogie avec les deux petits tableaux d'Adriaan van der Venne dans la galerie Suermondt, et aussi avec les deux petits van Goijen de la même galerie. Les van der Venne sont de 1614, les van Goijen de 1620. Voilà, pour la peinture dite de genre et pour le paysage, les précurseurs, les véritables initiateurs de la spirituelle et charmante école qui brilla au milieu du dix-septième siècle.

Les tableaux d'Esaias van de Velde sont devenus très-rares, quoiqu'il en ait passé un certain nombre dans les ventes hollandaises dont Hoet et Terwesten ont publié les catalogues. On n'en citerait pas une

<sup>1</sup> Huber et Rost ne citent que quatre de ses eaux-fortes, non datées, paysages, dont deux portent les initiales EVV.

<sup>2</sup> Voir la note à la p. 94.

demi-douzaine dans tous les musées de l'Europe : à Brunswick, un *Combat de cavaliers*, signé *E. Velde*, et provenant de l'ancienne galerie de Salzthallum<sup>1</sup> ; — à Vienne, un *Combat de cavalerie*, sans signature ; — dans la galerie Moltke, à Copenhague, un paysage signé et daté 1620. Nous en avons vu quelques autres encore dans des collections particulières : grand hasard ! Aussi le maître, presque inconnu, ne compte-t-il guère dans l'école hollandaise, bien qu'il soit un artiste extrêmement distingué, non-seulement comme inventeur mais aussi comme fin coloriste, comme dessinateur très-élégant, d'une touche adroite et sûre.

Le musée de Rotterdam a deux tableaux de lui :

Un *Incendie de village*, la nuit, avec quantité de figurines à pied et à cheval, signé *E v VELDE*, 1623. Van der Poel, dont on ne sait point les origines, sort un peu de là sans doute ; du moins, ses Incendies nocturnes, qu'il a si souvent répétés, sont une imitation *flagrante* de ce tableau d'Esaias, qui d'ailleurs a beaucoup souffert et semble tapoté par des restaurations.

Un *Cavalier* sur cheval qui se cabre. Ce gentilhomme en costume espagnol, chapeau à grandes ailes, manteau gris, hautes bottes molles, est vu de

<sup>1</sup> Le catalogue de Satzthallum, par Eberlein, enregistre un second Esaias qui ne se retrouve plus à Brunswick : Paysage, avec une forêt où des voleurs attaquent un *carosse* (*sic*).

dos, un peu tourné à droite, faisant une claire silhouette sur un fond de ciel argentin, dans les tons de Velazquez et de van Dyck, avec un horizon perdu et rectiligne. Les terrains du premier plan, que foulent les pieds solides du beau cheval couleur chamois, sont largement et sobrement frottés, comme dans une peinture monumentale. C'est ce qui donne tant de grandeur et de relief à cette figure équestre, modelée et mouvementée sur un panneau de 38 centimètres ! Elle rappelle beaucoup, par l'élégance de la désinvolture et la liberté magistrale de l'exécution, une adorable étude de van Dyck à Buckingham Palace <sup>1</sup> : trois cavaliers, le même modèle vivement esquissé par devant, par derrière et de côté. Et, comme ce van Dyck ressemble à un Velazquez, voilà décidément notre Esaias en noble camaraderie.

Oui, c'est un très-brave peintre qu'Esaias van de Velde, et, pour renseignement sur lui, nous recommandons ce petit tableau égaré dans l'angle d'une première salle du musée de Rotterdam.

Là aussi, tout auprès, est une *Vue de rivière*, attribuée à Hendrik van Avercamp, surnommé *le Muet de Kampen*, autre avant-coureur des *petits maîtres* hollandais, et dont avons nous parlé dans la *Galerie Suermondt*, où l'on voit un de ses bons tableaux ; celui du musée de Rotterdam est entiè-

<sup>1</sup> N° 50 du catalogue publié par W. Bürger, dans la *Revue universelle des Arts*, novembre 1858.

rement perdu et dénaturé, — s'il a été de lui jadis.

Esaias van de Velde pourrait bien s'être un peu développé sous l'influence du grand Frans Hals ; si l'on ne peut assurer qu'il ait étudié dans sa jeunesse à Haarlem, du moins il y demeurait en 1626. Il a de Frans Hals beaucoup de qualités : la hardiesse et la vivacité de la touche, la tournure cavalière, même les tons de couleur dans des jaunes verdâtres. Il a transmis cela, en diminutif, aux deux Palamedes, qui continuèrent ses Chocs de cavaliers et ses Pillages de hameaux. Mais il est aussi le générateur d'une succession d'artistes plus renommés. On dit qu'il a été un des maîtres de van Goijen, qui, en effet, lui ressemble beaucoup. Et n'est-ce pas van Goijen qui enfanta Salomon van Ruijsdael ? et Salomon *genuit* Jacob, et Hobbema est le frère de Jacob van Ruijsdael, et tous deux sont les pères d'une foule de paysagistes qui remplissent la fin du dix-septième siècle. — Généalogie glorieuse dont Esaias est le premier chaînon.

VAN GOIJEN devait être à peu près du même âge qu'Esaias, car il est né, presque certainement, en 1596. Peut-être fut-il seulement son compagnon, comme Adriaan van Ostade avec Brouwer. Dès 1620, ils ont beaucoup d'analogies ensemble. En 1630, nous les retrouvons tous deux habitant Leyde, où Esaias mourut en 1648. Van Goijen eut la chance de travailler bien plus longtemps : de 1650 à 1660,

il fait encore d'excellente peinture, plus corsée même que dans ses premiers temps; à son tour il était excité par ceux qu'il avait lancés dans l'art; témoin un vigoureux paysage de la collection Dubus de Gisignies à Bruxelles, daté 1655, et quelques autres tableaux de cette période, dans les collections de Kat et Dupper, à Dordrecht; on les prendrait presque pour des Ruijsdael. En 1664, il peignait une *Vue d'hiver*, animée de figurines par J. Steen, son gendre et signée de leurs deux noms, suivant, van Eynden qui la possédait. C'est seulement en 1666 qu'il mourut, et non pas en 1656, date inscrite par M. Villot dans son catalogue du Louvre, et aussi dans les catalogues de Berlin, de Dresde, de Vienne, même de Rotterdam, même dans l'excellent catalogue d'Amsterdam.

Deux *Vues de rivière*, par van Goijen, au musée de Rotterdam : l'une, assez grande, avec une digue et un village aux plans éloignés, n'a rien de notable; l'autre, 4 pied de haut seulement, est de sa belle manière. L'eau, les bateaux, le ciel, tout s'harmonise dans une gamme simple, mais vigoureuse, qu'on remarque souvent chez les Ruijsdael. Le tableau, signé du monogramme VG. accolés, porte la date 1643 : Salomon était déjà un habile paysagiste, mais Jacob n'était encore qu'un écolier.

Van Goijen signait le plus souvent de ce simple monogramme V G., même les œuvres dont il devait être fier, comme le paysage du musée de Vienne,

peint en collaboration avec Philips Wouwerman. Quand il écrit son nom en toutes lettres, il ne met parfois qu'un seul *i* et point de *j*. Cependant le n° 184 du Louvre serait signé avec un *y*, selon le catalogue, qui doit avoir omis deux points sur son *y*, pour faire *ij*. Le vrai nom est d'ailleurs van Goijen, et le peintre a signé ainsi, au musée de Berlin, un beau petit paysage, daté 1636.

Herman *Saftleven*, élève de van Goijen, et Jan *van Bunnik*, d'Utrecht, élève de Saftleven, ont chacun un paysage. Nous les glissons à la suite du maître de Leyde, mais nous réservons pour le paragraphe des Paysagistes son autre descendance, la lignée légitime : Salomon van Ruijsdael et Jacob.

AALBERT CUIJP et ses sectateurs. — Aalbert Cuijp est aussi un maître de la première heure, mais qui cependant trouva dans son père Gerritsz. Cuijp un guide déjà expérimenté. Ce père Gerritsz. Cuijp, assez sauvage comme artiste, avait presque deviné certains côtés de Rembrandt. Avec un pareil précepteur et la passion de la nature, Aalbert fut tout de suite un vrai bon peintre.

A l'exhibition éphémère de Manchester<sup>1</sup>, mieux que dans aucun musée du monde, on a pu admirer le *Claude hollandais* dans les grands paysages lu-

<sup>1</sup> *Trésors d'art*, p. 265-272.

mineux de sa troisième manière, expression définitive de son génie. « L'Allemagne et la France réunies, disait alors M. Waagen, n'auraient pas pu rivaliser avec Manchester pour Cuijp. » Aucune galerie ne pourrait rivaliser non plus avec le musée de Rotterdam pour les Cuijp de la première manière. Il y en a onze, de sujets très-différents, quoique de la même époque : trois *Stilleven* (nature morte), un Intérieur d'écurie avec chevaux, une étude de Tête de vache, un paysage, deux portraits d'homme, un Homme dormant, magnifique étude terminée d'après nature, une esquisse de Paysanne avec son enfant et deux moutons, enfin un Coq et une poule, donné tout récemment (1860) par M. J. van der Hoop, et que je n'ai point vu. Tous ces tableaux sont religieusement rassemblés sur le même lambris d'une des petites salles, assez bien éclairée, quoique la lumière venant de droite frappe la peinture à contre-sens.

Les trois *nature morte* sont de haute qualité. — N° 63 : de grosses pêches dans un plat ; grappes de raisin ; feuilles de vigne et de pêcher dans l'ombre ; des cerises en avant, sur le bord de la table. Signé des initiales A. C. — N° 65 : sur une table, des pêches, des raisins, des feuillages. — N° 66 : un lièvre, un coq, des pigeons, un martin-pêcheur, de petits oiseaux, quelques plumes détachées, qui s'envoleraient au vent aussi bien que les « plumes flottantes, » peintes par Melchior de Hondcoeter.

Aalbert Cuijp est certainement le premier des peintres pour représenter les oiseaux morts, les fruits et les objets inanimés. Son chef-d'œuvre en ce genre est sans conteste le grand tableau (5 pieds de large!) avec un homard et des pêches, dans la précieuse collection de M. de Wildt à Amsterdam, collection presque inconnue, où l'on rencontre deux portraits en pied, de grandeur naturelle, par Theodor de Keijser, et des portraits par Rembrandt, Ferdinand Bol, Santwoort, Nicolaas Maes, Anton Palamedes, Aalbert Cuijp, etc., toutes peintures qui sont venues de l'atelier des artistes dans la famille de Wildt et n'ont jamais été *nettoyées*. Il faut remarquer que ce fameux *Homard* est signé aussi des initiales en petites capitales et séparées.

Dans l'*Intérieur d'écurie* sont deux gros chevaux pommelés, tournés à gauche, un chien rouge, un groom et quelques accessoires. Fond sombre. C'étaient ces chevaux d'Aalbert Cuijp qui empêchaient Géricault de dormir! —Toujours les initiales A. C.

La tête de vache est un lambeau d'étude, presque de grandeur naturelle. Largement peint à toute brosse.

Le paysage est intitulé *Vue de rivière*. L'eau coule au pied d'une colline; sur un bout de terrain en avant, deux pâtres et des animaux assez faiblement dessinés. La composition n'est pas heureuse, mais les fonds à gauche sont pleins de lumière. La lumière papillote trop cependant sur les feuillages du premier plan et sur les terrains. On distingue

encore, au bas à droite, un petit c., qui était sans doute précédé de l'a.

La Paysanne en corsage rouge, avec son enfant sur ses genoux, a été léguée au musée par Ary Scheffer, en 1858.

Les deux portraits d'homme, en buste, grandeur naturelle, un peu secs d'exécution, surtout le portrait de vieillard (n° 67), ont beaucoup de caractère.

Mais le tableau curieux, et véritablement rare dans cette intéressante série, c'est l'*Homme qui dort*. Peut-être est-il mort? entre la mort et le sommeil il n'y a guère que la différence de la durée. Il semble que cette étude si profondément sentie ait dû être faite pour conserver le souvenir de quelque vaillant homme qu'on avait perdu. Tout l'arrangement donne plutôt l'idée d'un homme sur son lit de mort que d'un homme endormi. La tête encadrée de longs cheveux châtain, et vue presque de face, mais en raccourci, repose en pleine lumière sur un vaste oreiller qui fait tout le fond, sauf un pan étroit de rideau tombant à droite et un angle sombre à gauche en haut. Les blancs de la chemise dont on aperçoit le col et les épaules, les blancs du drap supérieur, étendu de travers en travers du tableau, se confondent presque avec les blancs de l'oreiller, si bien que la tête est comme détachée au milieu de cette auréole de tons clairs. Une couverture de velours noir, jetée en avant sur le drap, fait seulement

repoussoir et aide à comprendre que l'homme dont on voit le visage, dont on devine le torse sous le drap de lit, est couché horizontalement. C'est déjà un tour d'adresse que cet effet de perspective, d'autant que la toile n'a que 41 centimètres de haut sur 6¼ de large. Et quel sentiment sérieux dans la tête, et quelle magistrale exécution, large et simple, juste ce qu'il faut, rien de plus; mais l'effet est rendu.

Sur le coin du drap blanc, tout à fait à l'angle du bas à droite, sont encore les initiales A. C.

Nous insistons sur cette forme de la signature, parce que M. Lamme et d'autres amateurs de Rotterdam, qui considèrent Cuijp comme un de leurs concitoyens (Dordrecht est tout voisin de Rotterdam) et qui le connaissent bien, ne sont pas convaincus comme nous que la marque A. C. indique la première époque du maître.

Il est certain d'abord qu'on ne la trouve jamais sur les grands paysages lumineux, tels que ceux qui font l'honneur des collections anglaises, la National Gallery, Buckingham Palace, Bridgewater Gallery, etc., tels que le paysage du Louvre, n° 104, tels que ceux de certaines collections hollandaises, chez MM. Six, van Loon, van Brienen, etc. Tous ces chefs-d'œuvre, — peints à une période assez avancée de la carrière de l'artiste, sans aucun doute, quoiqu'ils ne soient pas datés, — sont signés uniformément : *A. cuijp*, l'A du prénom, élané dans le genre de l'écriture anglaise, — le *c*, de même gran-

deur que les autres lettres du nom, — l'*u*, surmonté d'un accent presque horizontal, — l'*i* et le *j*, rapprochés en *y*, portant chacun son point.

Au contraire, tous les tableaux de *nature morte*, et l'on s'accorde à les croire du commencement, sont signés A. C., quand ils ont une marque. Quelqu'un en a-t-il jamais vu avec le nom en toutes lettres ?

Ensuite, les petits Intérieurs d'écurie, avec chevaux et des fonds sombres, tels que celui de Rotterdam, les petites compositions avec un groupe d'animaux, sans beaucoup de paysage, les Intérieurs d'église, ne sont-ils pas encore de la première période, assez longue si l'on veut, durant laquelle le grand praticien tout formé cherchait cependant les sujets qui conviendraient le mieux à son génie ? Eh bien, ils sont aussi, d'habitude, signés des simples initiales.

Assurément, le petit paysage de Rotterdam n'est pas de la belle époque du paysagiste, et c'est pourquoi il n'a que le C. tout court.

Les portraits, en général, appartiennent encore à la période primitive, et voilà que cette superbe tête de dormeur est correctement marquée de l'A. C.

Tenons donc pour très-probable que la signature par les initiales du prénom et du nom est une indication caractéristique de la première manière d'Aalbert Cuijp.

Ce qui semblerait s'opposer à cette classification de

ses œuvres, c'est que dès lors il est aussi habile qu'il le sera plus tard. Sans doute, mais dans un autre genre, avec des tendances différentes et un style autre.

Dans quelques écrits précédents, nous avons déjà noté ces observations, que fortifie l'étude des précieux tableaux de Cuijp, réunis au musée de Rotterdam.

De l'ami de Cuijp, Aart *van der Neer*, un petit *Clair de lune* sur un village, très-fin et très-juste, et un *Incendie nocturne*.

Ce sont probablement ces peintures de van der Neer, outre celles d'Esaias van de Velde, qui décidèrent chez *van der Poel* la passion des Incendies. Ce qu'il a brûlé de villes, de villages et de chaumières est incalculable. Fureur singulière, dans un pays où il y a tant d'eau. Heureusement que le feu prend toujours sur le bord de quelque canal qui peut servir à l'éteindre et qui, du moins, sert au peintre à faire refléter ses flammes. Enregistrons donc un *Incendie* de plus par E. van der Poel; mais il ne s'agit, cette nuit, que d'une maison rustique.

Abraham *van Borssum*, que nous avons déjà rencontré à la galerie d'Arenberg<sup>1</sup>, imitant Aalbert

<sup>1</sup> *Galerie d'Arenberg*, p. 52.

Cuijp, comme il l'a imité dans un excellent tableau d'animaux (cité par Smith) à la galerie van Loon, cherche ici les effets d'Aart van der Neer. Il a cherché quelquefois Rembrandt, et peut-être d'autres maîtres encore! Aussi n'a-t-il point trouvé l'originalité, ni la renommée. C'est pourtant un peintre habile, d'une touche ferme, et vrai coloriste. Son *Clair de lune*, au musée de Rotterdam, avec un village, de l'eau, et quelques personnages, est signé, sans date : *AVBorssum*, les trois capitales accolées comme dans la signature de la galerie d'Arrenberg.

Il paraît qu'un P. *van Noort* et un J. B. *Wolfart*, dont on ne sait rien, si ce n'est qu'ils peignaient en Hollande au dix-septième siècle, furent aussi des sectateurs d'Aalbert Cuijp. Van Noort lui ressemble, de loin, dans un tableau assez largement peint, mais usé, représentant un Chat qui contemple des poissons morts. — Wolfart est l'auteur d'un paysage avec animaux, dont il n'y a rien à dire.

Plus d'un siècle après sa mort, Aalbert Cuijp eut encore, dans sa ville même de Dordrecht, un imitateur qui a fait des pastiches presque trompeurs : Jacob *van Strij*, né en 1756, mort en 1815. Le musée de Rotterdam ne pouvait manquer d'avoir un van Strij : paysage montagneux, avec pâtre et troupeau ; effet de soir. Il a même aussi un tableau

de genre, par Abraham van Strij, frère, je crois, de Jacob, et mort seulement en 1825. — Reprenons bien vite la série de nos vrais maîtres du dix-septième siècle !

LES PORTRAITISTES.—Nous avons déjà examiné les portraitistes primitifs, nés vers le temps de la Séparation, — Miereveld, Moreelse, van Ravestein, Frans Hals, — et ceux de la pléiade rembranesque, — Fabritius, Flinck, Victor, Salomon Koninck, Nicolaas Maes, Ovens, Bramer, van den Eeckhout, etc. Voici maintenant une foule d'autres artistes qui peignirent de grands portraits à la même époque que Rembrandt, sans dépendre directement de lui.

Le portrait fut une des principales applications de l'art en Hollande, comme en Allemagne, comme en Angleterre, et en général dans les pays protestants, où l'individualité a son importance reconnue, où l'homme existe par lui-même, aussi bien qu'un pape et un empereur. Dans les pays catholiques, le portrait fut réservé pour les souverains de la terre et du ciel.

L'Italie, si féconde en images ecclésiastiques, n'a point songé à nous transmettre des portraits bien authentiques de Galilée, de Colomb et de ses grands hommes, qui vivaient pourtant à la belle époque de la Renaissance, au temps où le jeune et *divin* Raphaël se préparait à immortaliser la tête de loup du pape Jules II et le miracle mystique de la *Messe de*

*Bolsène*. Mais l'Allemagne a conservé des centaines de portraits de Luther, un simple hérétique.

Qui a fait en France le portrait de Molière, valet de chambre de Louis XIV? on ne sait trop. Mais la Hollande a conservé quantité de portraits de son poète populaire, Jacob Cats.

Le peintre du *Banquet des arquebusiers* à l'occasion de la paix de Münster, VAN DER HELST, une des gloires du musée d'Amsterdam, montre aussi maintenant au musée de Rotterdam un de ses chefs-d'œuvre, grand tableau large de 7 pieds, haut de 5, rassemblant les portraits de Rijklof van Goens, gouverneur général des Indes hollandaises, de sa femme Jacobena Bartholomeusz, de leurs deux fils, l'un âgé de quatorze ans, l'autre de douze. Figures de grandeur naturelle, coupées à mi-jambes.

L'homme est debout, de face, coiffé d'un grand chapeau noir par-dessus sa perruque, pourpoint citron, riche baudrier brodé d'or, hauts-de-chausses gris. Il prend la main gauche de sa femme, assise sur une chaise et superbement vêtue de noir, avec une large guimpe blanche. L'autre main de la femme, nonchalamment abandonnée sur le velours noir, est d'une finesse de ton délicieuse. Devant eux, presque de profil, tourné vers la mère, leur plus jeune fils, avec de longs cheveux, un galant costume couleur de perle et un grand chapeau noir. A droite, le fils aîné, son chapeau gris à la main,

présente une lettre. Il porte déjà l'épée, une arme de luxe, toute dorée, pendue au baudrier, enjolivé de nœuds de rubans. Derrière les maîtres, un Javanais, tête nue, debout dans la pénombre, tient le manteau rouge et la longue canne du gouverneur.

Nous sommes à Batavia, il ne faut pas l'oublier. On ne s'en douterait guère à la qualité de la lumière, à la température de l'air, à la couleur de la terre et du ciel. Van der Helst, qui n'est jamais sorti de la Hollande aquatique, brumeuse et froide, n'était pas obligé de connaître la couleur du temps à Java. C'est cependant la rade de Batavia, la plage javanaise et la mer des Indes, qu'on aperçoit là-loin, derrière un premier fond d'architecture avec un gros fût de colonne, quelque terrasse ou péristyle de l'habitation, probablement. Et sur cette mer censée tropicale, on distingue même des navires qui s'en vont transférer au Nord les richesses du Sud.

Cette peinture de premier ordre, signée : *B. van der Helst f. 1656*, a été donnée récemment au musée public, par M. Nottebohm, qui possède lui-même à Rotterdam une riche collection de tableaux modernes : Decamps, Marilhat, Horace Vernet, Ary Scheffer, Gudin, Meissonier, Gallait et Wappers, Achenbach et Lessing, etc. Il a aussi quelques peintures anciennes : un Gerard Honthorst, daté 1624 ; des Hondecoeter ; un Hendrik van Steenwijk le jeune, avec des figures à mi-corps, de grandeur

naturelle, ce qui est curieux, et, ce qui est plus intéressant encore, avec la date 1644. La dernière date constatée sur des œuvres de H. van Steenwijck le jeune, dont on ignore la date de mort en Angleterre, était, jusqu'ici, 1642<sup>1</sup>. Ce Steenwijck aurait donc vécu cinquante-cinq ans, pour le moins.

Il paraît que l'honnête nabab de Batavia paya son portrait 2,000 florins à van der Helst. Si ce n'était guère pour un gouverneur général des Indes, c'était terriblement cher à Amsterdam en ce temps-là. Mais van der Helst avait sur ses rivaux l'avantage d'obtenir de hauts prix de ses œuvres. « C'était, dit M. Scheltema<sup>2</sup>, la conséquence naturelle du genre spécial qu'il avait choisi. Il peignit exclusivement des tableaux de portraits (*portret-stukken*); ses travaux étaient donc toujours commandés; ils étaient tout à fait dans le goût des bourgeois les plus notables, et ils se payaient certainement très-cher. Rembrand, au contraire, ne peignait pas seulement des portraits, mais il produisit par le pinceau et le burin toutes sortes de compositions, dont le prix vénal était plus variable et le débit incertain. Il est connu que van der Helst recevait cent ducats d'un portrait jusqu'aux genoux; les prix que Rembrand pouvait obtenir réellement de ses œuvres étaient insignifiants,

<sup>1</sup> Voir sa notice au catalogue du Louvre.

<sup>2</sup> Notice sur van der Helst, annotée par W. B., dans la *Revue universelle des Arts*, t. V, p. 493.

en comparaison des sommes élevées qu'on y consacre de nos jours<sup>1</sup>. Van der Helst put donc vivre dans l'aisance, et, en mourant, laisser de grands biens à sa femme et à ses enfants, tandis que Rembrand tomba dans l'indigence et dut céder à ses créanciers tout ce qu'il possédait... »

Ce contraste entre van der Helst et Rembrandt, tracé par M. Scheltema, est de l'histoire universelle et perpétuelle. En tout pays et en tout temps, les portraitistes accrédités ont fait fortune ; mais combien de grands artistes inventeurs sont morts dans la misère !

Van der Helst a encore deux autres portraits au musée : un Amiral et un Vieillard, tenant d'une main son chapeau et de l'autre ses gants ; acheté par la direction en 1854.

Pieter NASO, ou Nason, est censé son disciple. Deux pendants, un portrait d'homme et un portrait de femme, de grandeur naturelle, à mi-corps, avec les mains, ne manquent pas de qualités. Les œuvres de ce Nason peu connu ne se retrouvent plus guère ; on les attribue probablement à d'autres maîtres. Il y a pourtant de lui, au musée de Berlin, un portrait

<sup>1</sup> « En 1640, un petit tableau de Rembrand, représentant un homme en lunettes, fut vendu 34 florins 40 stuivers... La vente de Rembrand, où il n'y avait pas moins de quarante tableaux de lui, n'a produit que 4,964 florins 3 stuivers. » (note de M. Scheltema).

d'homme, signé : *P. Nason f. 1668*, et même un tableau de *nature morte*, pareillement signé, mais sans date. Le catalogue de la collection Moltke, à Copenhague, enregistre aussi deux portraits signés et datés 1648.

Nous avons déjà noté, au musée d'Amsterdam, des portraits par Ludolf DE JONG, qu'on dit élève d'Anton Palamedes, de Cornelis Saftleven, et de Jan Bijlert, dont Rotterdam possède un tableau. Mais de Jong n'en est pas moins un sectateur de van der Helst, quoiqu'ils fussent tous deux à peu près du même âge. Il a fait aussi, comme van der Helst, outre des portraits détachés, de grandes compositions avec des arquebusiers, qui, à la vérité, sont encore des portraits. Un de ces tableaux de *Doele*, représentant les officiers du Tir de Rotterdam, et peint pour leur association, est aujourd'hui au musée; les personnages, de grandeur naturelle, sont rassemblés devant l'ancien hôtel de ville; on aperçoit à distance la tour de l'église française. L'exécution en est large et savante; van der Helst lui-même ne faisait pas beaucoup mieux; et cette grande toile de Ludolf de Jong prendrait place, sans dommage, dans la belle série de représentations civiques que les artistes de ce temps-là ont léguée à la Hollande.

A côté de van der Helst se rangent aussi Abraham VAN DEN TEMPEL et Jacob VAN LOO, portrai-

listes très-distingués tous les deux, tels qu'on les voit au musée de Rotterdam.

L'homme et la femme, en pendants, par van den Tempel, sont assis et vêtus de noir. Pareillement, l'homme et la femme, de Jacob van Loo, sont assis et en noir, mais les figures sont entières, tandis qu'elles sont coupées aux genoux dans les portraits de van den Tempel. Chez l'un et chez l'autre, les mains sont bellement modelées, les physionomies vivantes, selon leur caractère hollandais. Van Loo, qui aimait le rouge, a rehaussé ses noirs par le contraste de tapis rouges et de grands rideaux rouges. Comme le clair-obscur est bien ménagé et le ton local gras et harmonieux, cet étalage de deux couleurs presque seules a réussi.

Il est étonnant que ce praticien abondant ait pu faire de petits personnages dans les paysages du vieux Wijnants et même du jeune Hobbema, comme on le dit. Pour Hobbema surtout, ça semble impossible : car il doit être né de 1625 à 1630, et il ne se manifeste guère comme grand paysagiste que vers 1660 ; ses œuvres supérieures datent même de 1660 à 1670. Or, Jacob van Loo fut reçu bourgeois d'Amsterdam le 24 janvier 1652, — c'est sa belle époque, — et vers 1660 il passait en France, où, s'étant fait naturaliser, il entra à l'académie de Paris, le 6 janvier 1663. L'académicien français n'est pas revenu faire des bonshommes dans les paysages du Hobbema plus ou moins célèbre, et sans doute il n'en avait

pas fait auparavant, alors que Hobbema commençait sa profession.

Les deux portraits de van Loo, achetés par la direction, en 1852, sont signés : *J. van Loo*, 1653. Ceux de van den Tempel n'ont ni signature, ni date.

Le catalogue du Louvre attribue à Jacob van Loo, outre le portrait de Michel Corneille, une étude de femme presque nue (n° 275), la main droite sur le sein. Nous croirions plutôt cette peinture, très-belle sans doute, de Cesar VAN EVERDINGEN, le frère aîné d'Allart le paysagiste. Il aimait ces femmes nues, à mi-corps, ou en buste, occupées à peigner leur chevelure ou à se mirer. Le ton de chair, un peu pâle, rappelle son coloris mieux que le coloris de van Loo. Les deux maîtres d'ailleurs se ressemblent assez souvent, quoique van Everdingen — aurait-il été en Italie? — tourne parfois au goût ultramontain; van Eynden assure même qu'on a vendu de ses dessins pour des originaux de l'école italienne.

Les grandes œuvres de Cesar van Everdingen sont à Alkmaar, où habitaient les deux frères, et, suivant Houbraken, un troisième frère, Jan, qui aurait peint des *nature morte*. Au Pavillon du bois, à La Haye, dans la salle d'Orange, Cesar a signé aussi des compositions allégoriques.

Le portrait de femme, qu'on lui attribue au musée de Rotterdam, est assez analogue à une autre jeune femme qu'on lui attribue au musée de Bruxelles.

Au lieu d'aller en Italie apprendre leur métier, plusieurs artistes hollandais allèrent le pratiquer en Angleterre dans la première moitié du dix-septième siècle. C'étaient surtout des portraitistes, attirés par la cour.

Un des plus illustres de cette petite bande d'émigrés volontaires est Cornelis JANSON VAN CEULEN. N'était sa longue expatriation, nous l'eussions classé avec les *précurseurs* de l'école hollandaise, car il naquit à la fin du seizième siècle, en 1590, à Amsterdam. Probablement d'origine allemande, — son nom l'indiquerait : *van Ceulen*, de Cologne, — son talent est néanmoins tout hollandais d'abord, puis mêlé de flamand, après qu'il eût peint huit années à côté de van Dyck, à la cour de Charles I<sup>er</sup>.

C'est sous le règne de Jacques I<sup>er</sup>, en 1618, qu'il passa en Angleterre, et il y demeura jusqu'en 1648. L'exhibition de Manchester <sup>1</sup> offrait dix de ses portraits, plusieurs avec des dates, 1624, 1627, etc. Walpole en cite un daté de 1618, l'année même où le peintre arriva à Londres. Toutes les œuvres de cette période anglaise, représentant les plus hauts personnages, sont restées naturellement dans les familles aristocratiques de l'Angleterre, et l'on n'en trouverait pas une seule sur le continent.

<sup>1</sup> Le catalogue de Manchester l'appelle simplement Jansen (Cornelius); M. Waagen aussi, dans son catalogue de Berlin : « Cornelis Jansens, 1665, » sans plus. Du reste, ses portraits peints en Angleterre sont, d'habitude, signés C. J., seulement.

Mais Janson avait peint avant son départ, et le musée de Dresde, par exemple, possède deux beaux portraits, homme et femme, en pendants, signés : *Cors Janson van Ceulen fec. An. 1615*<sup>1</sup>. Il a surtout peint beaucoup après son retour. Le musée de Brunswick a de lui deux pendants, homme et femme, signés : *C. J. V. Ceulen fec. 1655*. Rathgeber cite aussi, comme étant à Schwerin, un portrait signé : *C. J. van Keulen, 1660*. Car Janson n'est pas mort en 1656, date indiquée par le catalogue du Louvre, sur la foi de Nagler, et reproduite également dans les catalogues de Dresde et de Brunswick. Il est mort en 1665, non pas à La Haye, mais à Amsterdam.

Le musée de Rotterdam a réuni quatre portraits de Janson van Ceulen. Les trois autres musées publics de la Hollande n'en ont point.

Un portrait d'homme (n° 54) et un portrait de femme (n° 56) sont assez ordinaires ; un portrait de Guillaume II, prince d'Orange, à mi-corps, de grandeur naturelle, est simple et fort ; le quatrième portrait, un Vieillard à barbe et cheveux gris, large fraise molle retombant sur un costume noir, est extrêmement saisissant. Il y a du fantastique dans le

<sup>1</sup> Le catalogue de Dresde suppose que van Ceulen est né à Londres, et, quoiqu'il donne la signature, il écrit le nom par un K ; le catalogue de Brunswick aussi. Les Allemands écrivent d'ailleurs quelquefois Koeln pour Coeln, Cologne. Et il paraît, d'après l'indication de Rathgeber, ci-dessus reproduite, que le peintre lui-même aurait signé parfois : *Keulen*.

caractère de cette tête pâle et éprouvée. Ça ferait un beau pendant à la Vieille femme de Jan Victor, car le Vieillard de van Ceulen rappelle à la fois Rembrandt par l'originalité de l'effet, et van Dyck par la facilité élégante de l'exécution.

Un autre de ces coureurs de fortune en Angleterre, Adriaan HANNEMAN, est l'auteur d'un portrait de Jan de Witt, daté 1652. Le catalogue inscrit, comme date de naissance du peintre, 1601 ; intervention des deux derniers chiffres, sans doute, au lieu de 1610. Hanneman avait étudié d'abord chez van Ravestein, puis il alla travailler sous Daniel Mijtens, à Londres, s'éprit du style de van Dyck qu'il imita, et, après seize années de résidence en Angleterre, il revint à La Haye, où il mourut, en 1669 suivant M. Lamme, en 1680 suivant le catalogue du musée de Brunswick, qui possède trois tableaux de Hanneman, autrefois à la galerie de Salzthal.

Une grande peinture à portraits, datée 1653, est rangée parmi les *Inconnus* (n° 399). Elle représente cinq *Régents* d'une corporation quelconque, trois assis, deux debout, tous en noir. Figures entières, de grandeur naturelle ; la toile a 2 mètres 69 de large, sur 2 mètres 7 de haut. C'est un de ces tableaux, si communs en Hollande, que les guildes faisaient faire pour conserver le souvenir de leurs principaux membres et pour orner leurs établissements. Mais

de qui est cette peinture large et savante, sans être de premier ordre? Elle tient assez de Jacob Backer. M. Lamme la croit de A. MIJTENS.

Ce A. Mijtens existe dans quelques biographies, sans qu'on sache précisément son prénom, et sans qu'on le distingue bien nettement des autres Mijtens. Car cette famille, très-nombreuse, est encore de celles qu'il faudrait débrouiller. Les *papiers* écrits jusqu'ici ne peuvent guère y servir. Van Eynden, par exemple, n'est pas clair sur les Daniel, A. et Arnold, Isaak, Jan, les Martinus, et autres Mijtens, s'il y en a <sup>1</sup>. C'est par la constatation des œuvres, comme toujours, qu'on arriverait à reconnaître les individualités. Nous indiquerons sommairement ici ce que nous en savons pour le moment.

Daniel Mijtens le *vieux*, d'abord. Celui-là n'est pas difficile à éclaircir. Ses portraits abondent en Angleterre, et l'exhibition de Manchester en a montré six, dont un signé en or : *Anno 1624. D. Mijtens fct.* Daniel était né à La Haye en 1590. Le voilà, dès 1624, hautement patronné en Angleterre. L'année suivante, à l'avènement de Charles I<sup>er</sup> au trône, il fut, par la protection de M. Endymion Porter, nommé peintre du roi. De Charles I<sup>er</sup> et de la famille royale, il a fait quantité de portraits en grand et en

<sup>1</sup> Les Mijtens ne doivent pas être connus en France, car ils n'ont point de tableaux au Louvre, et aucun d'eux n'est même cité dans le catalogue de ce musée.

petit. — Par parenthèse, les petits portraits de Charles I<sup>er</sup> et de sa femme, Henriette Marie, avec fonds d'architecture de Hendrik van Steenwijck le jeune, catalogués au musée de Dresde (n<sup>os</sup> 265 et 266) comme Gonzales Coques, sont parfaitement de Daniel Mijtens, ainsi que l'ont déjà noté Smith et M. Waagen. — Il trouva aussi le temps d'exécuter de belles copies des sept cartons de Raphaël, que Charles I<sup>er</sup> venait de conquérir pour l'Angleterre, et qui sont encore à Hampton Court. Les copies de Mijtens appartiennent aujourd'hui à la duchesse de Dorset.

Lorsque, en 1632, van Dyck arriva triomphant à Londres pour y demeurer, Daniel se crut perdu. Mais bientôt les deux artistes furent bons amis, et l'illustre Flamand fit même le portrait du Hollandais. Cependant, presque tout de suite, en 1633, Daniel quitta l'Angleterre et reparut dans sa ville natale, où, bien longtemps après, il peignit un plafond à l'hôtel de ville, en 1656 suivant Houbraken et Immerzeel, en 1658 suivant Smith.

Puisqu'on appelait ce Mijtens *Daniel le vieux*, il faut donc qu'il y ait eu un Daniel le *jeune*. En effet, un Daniel Mijtens, « célèbre à La Haye en 1667, comme peintre de portraits, » était né dans cette ville en 1636, selon van Gool, et il y mourut en 1688. N'était-il point un fils de notre Daniel le vieux, revenu d'Angleterre en 1633 ?

Van Dyck a fait aussi le portrait d'Isack Mijtens, gravé, ainsi que celui de Daniel, dans la série des

Portraits d'artistes néerlandais. Puisque van Dyck l'a peint, il existe certainement. Je connais d'ailleurs un portrait signé de lui, au musée de Berlin : *I. Meytens* 1606. Isack doit être un frère aîné de Daniel le bon.

Weijerman cite, comme excellent peintre de portraits, un Martinus Mijtens, « frère et disciple d'Isack, » et inscrit en 1667 sur la liste de la gilde des peintres de La Haye. Cette date, 1667, pourrait bien trahir une confusion avec le Daniel junior de van Gool. — Il y a encore un Martinus II (si toutefois ce n'est pas le même que Martinus I<sup>er</sup>), peintre à la cour de Suède, et un Martinus III, son petit-fils, né en 1695, à Stockholm, peintre de Marie-Thérèse d'Autriche, et mort à Vienne, en 1770, lesquels descendent, dit-on, des Mijtens de La Haye.

Quant au Jan Mijtens, c'est probablement un *mythe*, quoiqu'on trouve ce prénom dans un catalogue de vente, La Haye 1740. Peut-être a-t-on pris l'initiale d'Isack pour l'initiale de *Ian*. Van Eynden se doute de cette méprise, et il rappelle que la même invention a été commise au sujet d'un fabuleux *Thomas* de Keijser, « auteur d'un portrait du poète Vondel, » et qui n'est autre que Theodor de Keijser, le grand peintre, d'ailleurs si peu connu hors de la Hollande. L'ancien catalogue d'Amsterdam attribuait aussi à ce fantastique « *Johannes Mijtens*, né à Bruxelles en 1612, suivant Immerzeel, » deux portraits, signés en réalité : *AMijtens F : A° 1668*,

l'A formé au moyen d'une barre, entre les deux premiers jambages de l'M; le nouveau catalogue donne maintenant le fac-simile décisif de ces deux signatures.

Voilà le A. Mijtens à qui M. Lamme attribuerait volontiers les portraits de Régents, du musée de Rotterdam. Houbraken et van Gool ne le mentionnent point. Mais on connaît de lui diverses peintures, d'après lesquelles on suppose qu'il a vécu à La Haye, de 1612 à 1660. Était-il un frère de Daniel le vieux? N'est-il point le père de Daniel le jeune, qui serait ainsi le neveu et non le fils du célèbre peintre de Charles I<sup>er</sup>?

Reste un autre A. Mijtens plus ancien : Arnold, qui travaillait en Italie, qui vint « visiter un de ses frères à La Haye, » selon van Mander, et qui mourut à Rome en 1602; il paraît qu'il était né en 1540. Le musée de Cassel possède de lui un « *Jupiter caressant la nymphe Calisto,* » qui prouve, en effet, que l'auteur s'était italianisé. — Mais quel était ce frère qu'Arnold vint visiter à la fin du seizième siècle? N'était-ce point le père de l'autre A. Mijtens? ou bien de notre grand Daniel l'Anglais? Peut-être le père des deux, qui peut-être étaient frères?

Que de *peut-être* et de *probablement*, que de points d'interrogation il faut employer, quand on cherche à éclaircir l'histoire de cette ancienne école hollandaise! pas si ancienne cependant : deux siècles! — Qu'est-ce donc, quand on s'enfonce dans l'his-

toire des maîtres primitifs du quinzième siècle!

Un des critiques français les plus érudits, M. J. Renouvier, dans la *Revue universelle des Arts*, reproche à l'auteur du *Musée d'Amsterdam* de négliger les artistes qui peignaient en Hollande au temps des van Eyck. En conscience, il y a déjà de quoi absorber la vie d'un homme, rien qu'à débrouiller l'école de Rembrandt, le beau ténébreux. Si la peinture des maîtres du dix-septième siècle est lumineuse, leur biographie ne l'est guère. Mais, du moins, on a leurs œuvres pour s'éclairer. Tandis que les œuvres *authentiques* des Aalbert van Ouwater, des Gerard de Saint-Jean et de leurs contemporains, où sont-elles? — Quelques vieux panneaux sur lesquels se disputent nos amis les docteurs allemands.

De tous les maîtres hollandais, antérieurs à la Séparation de 1579, j'avoue que je n'en connais guère qu'une demi-douzaine, et le peu que j'en sais, c'est parce que j'ai vu de leurs peintures incontestables : Dirk Stuerbout, Cornelis Engelbrechtsen, Lucas de Leyde, van Schoorl, Antonie Mor. Ils suffisent pour faire une introduction à l'école de la Hollande affranchie, et c'est cette école-là qui inspire tant d'intérêt, à cause de son caractère nouveau, de son originalité tout exceptionnelle, contrastant avec les antiques écoles plus ou moins catholiques et monarchiques, et même avec les écoles qui lui furent contemporaines dans les autres pays où subsistèrent le despotisme et la superstition.

Il ne reste plus guère à mentionner en portraitistes, au musée de Rotterdam, que les ouvriers de la décadence à la fin du dix-septième siècle, les van der Werff, Adriaan et son frère Pieter, Jurriaan Pool, mari de Rachel Ruijsch, Arnold Boonen, élève de Schalcken ; puis, une série de portraits qui n'appartiennent plus à l'art véritable, mais qui rappellent des hommes d'une notoriété quelconque en Hollande, au dix-huitième siècle, au commencement du dix-neuvième, et jusqu'à nos jours.

Le portrait peint par Jurriaan *Pool*, né en 1666, mort en 1745, est celui du père de sa femme, de Frederik Ruijsch, professeur d'anatomie à Amsterdam. — Don de M. Lamme à son musée, en 1858.

Arnold *Boonen*, né en 1669, mort en 1729, a fait, comme ses prédécesseurs, de grands tableaux rassemblant des portraits de directeurs de corporations. Nous en avons déjà cité un (p. 18), qui est conservé au *Leprozenhuis* d'Amsterdam. Ses deux tableaux au musée de Rotterdam sont peu de chose : un petit portrait d'homme, et un *Vieillard occupé à lire*.

Un grand portrait équestre de Guillaume III, le prince d'Orange devenu roi d'Angleterre, est daté 1683, et sans doute signé : Theodor *van de Wuier*.

Jan *Stolker*, 1724-1785, a peint les *Régents de la gilde des marchands de vin* à Rotterdam, et un por-

trait d'homme ; — Jurriaan *Andriessen*, 1742-1819, le portrait de J. Kobell d'Utrecht ; — J. A. *Bauer*, de Harlingen, le portrait du donateur de la collection avec laquelle on a commencé le musée, M. Boymans ; — enfin, Jan Baptist *Scheffer*, le portrait du dessinateur Dirk Langendijk.

J. B. Scheffer, né à Hambourg, mort à Amsterdam en 1809, est, comme on sait en France sans doute, le père de M. Ary Scheffer. Il avait étudié chez Tischbein, et il peignit d'abord de petits tableaux de genre, dont on voit même, au musée de Rotterdam, un exemplaire : *Cuisinière qui prépare des choux*. Il épousa la fille du peintre Arij Lamme, grand-père du directeur actuel du musée. Madame J. B. Scheffer aussi était artiste, et peignait adroitement la miniature. — De M. Ary Scheffer lui-même, il y a au musée de Rotterdam un tableau donné par sa fille, madame Marjolin : *Tête de Faust*, étude.

Parmi les tableaux de peintres *inconnus*, on rencontre encore divers portraits intéressants, du moins par la qualité des personnages qu'ils représentent : Érasme, Louise de Coligny, le roi Charles I<sup>er</sup> d'Angleterre et sa femme, Guillaume I<sup>er</sup> et Guillaume V, princes d'Orange, etc.

PAULUS POTTER et ses adhérents. — Le seul Paul Potter du musée a été une belle peinture, très-fatig-

guée aujourd'hui, malheureusement. Un bœuf blanc, debout, tourné à droite, se détache en clair sur un ciel sombre. Paulus aimait ces contrastes entre les animaux tranquilles et la nature menaçante, et il y réussissait à merveille. En arrière du bœuf est un simple tronc de saule, bien maigre et bien triste, et le paysage n'est qu'une bande de pâturage plat. Il paraît qu'on a quelquefois désigné ce tableau sous le titre : *l'Amant de la belle Europe!* « O mythologie! s'écrie M. Viardot, dans son analyse du musée de Rotterdam, c'est un *bœuf* qu'on prend pour Jupiter enlevant la fille du roi de Phénicie, la mère de Minos et de Rhadamante! » — Si encore c'était le jeune *Taureau* du musée de La Haye, les amateurs de l'art mythologique n'auraient point à se scandaliser.

Voici bien une autre affaire : une espèce de paysage, représentant une plage avec des pêcheurs, des promeneurs et une voiture attelée de deux chevaux blancs, peinture assez grossière, mais vigoureuse de ton, est signée *P. Potter*, et datée 1662! Serait-elle de Pieter, le père de Paulus? Mais Pieter, né à Enkhuizen en 1587, mourut vers 1642 : on le dit, je n'en sais rien. Peut-être a-t-il vécu longtemps encore après son fils, mort si jeune, et, en 1662, il n'aurait eu *que* soixante-quinze ans. Peut-être aussi le troisième chiffre, qu'on prend pour un 6 dans cette signature, est-il un 4, et alors la date 1642 n'a

rien d'étonnant, et Pieter pourrait être l'auteur de la peinture. — Nous voilà retombés dans les peut-être, les mais, les si, les pourquoi, les conditionnels et les abîmes d'interrogations !

*Mais* n'y eut-il point d'autres peintres du nom de Potter que le célèbre Paulus et son père ?

A propos d'un paysage de la galerie d'Arenberg, nous avons déjà signalé un singulier tableau de la collection du vicomte Dubus de Gisignies à Bruxelles, lequel, quoique signé : *P... Potter*, ne ressemble guère aux œuvres de Paul.

Il y a aussi, à l'hôtel de ville de Haarlem, un tableau qui nous a toujours fort intrigué : des *Oiseaux morts*, de grandeur naturelle, superbes de couleur, avec une signature *F. Potter!* Le nom est parfaitement lisible; seulement l'initiale du prénom peut faire un P aussi bien qu'un F, ces deux lettres ayant beaucoup d'analogie dans l'espèce d'écriture anglaise adoptée par ce F. Potter, comme par Paulus et Pieter. En tout cas, ces *Oiseaux* de Haarlem sont peints avec l'ampleur de Cuijp ou de Fyt, tout au rebours de l'exécution sobre et serrée de Paulus.

Dans les catalogues de Gerard Hoet, nous trouvons encore une indication bien surprenante : à une vente publique, Amsterdam 1706, un paysage, vendu 150 florins, représente « *le Bois de La Haye*, par Paulus Potter, étoffé par Adriaan van de Velde ! » Quand le glorieux Paul Potter quitta La Haye, pour aller mourir, un ou deux ans après, à Amsterdam,

Adriaan avait treize ans! il était trop petit vraiment, — quoiqu'il ait peint et gravé bien jeune, — pour prêter son *étoffage* au « Raphaël des animaux. » Sans doute, les rédacteurs de catalogues y mettent ce qu'ils veulent, et spécialement les catalogues reproduits par Gerard Hoet fourmillent d'erreurs et de bouffonneries. Néanmoins, en 1706, à Amsterdam, où Adriaan venait de mourir, trente-quatre ans auparavant, on devait encore savoir s'il avait collaboré avec un Potter quelconque.

Paulus aurait-il eu un frère, comme le suppose van Eynden? Toujours paraît-il certain qu'il eut des enfants durant ses quatre années de mariage. Nous avons cité, au musée de La Haye (p. 243), le curieux tableau de van Tilborg, où, suivant le catalogue, « le peintre Potter, avec sa femme et *ses enfants*, se trouve parmi les convives d'un repas chez Adriaan van Oslade. » Les savants directeurs du musée de La Haye ne peuvent pas avoir inventé cette progéniture d'un artiste si populaire, qui demeura dans leur ville, — chez un boucher! le peintre d'animaux avait bien choisi son établissement! — et qui épousa la fille d'un de leurs concitoyens, de l'architecte Balkenende. Pourquoi un de ces enfants, un fils, ne serait-il pas devenu peintre comme son père et son grand-père? Ce ne serait pas lui, cependant, qui pourrait avoir fait le tableau de Rotterdam, daté 1662, car il n'aurait eu alors que dix à douze ans. Mais il pourrait avoir travaillé avec Adriaan van de

Velde, et surtout il pourrait être le F. Potter des *Oiseaux* de Haarlem.

Tout cela ne nous éclaire pas sur l'auteur du paysage daté 1662, et, si la date est irrécusable et point falsifiée, on peut seulement finir par supposer que le vieux Pieter Potter, père de Paulus, n'est pas décédé en 1642, et qu'il aurait encore travaillé huit ans après la mort de son fils. Ainsi soit-il.

Avec les CAMPHUIJSEN va recommencer une autre antienne non moins discordante!

L'auteur de ces pérégrinations aventureuses dans un passé obscur, le chercheur presque isolé parmi de vieilles toiles et de vieux papiers, craint, bien souvent, qu'on ne s'intéresse guère à ses investigations obstinées, et même à ses trouvailles de hasard. La belle avance de savoir que Fabritius, l'élève de Rembrandt, n'a pas sauté avec le magasin à poudre de Delft, qu'un autre Delftois, nommé van der Meer, peignit très-bien des maisonnettes à volets verts, qu'il y a trois Victor, que Philip Koninck n'a pas fait les figures de Salomon, que le nom de Ruisdael est précédé d'un *van*, qu'Aalbert Cuijp a deux signatures pour ses deux périodes, que Jan Steen n'est pas né en 1636, ou que le père Potter pourrait bien n'être pas mort en 1642! C'est vrai, pourtant, que le sort de l'Europe n'en sera point modifié! La grande conquête, qu'un peu de lumière sur les œuvres d'un petit groupe d'hommes, en un petit pays, en une

courte durée de temps déjà loin de nous ! Hélas ! verrons-nous ainsi plus clair dans le présent ? Peut-être, — toujours le mot de Montaigne et l'idée de Shakespeare ! — peut-être, du moins relativement aux arts.

On cite un homme qui eut la manie de consacrer son existence à l'étude du hanneton. Peut-être avait-il l'espoir et eut-il la chance d'arriver ainsi à comprendre parfaitement l'histoire naturelle dans son universalité.

Connaissez-vous les Camphuijsen ? Il y avait une fois un Dirk Raphaelsz. Camphuijsen, fils de chirurgien, et qui se fit peintre. Né en 1586, il mourut en 1626, certainement. Il passe néanmoins pour un des maîtres de Paul Potter, né en 1625 ; c'est difficile à croire, malgré la précocité de Paulus. Certains biographes sont d'avis, au contraire, qu'il fut « élève et imitateur de Paul Potter ; » c'est plus fort ! il est vrai qu'ils ne savaient pas la date de sa mort. Smith, par exemple, le supposant « mort à un âge avancé, » l'enregistre parmi les « sectateurs, » et il lui attribue le grand et fameux tableau d'animaux, considéré comme original de Paul Potter au musée de Cassel.

Suivant le dernier des biographes hollandais, M. Christiaan Kramm, d'Utrecht, dans sa suite à Immerzeel, c'est Herman Camphuijsen, probablement fils de Dirk Raphaelsz., qui aurait été l'élève de Paul Potter. Herman, selon Fusely, aurait eu un fils, qui fleurit de 1650 à 1670 ; et enfin il y aurait un J. C. Camphuijsen, de qui encore pourraient être les peintures à l'imitation de Potter.

Il faut ajouter un P. T. Camphuijsen, découvert ou inventé par le catalogue de la galerie royale de Christianborg (à Copenhague), comme auteur d'un tableau conservé dans cette collection, que nous n'avons pas visitée.

Au vieux Dirk Raphaelsz., « mort en 1626, » le catalogue du musée de Rotterdam attribue une « *Halte de villageois en voiture à la porte d'une auberge de campagne,* » et M. Viardot note aussi cette « *Scène de village, de Raphaël Camphuysen, connu seulement parce qu'il fut le maître de Paul Potter.* »

Cette peinture offre, en effet, certaines analogies avec le style de Paul Potter, surtout dans le modelé du cheval attelé à la charrette, et dans quelques accents du paysage. Mais elle est assez lourdement empâtée et d'une couleur assez monotone, tirant sur la suie. On y sent, toutefois, un praticien savant et énergique. La composition, le groupement des personnages, la facture des arbres, rappellent un peu Isack van Ostade.

C'est d'un Camphuijsen assurément, mais non pas de Dirk Raphaelsz., puisque l'influence de Paul Potter s'y découvre. Et c'est du même Camphuijsen qui a peint le grand chef-d'œuvre attribué à Paul Potter au musée de Cassel; car Smith et Bryan Stanley, qui, comme lui, a contesté l'attribution, ne se sont trompés que sur le prénom du véritable auteur.

Les vieux amateurs de Paris peuvent se souvenir

d'avoir vu au Louvre, en 1814, cette toile de 8 pieds 8 pouces de large, sur 6 pieds 6 pouces de haut, représentant, *de grandeur naturelle*, une vache brune, debout, une vache noire et blanche, couchée, un mouton debout et un mouton couché, et, en arrière, un paysan qui badine avec une paysanne portant deux seaux. La dimension du tableau est déjà sans doute assez surprenante pour Paul Potter; cependant n'a-t-il pas fait, trois fois en sa vie, des animaux grands comme nature : les ours, les chevaux et les chiens de la monstrueuse *Chasse*, du musée d'Amsterdam, — le cheval de son portrait équestre de Dederick Tulp, dans la collection Six van Hillegom, — et le célèbre *Taureau*, du musée de La Haye, dont ces grandes vaches semblent une sorte de contre-partie? Composition, caractère et pratique, tout est si bien imité de Paul Potter, dans le tableau de Cassel, qu'on a pu le lui attribuer, sans invraisemblance. — Mais ce n'est pas de lui. — Ce n'est pas non plus de *Dirk Raphaelsz. Camphuijsen*, qui n'a jamais pastiché ainsi Paul Potter, puisqu'il est mort vingt et un ans avant la date (1647) du *Taureau*.

Ce qu'il y a de curieux, c'est que le musée de Cassel possède un autre tableau, paysage montagneux, catalogué « Theodor Kamphuysen; » — Theodor est là pour Dirk<sup>1</sup> (Dirk Raphaelsz.), comme le prouve

<sup>1</sup> Theodor est la traduction française du Dirk hollandais.

la date de naissance 1586, ajoutée après le nom de l'artiste. Et cette peinture est bien de Camphuijsen, non pas de celui qui a pour prénom Dirk Raphaelsz., mais de celui qui a peint les grandes vaches.

Je connais encore quelques autres tableaux du même Camphuijsen, — dont le prénom reste à trouver, — par exemple un excellent *Intérieur de chaumière*, avec un homme, une femme et deux vaches, en petite proportion, bien entendu, chez M. Ruhl, à Cologne, le possesseur d'un petit Salomon Koninck, dont il a été question précédemment.

S'il y a quelque part de véritables œuvres de Dirk Raphaelsz. Camphuijsen, je n'en ai jamais vu pour ma part, pas plus que des œuvres du Herman ni du J. C., mentionnés par M. Kramm.

Mais notre tableau de Rotterdam est signé, et même en très-grosses lettres qui sautent aux yeux !

Ces transpositions de prénoms d'une langue dans une autre langue ont occasionné bien des embrouillements assez grotesques ; par exemple relativement à Stoop, l'habile peintre et graveur, originaire de Dordrecht, qui travailla en Portugal et en Angleterre. Son prénom Dirk ayant été traduit Thierry ou Théodore, et en Portugal Roderigo, lui-même ayant signé, en Hollande D. Stoop, en Portugal R. Stoop, et peut-être quelquefois T. Stoop, plusieurs biographes ont fait trois peintres avec cet unique Dirk Stoop, moins connu qu'il ne mériterait de l'être, car ses eaux-fortes sont excellentes, et plusieurs de ses tableaux, à une certaine période de sa vie, sont comparables aux meilleures productions de l'école hollandaise.

Il est signé du nom entier, précédé d'une initiale :

— *G. Camphuijsen!*

L'auteur de tous les tableaux attribués à Dirk Raphaelsz., l'auteur des grandes vaches de Cassel, l'imitateur assurément, sinon l'élève, de Paul Potter, le Camphuijsen dont on veut parler généralement, quand on cite une peinture sous ce nom, avait donc un prénom commençant par G!

G. ne peut pas faire Herman et ne s'accommode pas non plus avec les initiales J. C. de M. Kramm, ni avec celles P. T. de Christianborg.

Comment ce G. Camphuijsen, qui peut-être a signé pareillement ses autres tableaux, y compris ceux de Cassel, comment a-t-il échappé aux biographes acharnés sur le vieux Dirk Raphaelsz.! Il est impossible cependant qu'on n'en trouve pas trace en cherchant bien.

Nous avons cherché, et, dans la liste des peintres reçus bourgeois à Amsterdam, vers le milieu du dix-septième siècle, liste précieuse publiée par M. Scheltema, dans sa brochure sur Rembrandt, nous avons trouvé : « *Govert Camphuijsen*, de Gorcum, reçu bourgeois d'Amsterdam, le 16 mars 1650. »

Gorcum est justement la patrie de Dirk Raphaelsz. Govert serait-il un des fils de Dirk? le fils qui aurait travaillé chez Paul Potter, et que M. Kramm désigne — erronément? — sous le nom de Herman?

Quoi qu'il en soit, l'auteur du tableau de Rotter-

dam est G. Camphuijsen, — probablement Govert, de Gorcum; la date de sa réception dans la bourgeoisie d'Amsterdam s'accorde très-bien avec l'époque apparente des peintures de Rotterdam et de Cassel.

Un autre imitateur de Paul Potter, — Aalbert *Klomp*, — n'exige qu'une mention pour un paysage avec animaux, œuvre lourde et commune, qui ne vaut pas celles du même artiste au musée van der Hoop.

De même que Cuijp eut encore, à la fin du dix-huitième siècle, un sectateur passionné, — van Strij, — de même Potter, un siècle et demi après sa mort, fut encore pastiché par Jan *Kobell*, fils de Hendrik Kobell, le mariniste, né à Rotterdam en 1751.

Jan naquit en 1782, et il eut du moins cela de commun avec Paul Potter, qu'il mourut très-jeune, — à l'âge de trente-deux ans. Courte vie, mais grande renommée, — qui ne devait pas être très-longue hors de son pays. Cependant Kobell est toujours très-estimé des amateurs hollandais, et ses œuvres sont casées dans les collections les plus choisies. Il a, au musée de Rotterdam, un paysage avec trois vaches et des moutons, et un autre paysage avec deux bœufs. Le roi qui fut imposé un moment à la Hollande, Louis Napoléon, parle avec éloges de Jan Kobell, dans un roman intitulé : *Marie, ou les peines de l'amour*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Van Eynden, II, p. 481.

JAN LE DUCQ. — On veut absolument que Jan le Ducq, né à La Haye en 1636, ait été élève de Paul Potter<sup>1</sup>, et qu'il ait peint des paysages avec de petits animaux. Smith n'en croyait rien, et il déclare qu'il n'a jamais vu de tableaux de Jan le Ducq dans ce genre-là. Où seraient-ils, s'il en existe? Tous ceux qui sont catalogués dans les galeries de l'Europe, à Munich, à Carlsruhe, à Gotha (six tableaux), à Dresde, à Berlin, à Copenhague, représentent invariablement des scènes de soldatesque, des intérieurs avec figurines.

A Darmstadt seulement, le catalogue, distinguant deux le Ducq, attribue à « J. A. le Dück, né 1636, † 1671, élève de Paul Potter, un Intérieur avec un homme et une femme jouant au trictrac, » et à « Johann le Ducq, né 1636, † 1672 (sans indication de maître), un Bœuf blanc et rouge, une vache brune et des moutons dans un paysage... *Signé du nom.* » Voilà qui est admirable, que de ces deux le Ducq, dont le nom ne s'écrit pas de même, dont la date de mort n'est pas la même, et dont l'un avait été élève de Paul Potter, précisément ce ne soit pas celui-ci qui ait peint les animaux au pâturage!

<sup>1</sup> En tout cas, il n'eût pas étudié longtemps chez le grand artiste, qui abandonna La Haye en 1652 pour aller habiter Amsterdam. Jan le Ducq n'avait alors que seize ans, et, à supposer que, tout enfant, il eût reçu quelques leçons du maître, rien d'étonnant à ce qu'il n'en ait pas suivi le style et adopté les sujets.

Il est regrettable aussi que le nom signé sur ce tableau n'ait pas été reproduit, pour voir.... Nous n'avons jamais vu une signature d'un Jan le Ducq quelconque, élève ou non de Paul Potter. Le vrai Jan le Ducq des scènes de soldatesque et des *Conversations galantes* ne prenait jamais la peine de signer, à ce qu'il semble. Sauf pourtant sur deux *eaux-fortes*, l'une signée JOH : LE DUCQ. *Fecit* 1661, l'autre : J. Le Ducq *fe.* 1662; et ces eaux-fortes, il est vrai, représentent des *Chiens*. Ces chiens suffisent-ils pour rattacher le capitaine le Ducq au peintre des vaches et des taureaux ?

Et qu'est-ce encore, dans le catalogue de Darmstadt, que ces doubles initiales J. A. des prénoms du premier « le *Dück* »? évidemment, il y a là une confusion de J. le Ducq avec un certain A. *Duc*, qui a signé ainsi un tableau du musée de Vienne, et que l'on rencontre deux fois, en 1737 et en 1754, dans les Catalogues de Gerard Hoet, où le nom est écrit de deux manières différentes : A. *le Ducq* et A. *le Duck*.

Outre ce A. *Duc*, oublié aujourd'hui, et dont, malgré le tableau du musée de Vienne, l'existence est même assez problématique, on confond parfois avec Jan le Ducq un *Jacob Duc* ou *Duck*, inscrit en 1626 comme maître dans la gilde de Saint-Luc, à Utrecht; il y demeurerait encore en 1646. Dans les archives d'Utrecht<sup>1</sup>, son nom est toujours orthographié :

<sup>1</sup> Christiaan Kramm.

Ducq, mais lui a signé une eau-forte d'études pour l'Adoration des mages : *I. Duc Fecit et excudit*, et une autre eau-forte d'homme debout : *I. D. inve. f. A<sup>o</sup>. 1664.* — Le A. Duc du musée de Vienne ne serait-il point tout simplement ce *Jacob Duc*<sup>1</sup> de la gilde d'Utrecht?

Jacob Duc, comme Jan le Ducq, peignait ordinairement des scènes familières. Les biographes hollandais se sont demandé si Jan n'était pas le fils et l'élève de Jacob. Van Eynden supposait que le peintre d'Utrecht, après sa réception dans la gilde en 1626, pouvait avoir été vers 1630 habiter La Haye, où Jan naquit en 1636. A quoi M. Kramm répond qu'il tient son homme jusqu'en 1646 au moins, dans sa ville d'Utrecht. Très-bien, et peu importe : on est toujours sûr d'être le fils de quelqu'un, et Jan se passera du père Jacob.

Le musée de Rotterdam possède un chef-d'œuvre de Jan le Ducq, ce qui est rare, car ce petit peintre, très-habile sans doute, est souvent assez vulgaire ; oui, un tableau comparable à ceux de Terburg, aussi fin de ton, aussi léger de touche, aussi spirituel d'expression, aussi élégant de tournure, un peu plus mince de style, seulement. Jan le Ducq a d'ailleurs imité très-heureusement Terburg dans beaucoup de

<sup>1</sup> Le catalogue du musée de Vienne dit, pour tout renseignement, que « A. Duc florissait vers 1652. » Cette date conviendrait assez bien à Jacob.

dessins recherchés par les amateurs hollandais.

On fait une partie de cartes. Cinq personnages. Au milieu, une jeune femme, assise de profil à droite, tête nue, boucles de cheveux blonds, robe noire, tient son jeu. Derrière elle, et la main familièrement appuyée sur son épaule, un gentil garçon, en chapeau gris et manteau gris, lui donne conseil. Le partenaire de la femme, en pourpoint gris, consulte aussi un autre gentleman, vu de dos, assis et accoté contre le lambris, avec un manteau doublé de velours écarlate, traînant sur le parquet, un pourpoint de soie et un grand col brodé, chapeau noir à larges ailes, bottes molles. Au-dessus de sa tête, un petit tableau accroché à la muraille. En arrière, devant la cheminée, un jeune homme debout boit un verre de vin. Fond gris, tout uni. Ces gris d'argent qui courent sur les fonds et sur les costumes sont exquis et dominant dans l'harmonie générale, où s'éteint délicatement, par le ménagement des demi-teintes, même le rouge du grand manteau. — Le tableau a aussi le mérite d'être pur et bien conservé.

Cette composition rappelle, on le voit, la fameuse *Partie de cartes*, de Terburg, aujourd'hui dans la collection van Loon à Amsterdam, et le charmant *Intérieur hollandais*, de Pieter de Hooch, n° 224 du musée de Paris. Entre ces deux chefs-d'œuvre, le tableau de Jan le Ducq ferait encore son effet. Tous ces Hollandais du dix-septième siècle étaient si adroits praticiens et si fins coloristes, qu'il peut arriver à des

peintres secondaires de s'élever presque à la hauteur des maîtres les plus éminents dans l'école.

Le catalogue attribue au même Jan le Ducq un tableau avec des constructions « italiennes, » — est-ce que notre artiste a jamais été en Italie? — avec un troupeau de bétail, avec deux mulets et leur muletier. Tiendrions-nous, cette fois, l'élève de Paul Potter? Des mulets, cependant! Paul Potter ne connaissait point cet animal hybride et exotique, chéri d'Asselijn, de Both, de Karel du Jardin et de Berchem. Mais, d'ailleurs, le paysage *italien* dont il s'agit ne rappelle ni Paul Potter, ni même Jan le Ducq, tel du moins qu'on est habitué à le voir. Sans doute l'attribution est fort hasardée.

Et pourquoi donc aussi le catalogue inscrit-il 1671 comme date de la mort de le Ducq, erreur perpétuée également dans le catalogue d'Amsterdam et dans ceux de Berlin, de Carlsruhe, etc.? Jan le Ducq, élu doyen de la gilde des peintres de La Haye, le 20 octobre 1670, continuait encore à la diriger en 1672, et c'est en cette dernière année que l'artiste se fit soldat pour défendre sa patrie contre les Français. Entré au service comme enseigne ou porte-drapeau, on le retrouve capitaine en 1692 et 1693. Tous ces faits sont éclaircis à présent<sup>1</sup>, et la date de mort paraît être 1695.

JACOB OCHTERVELT. — Autre *Partie de cartes*, en face de celle de Jan le Ducq, dans la grande salle où

<sup>1</sup> Kristiaan Kramm.

sont rangés les meilleurs tableaux du musée. La peinture de Jan le Ducq nous rappelait Terburg; celle de Jacob Ochtervelt rappelle Metsu. Ici cependant, comme dans la plupart de ses œuvres, Ochtervelt est plus rouge que Metsu, moins distingué de couleur, un peu vulgaire dans ses types. Mais sa touche est grasse, et les physionomies de ses personnages sont vivantes. Il est encore de ceux qui, parfois, touchent aux maîtres de premier rang.

Les partenaires du jeu, assis près d'une table en bois de chêne, dans un intérieur élégant, sont, à gauche un *cavalier*, de profil perdu, et à droite une dame, en robe bleue et vue de face. L'homme jette ses cartes, et la femme montre en riant ses deux as : ce n'est pas sa faute si elle a gagné : c'est la faute du hasard, qui protège les *dames*. Une grande belle fille, debout et vue de dos, la tête de profil, les regarde; avec son jupon jaune et son ample caraco rouge, bordé de fourrure blanche, elle se détache sur l'avant du tableau, et attire surtout le regard par son costume éclatant. Cette excellente peinture est assez analogue à un autre Ochtervelt de la galerie Six, également composé de trois figures, et notre grande fille en rouge se retrouve aussi dans un tableau de la collection de Kat à Dordrecht.

**JOB BERKHELDEN.**— Il est connu surtout, ainsi que son frère Gerrit, par ses vues architecturales, et un de ses chefs-d'œuvre en ce genre, l'*Intérieur de l'an-*

*cienne bourse d'Amsterdam*, est à la galerie d'Arenberg, n° 6.

Le voici maintenant dans les *Conversations* galantes, à la manière de Terburg et de Metsu, si ce n'est que la conversation devient un peu libre et tourne aux dérèglements que maître Jan Steen se permet dans ses orgies — en peinture.

Il faut bien le raconter : nous sommes chez une courtisane. Elle, coiffée d'une mignonne fanchon blanche, est assise de face, précisément sous un vif rayon lumineux qui glisse d'en haut et zèbre la chambre. Pour ne rien refuser à cette lueur descendant du ciel, l'artiste a dégrafé le corsage rose de la coquette jeune femme, et le soleil, qui a ses préférences, éclate sur un sein demi-nu. On dirait que c'est la femme elle-même qui rayonne, et l'œil en est d'abord ébloui, et l'on a peine à distinguer autour d'elle les formes et les couleurs.

Quand on vient de regarder fixement une flamme très-ardente, on ne voit plus bien dans leur réalité les objets environnants : durant quelques secondes, tout semble comme une fantasmagorie vague qui danse dans le vide. Le tableau de Berkheijden fait absolument cet effet-là.

Frottons-nous les yeux, pour discerner ce qui remue dans les demi-teintes, très-transparentes après un éblouissement passager. Il y a du monde dans la chambre, et aussi une table couverte d'un tapis turc, et sur la table un vase à liqueur, un verre, un cou-

teau, un citron. Il y a un homme qui se modèle de dos dans la pénombre, mais dont une main s'égaré du côté du soleil, au-dessus du corsage rose. De son autre main, il donne un pot à deux musiciens, un joueur de vielle et un joueur de violon, groupés vers la gauche. Derrière la courtisane, une jeune camériste debout lui offre à boire.

Il est singulier que l'Ερρος hollandais n'aille jamais sans Bacchus! — Dans les boudoirs de Watteau et de Boucher, s'il y a des pots, ils sont de fleurs; s'il y a des flacons, c'est pour y prendre des parfums.

Cette composition tient donc à peu près le milieu entre le *Tête-à-Tête* de Gerard Honthorst (p. 204) et le *Toast* de Jan Steen, au musée van der Hoop (p. 114). Elle est signée du monogramme HB accolés, l'H pour le prénom *Hiob* ou *Job*.

C'était, bien sûr, aux grands magiciens de l'école hollandaise, à Rembrandt, à van der Meer de Delft, à Pieter de Hooch, que Berkheijden songeait ce jour-là, en peignant son coup de soleil sur la courtisane.

PIETER DE HOOCH. — Il a lui-même une œuvre importante, au centre d'un des lambris de la grande salle. Si ce tableau était bien conservé, il vaudrait cher! Hélas! ce n'est plus qu'une ruine. Le maître si brillant est tout assombri sur cette vieille toile ravagée par le temps et par la main des hommes; elle a 1 mètre 24 centimètres de large sur 1 mètre 3 centimètres! Je ne crois pas que Pieter de Hooch ait jamais

peint un plus grand tableau. Quel malheur ! Il y avait là neuf personnages de haute distinction, en train de faire de la musique, et sans doute un peu d'amour ; les femmes si éveillées et les hommes si galants ! Ils y sont encore, faisant toujours ce qu'ils faisaient autrefois ; les mêmes, avec leurs mêmes parures, mais bien changés ; les yeux ont perdu leurs flammes et les visages leur fraîcheur ; les broderies d'or ont noirci et les costumes se sont usés, — en deux siècles !

Au milieu, en avant d'une table servie, une jeune femme, assise de face, corsage bleu, brodé d'or, jupe de satin blanc, un cahier de musique ouvert sur ses genoux, la main gauche contre le sein, tend, de sa main droite, un long verre de Bohême à son amoureux qu'elle regarde avec tendresse, et qui lui verse, de haut, un vin pétillant. Le jeune homme, debout, de profil, longs cheveux, son chapeau noir à la main, porte une écharpe dorée sur un pourpoint noir. A ses pieds, sur le parquet, est couché un grand chien brun, tigré de feu et de blanc.

Au coin gauche de la table, une femme en caraco jaune et jupon rouge, debout et presque de dos, accorde une guitare. Son *cavalier*, — on va presque toujours par couples dans ces tableaux dits de *Conversation*, — assis dans la demi-teinte, de l'autre côté de la table, ouvre un cahier de musique. Derrière lui, à droite, sous l'ombre d'une vaste cheminée surmontée d'un tableau, un vieux gentilhomme, — un *impair*,

— allume sa pipe. Que faire, quand on est vieux ! Peut-être, néanmoins, fera-t-il tout à l'heure sa partie de chant dans le concert déjà commencé. Car, à cet angle du tableau, où une chaise garnie de vert et une table à tapis oriental occupent le premier plan, une jeune fille pince de la guitare, et un jeune garçon joue de la clarinette.

Un quatrième couple s'est écarté un moment de la compagnie musicale, pour *converser* en liberté, sous une arcade à l'entrée d'un jardin ; on aperçoit, par cette ouverture à gauche, un bout de maison et une statue en vive lumière.

Le fond de la pièce est une riche tenture à grandes raies verticales. Au plafond pend un lustre en cuivre.

Il y a encore de bien belles parties dans cette large et autrefois splendide composition. Mais toutes les ombres ont poussé au noir, — Pieter de Hooch peignait le plus souvent sur des préparations foncées, — toutes les demi-teintes ont été alourdis sans doute par des retouches successives, et, même dans les lumières, la touche primitive, frottée jusqu'au grain de la toile, a presque disparu.

Ce tableau, si capital pour le maître, doit avoir une tradition connue. Malheureusement, le catalogue n'indique pas les provenances ; on les trouverait dans Smith, où nous pensons que le tableau est décrit.

L. BOURSSE. — C'est un sectateur, peut-être un élève de Pieter de Hooch. Il n'a guère de notoriété hors de la Hollande, et en Hollande même, où son talent est justement apprécié, on ignore jusqu'à son prénom. Rien de sa biographie, ni l'indication de sa demeure, ni les dates de sa naissance et de sa mort. Et ses œuvres ne sauraient aider à reconstituer sa personnalité, car elles ont circulé d'ordinaire sous la marque de Pieter de Hooch. Les signatures originales en ont été enlevées, pour y substituer de fausses signatures, comme il est arrivé aux œuvres de Hobbema.

On trouve donc rarement des tableaux de Boursse sous son nom. Dans les collections hollandaises, nous n'avons vu de lui qu'une femme en bonnet blanc, assise de profil, chez madame Hogdson (à Amsterdam), où l'on admire un Willem van de Velde, de si fine qualité, un paysage de Hobbema, un portrait de van Dyck, un curieux Paul Potter, daté 1554, l'année de sa mort, dans une manière toute rembranesque, et Ruisdael, et Gerard Dov, etc.

Le sujet du tableau de Rotterdam touche aussi à la galanterie, comme le scabreux Berkheijden. Seulement, nous sommes au lendemain de la fête, à *l'après*, qui est aussi *l'avant*; car, un épisode fini, c'est toujours à recommencer. — Se scandaliserait-on de ces peintures de mœurs, dans le pays de Watteau et de Boucher, de M. Vidal et de M. Gavarni? — Nous sommes au petit lever et à la toilette, dans la

chambre à coucher, décorée de babioles gentilles et de tableaux appropriés aux mœurs de l'endroit : une *Léda*, un *Cerf*, un paysage avec des bergères qui, passant un gué, se gardent bien de mouiller leurs cottes. La demoiselle, assise devant son miroir, au saut du lit, se met du rouge. Est-ce qu'elle se sent pâlie depuis hier soir ?

Au fond de la chambre, à droite, une jeune servante naïve regarde curieusement dans le lit et s'apprête à remettre tout en ordre. Ce coin du tableau serait digne de Pieter de Hooch, comme justesse de ton, dans une harmonie simple et vigoureuse.

La figure principale est d'un dessin plus faible, plus rond, plus moutonné. Il y a des poupées qui ressemblent à cette petite... ah ! si l'on voulait permettre le vrai mot, qui est synonyme de poupée dans le langage des enfants du peuple ! — Sauf cela et quelques repeints, il n'est pas surprenant que ce tableau ait pu être baptisé Pieter de Hooch. Aussi, la signature a-t-elle été presque effacée. On en découvre cependant encore des traces suffisantes pour attester l'attribution à Boursse.

GERARD TERBURG. — Il est convenu, en général, que ce n'est pas au musée de Rotterdam qu'il faut chercher les grands maîtres hollandais dans leurs beaux exemplaires. Soyons contents si nous en tenons des échantillons, même détériorés.

Les deux petits portraits de Terburg, l'homme et

la femme, debout, en pied, peuvent avoir été parfaits dans leur temps. On perd, avec l'âge. L'homme, de trois quarts à droite, avec sa longue perruque et son rabat de guipures, a une assez bonne tête; la femme, tournée en regard, est d'un type peu séduisant. C'étaient tout de même gens de qualité, car ils sont vêtus de noir, et, sous sa robe, la dame laisse entrevoir un jupon de satin blanc, finement ouvragé en fils d'or. Tous deux se découpent sur un fond neutre, de ton grisâtre, dans une chambre nue, si ce n'est que Terburg y a mis sa table à tapis rouge et sa chaise couverte de velours rouge, meubles d'occasion qui lui ont servi souvent dans ses peintures, et sur lesquels il déposait tantôt une draperie quelconque, tantôt un vase ou une cassette ciselée. Nous n'avons ici que le vaste chapeau noir du gentilhomme à perruque.

Tout cela, il faut presque le deviner, à la hauteur où sont placés les deux tableaux, très-restaurés probablement, sans quoi M. Lamme n'eût pas manqué de les montrer dans la grande salle, à portée du regard.

De Gaspar *Netscher*<sup>1</sup>, élève de Terburg, le mu-

<sup>1</sup> A propos de Gaspar Netscher, le catalogue du Louvre a laissé échapper quelques inexactitudes : ce serait, dit-il, « à l'âge de vingt et un ans, » que Gaspar Netscher aurait quitté la Hollande pour aller en Italie, et qu'il s'arrêta à Bordeaux, « où il s'est marié en 1559, » et où Theodor est né en 1661. — Gaspar étant né à Heidelberg, en 1639, n'avait pas encore

sée de Rotterdam possède un portrait d'homme, de grandeur naturelle; ce n'est pas commun, et l'œuvre n'est pas mauvaise. Cependant Netscher est meilleur, et même très-bon, — c'est encore assez rare, — dans un petit portrait de femme habillée en satin bleu, et qu'il a signé de l'année précédant sa mort : *C Netscher Fec.*, 1683, le *C* pour *Caspar* (on écrit encore ainsi son prénom en Hollande), accolé au premier jambage de l'*N*.

Suivent ses deux fils, Theodor, né à Bordeaux, et Constantin, né à La Haye, après le retour du père dans sa patrie adoptive. Tous deux cherchèrent à imiter Gaspar, et Constantin y réussit un peu mieux que son frère aîné. Mais il est rond, mou et lourd, à côté du père, qui n'est pas déjà très-ferme, ni très-serré. Son portrait du prince d'Orange, devenu Guillaume III, roi d'Angleterre, n'a d'autre intérêt que le personnage qu'il représente.

Le petit portrait en pied, par Theodor, paraît être le portrait d'un acteur français, et il est signé *T. Netscher Pinxit, Parisi*, 1681. Sans cette signature authentique, on pourrait le prendre pour une atroce copie. Il est vrai que Theodor n'avait alors que vingt ans et qu'il venait seulement d'arriver à Paris.

*Michiel van Musscher*, qui imite ordinairement

vingt ans à son départ pour l'Italie. — Il paraît certain aussi qu'il a travaillé en Angleterre, du moins selon Walpole (t. III, p. 92).

Metsu et van Ostade, ressemble beaucoup aux Netscher dans un tableau très-vulgaire, où trois enfants s'amuse à tresser des guirlandes de fleurs. Cette peinture est signée : *M. v. Müsscher Pinxit, 1690.*

ADRIAAN VAN DE VELDE. — Ses deux tableaux du musée de Rotterdam sont extrêmement intéressants, comme œuvres de son adolescence, comme indication de son point de départ.

C'est d'abord un pâturage, avec une vache couleur safran, debout, de profil, très-bien dessinée et modelée, d'un ton exquis; derrière elle, un mouton couché, et une vache grisâtre, couchée, vue de croupe et retournant le mufle de face. A gauche, des lointains, de petits troupeaux, quelques maisonnettes et des arbres. Très-beau ciel, fin et profond. Il n'y a point encore de bergers ni de paysans dans ce premier essai de pastorale, signé en toutes lettres : *A. V. Velde F.* et daté 1655. L'artiste, âgé de seize ans, ne se risquait pas encore dans les figurines; mais il sait déjà ses animaux; mieux que les arbres, qui sont très-enfantins. Il apprendra tout ce qu'il faut.

Le tableau du musée de Berlin, daté de la même année, offre à peu près la même composition : une vache brune qui paît et une vache grise qui se repose; mais il est en hauteur : 10 pouces sur 8; celui de Rotterdam a les mêmes dimensions, à l'inverse.

Cette date 1655 n'est pas irrécusable, nous devons le dire, sur le tableau de Rotterdam : le dernier 5,

examiné de travers, a l'air d'avoir au sommet une espèce de boucle qui en ferait un 8.

Le second tableau d'Adriaan est justement de cette date 1658, bien nettement lisible, cette fois, à la suite de la signature entière, sur la droite. On pourrait l'intituler le *Maréchal ferrant*, ou le *Cheval pommelé*. La scène a lieu devant l'atelier d'un maréchal, qui bat le fer, à sa porte, dans l'ombre sur la droite; près de lui, sa femme, vue de dos. Au milieu, un jeune gars, à grand chapeau gris et veste brune, appuyé sur son bâton, tient par un licou le beau cheval pommelé, en lumière; sans doute il a aussi amené l'âne, posté modestement en arrière. Pour fond, des murs, d'un ton neutre, et, à gauche, une indication d'arcade, précédée de quelques marches.

Le cheval et l'âne sont très-bons; les figurines sont faibles encore, surtout dans le dessin des mains et des pieds; c'est là qu'on juge les maîtres. Adriaan cependant faisait déjà des personnages dans les tableaux de peintres alors célèbres, par exemple dans un *Intérieur* d'Anton de Lorme, daté 1657, à la galerie Six van Hillegom.

Plusieurs de ses élèves ou imitateurs ont des tableaux estimables au musée de Rotterdam: Dirk *van Bergen*, un paysage, avec des vaches, des moutons, un cheval et de petits bergers; — Simon *van der Does*, une large ébauche, avec un bœuf et trois moutons dans un paysage *italien*, suivant le catalogue; je ne

crois pas que van der Does ait été chercher par là ses troupeaux ; — Pieter van der Leeuw, cinq paysages avec animaux, peintures très-rapprochées d'Adriaan.

Pieter van der Leeuw était le jeune frère de Gabriel van der Leeuw, imitateur de Rosa de Tivoli, et dont nous avons à Rotterdam deux paysages *italiens* : toute cette génération, née au milieu du siècle seulement, n'a plus fait que pasticher ses prédécesseurs. Pieter fut reçu, en 1669, dans la gilde des artistes de Dordrecht, et, en 1678, il en était le directeur. Il y a de ses habiles pastiches qui ont passé et passent encore pour des originaux d'Adriaan van de Velde.

ADRIAAN VAN OSTADE. — Je prends Ostade comme tête d'une file assez longue qui a processionné en Hollande, durant le dix-septième siècle, à travers les mœurs populaires, dans les hôtelleries et les cabarets, dans les rues de village et par les grands chemins, dans les intérieurs de famille et les ateliers de travail. Ce n'est pas que lui-même, Adriaan, attire l'attention au musée de Rotterdam. Il n'a qu'un petit tableau d'une seule figure, car on ne peut en conscience accepter comme original un autre tableau qu'on lui attribue : Joueur de vielle et joueur de violon, arrêtés devant une porte et entourés de gamins. Si par hasard ç'a été de lui autrefois, il faut qu'on ait ôté, ou caché, tout ce qu'il y avait mis.

Le petit tableau qui est vrai, et même de bonne qualité, représente une sorte de vieux philosophe,

assis dans son cabinet d'étude et lisant, appuyé contre une table à tapis turc, sur laquelle sont des livres et des papiers.

Il se trouve que Jan STEEN a peint le même bonhomme, assis devant sa table pareillement, presque dans la même attitude, mais occupé à tailler sa plume. Au lieu de lire, il va écrire. Ce personnage, reproduit par les deux grands artistes, pourrait bien être quelque savant dont on découvrirait le nom en feuilletant les recueils iconographiques. Il a une tête intelligente et fine, assez narquoise dans sa bonhomie. La signature de Jan Steen est sur un des papiers qui encombre la table.

Une remarque, en passant : dans les innombrables tableaux des très-nombreux peintres hollandais qui travaillaient au même temps et en mêmes lieux, les mêmes modèles ne reparaissent jamais chez des artistes différents. On ne se prêtait pas des poscurs de profession, types banals, roulant d'atelier à atelier, après avoir roulé dans les ruelles, sortes de mannequins vivants, bons à tout faire, déguisés tantôt en alchimiste, tantôt en ivrogne, tantôt en musicien, en fumeur d'estaminet ou en berger de pastorale. Brouwer, les van Ostade, Jan Steen, et aussi Terburg, Metsu, Pieter de Hooch et tous les autres, prenaient de vrais personnages sur la nature, acteurs habituels des scènes que l'artiste voulait représenter. Les buveurs et les batailleurs de Brouwer, les paysans

de van Ostade, les ribauds de Jan Steen, ne sont point des masques de carnaval, mais des individualités réelles et caractérisées. Voilà une des raisons pourquoi la peinture hollandaise a tant de naturel et de justesse.

Les Italiens de la Renaissance faisaient des Vénus ou des Madones indifféremment avec leurs maîtresses. Dans le grand art mythologique et allégorique, il n'y a point, en effet, de réalité à saisir sur la nature. Vénus n'est-elle pas dans l'Olympe, et la Vierge dans le Paradis? Les modèles de tous ces personnages fantastiques ne descendent point sur la terre à l'évocation des peintres. Force est donc de les *composer* avec des éléments approximatifs. Voilà pourquoi la peinture italienne est souvent creuse et fautive, pourquoi elle devait tomber, et elle est tombée dans la routine, le poncis et le stéréotypage.

En ces derniers temps, et surtout par l'influence de l'école académique qui a régné au commencement du dix-neuvième siècle, les artistes n'employèrent même plus des beautés choisies et distinguées, comme étaient les compagnes des grands Italiens, la superbe Margarita de Raphael, ou la puissante matrone d'Andrea del Sarto, mais de misérables créatures payées à l'heure pour se déshabiller à l'antique ou s'affubler de vieux costumes, tirer la jambe en arrière et étendre la main en avant, ouvrir la bouche et rouler les yeux. On demande une sainte en extase ou une nymphe en amour? Faites venir la petite qui attend

chez le marchand de vin la bonne fortune d'une séance chez le peintre. On demande le Grec Léonidas ou le Romain Brutus? Qu'on appelle le grand Alexandre, occupé à pêcher sous les arches du pont Neuf! — Si les œuvres des peintres modernes vont à la postérité, elle sera bien étonnée de retrouver la tête d'un Christ dans une bataille ou dans une orgie.

N'est-ce pas là une des raisons de la décadence des arts contemporains?

Rubens aussi, comme les Italiens, faisait des déesses avec ses femmes; mais il les copiait naturellement, et, sous prétexte de Junon, de Vénus ou de Diane, il n'a peint en réalité que les déesses Isabelle et Helena, de vraies Flamandes, en chair et en os, plus de chair que d'os.

Jordaens aussi a mis dans ses compositions sa grosse Catherine; mais, où il l'a mise, elle est à sa place, et l'on ne saurait trouver mieux : dans les fêtes des Rois, dans les banquets et les concerts, buvant, chantant de bon cœur.

Et maître Steen lui-même, n'a-t-il pas prodigué aussi sa femme, la gaillarde fille de van Goijen? Oui, comme la Catherine de Jordaens, elle fait à merveille sa partie les jours de Saint-Nicolas et tous autres jours où il s'agit de s'amuser. Elle n'est point encore trop déplacée parmi des compagnies plus folles, avec un brin de galanterie, — s'il faut en croire les propos lestes qui coururent sur elle dans le temps. — Et pour ce qui est de la propre image de Jan Steen, qui

remplit dans ses tableaux toute espèce de rôles excentriques, c'est que personne n'eût posé un meilleur modèle dans le caractère de l'emploi.

Terburg encore a utilisé sa fille, je pense, dans ses petites scènes musicales, naïves et prudes, d'ordinaire, et où mademoiselle Terburg n'était point compromise. Mais il ne l'a point prêtée à ses confrères.

Ainsi, dans les tableaux hollandais, c'est quelquefois l'artiste lui-même, sa femme ou sa fille, sa servante ou les gens de son intimité, qui peuvent avoir posé des personnages, quand ils convenaient à la mise en scène. Encore ne fût-ce que par exception, la nature étant presque toujours prise directement sur le fait, avec des acteurs qui ne s'en doutaient pas et s'abandonnaient à leur franche originalité, s'occupant de vivre à leur guise, et non pas de se contorsionner pour obéir à l'idée du peintre. Et c'est cette absence de modèles patentés qui explique comment les maîtres hollandais n'ont jamais répété l'un de l'autre les mêmes personnages.

Puisque nous venons de rencontrer Jan Steen, — on le rencontre partout en Hollande, diable merci ! — expédions ses trois autres tableaux, plutôt curieux que recommandables par leur qualité.

Une *Saint-Nicolas*, avec sept figures : la mère, deux fillettes, deux garçons, le grand-père et la grand'mère. Beaucoup de gaieté, toujours ; de l'esprit ; une mimique juste et expressive. « Charmante scène de famille, où l'on voit le patron des enfants

leur apporter des bonbons ou des verges, » dit M. Viardot. Nous n'avons pas vu sur le tableau ce patron des enfants, le bon saint Nicolas, qui sans doute reste dans la cheminée, et ne se montre pas plus aux marmots hollandais que le « *petit Noël* » ne se montre aux enfants parisiens.

*L'Extraction du caillou.* Scène comique, d'un homme qui s'imagine avoir une pierre dans la tête, et du docteur qui risque l'opération. Dans cette tête lourde, il doit y avoir, en effet, quelque quartier de roc, ou un moellon, pour le moins. L'habile chirurgien-prestidigitateur se contente de faire semblant d'en extraire un petit caillou, qu'il laisse glisser dans un bassin tenu par une vieille femme. Les spectateurs, de rire. La farce est jouée, et le maniaque est guéri.

Une Scène de l'Ancien Testament, c'est plus fort ! avec un ange ! par Jan Steen ! l'ange Raphaël, assistant à une opération non moins miraculeuse que celle de l'extraction du caillou : le jeune et pieux Tobie ouvre les yeux de son vieux père, par la vertu d'un poisson vraiment céleste, si l'on ose ainsi dire. Ici, les spectateurs ne rient pas, mais leur sérieux a sa bouffonnerie, qui était assurément l'intention de Jan Steen, le bon catholique, au milieu de la Hollande protestante !

Dans cette fantaisie biblique, le peintre a voulu faire aussi son miracle, en éclairant la pièce par des lumières différentes : une chandelle, des lampes, du

feu dans la cheminée. Mais il n'a pas été heureux dans sa tentative à la Gerard Dov, avec son combat de lumières factices. — Le tableau est assez grand, près d'un mètre en largeur; une douzaine de personnages, — sans compter l'ange!

Pieter *Quast*, le connaît-on en France? Son nom n'est pas dans le catalogue du Louvre. C'est un bon peintre, et de la première génération; il a signé des tableaux avant que Jan Steen eût seulement touché la brosse : 1632. On dit qu'il s'est formé d'après Adriaan van der Venne, mais il rappelle bien davantage les deux autres Adriaan : Brouwer et van Ostade; Brouwer surtout, qui serait peut-être son maître, — s'il avait eu des élèves; du moins, c'est à Brouwer que ressemblent le plus les quelques tableaux de Pieter Quast, à nous connus : le musée de Brunswick en possède deux petits. Il paraît que Pieter Quast eut une certaine réputation, car P. Nolpe, S. Savrij et H. Hondius ont gravé d'après lui. Il a laissé beaucoup de dessins, et il aurait même gravé aussi, selon van Eynden.

Son *Chirurgien de village*, opérant une vieille femme en présence d'un vieillard qui tient une tête de mort, est à la fois de la bonne comédie et de la bonne peinture. Un caractère délibéré, une touche vive et spirituelle; des fonds lestement frottés, dans la manière de Brouwer. Le panneau, presque carré, n'a que 25 centimètres de haut. Signé des deux let-

tres initiales du nom et du prénom, en un monogramme qui paraît avoir une prétention de *rébus*, et qu'on ne saurait se permettre d'expliquer. Peut-être cependant l'artiste n'y a-t-il point songé? Fatale onomatopée! dirait Odry, s'il n'était pas mort. Ce malencontreux monogramme aurait de quoi brouiller « les honnêtes gens » avec ce petit peintre si brave, mais apparemment très-mal élevé.

Cornelis *Saftleven* a souvent aussi quelque chose d'Adriaan Brouwer, par exemple dans son petit tableau où des enfants s'amuse autour du feu.

Jan Miense *Molenaar* est encore du même groupe inspiré par Brouwer et les van Ostade; il doit être né au commencement du dix-septième siècle, car un de ses tableaux à Brunswick est daté 1630 (?). Plus tard, il trahit quelque influence de Jan Steen, et c'est parmi les sectateurs de Steen que Smith le range. On constate, en effet, un mélange des trois maîtres ci-dessus indiqués, dans un excellent *Intérieur* avec des paysans dont un joue de la clarinette; ce musicien campagnard semble un peu volé à Brouwer. Dans une *École de village*, c'est le souvenir d'Isack van Ostade qui domine. Un troisième tableau représente un *Intérieur* avec des paysans qui chantent et une femme qui pince de la guitare.

Nicolaas *Molenaar*, confondu quelquefois avec un Cornelis Molenaar, d'une génération antérieure, —

parce qu'il signe son prénom C. ou K. (Claas ou Klaas, pour Nicolaas), et que cette initiale peut être prise pour celle de Cornelis ou Kornelis, — encore un sectateur des Ostade, d'Isack surtout, dans ses paysages d'hiver. Nous en avons un, au musée de Rotterdam, avec une rivière gelée et des patineurs; plus, une *Blanchisserie*, près d'un hameau; peinture solide, qui rappelle Dekker; signée, le nom en toutes lettres, le prénom par un monogramme où l'on peut supposer un A accolé au C de Claas.

Les tableaux de ces deux Molenaar ne sont pas rares dans les collections hollandaises de second ordre.

Renier *Brakenburgh* paraît avoir été directement élève d'Adriaan van Ostade. Il n'est pas cité au Louvre. Il aurait vécu quatre-vingt-dix-sept ans, selon le catalogue de Rotterdam : 1605-1702! Probablement 1605 est une faute typographique pour 1650, date adoptée par van Eynden et M. Kramm, mais qui est erronée, car un Brakenburgh important, de la collection Dupper à Dordrecht, est daté 1665.— Nous répéterons qu'il signe toujours avec un *h* final, sur ce tableau de Dordrecht comme sur les deux de Vienne, datés 1690, comme sur celui de Brunswick, daté 1689, comme sur les deux de Hanovre, datés 1694. On ne découvre pas la signature sur celui de Rotterdam : *Intérieur*, scène de médecin et de jeune malade, dans la manière de Jan Steen.

*Brekelenkamp* <sup>1</sup> n'est pas notable au musée de Rotterdam comme au musée van der Hoop. Nous avons dit que, sans posséder aucun renseignement sur sa biographie, on le suit néanmoins par les dates de ses œuvres, pendant près de vingt ans, depuis 1653, l'*Ermite* de la galerie Lazienki à Varsovie, jusqu'à 1669, la *Souricière* de la collection Dupper à Dordrecht. Le petit *Fumeur* de Rotterdam n'étant pas daté ne nous apprend rien de nouveau.

Il n'est pas difficile de rattacher Willem *Kalf* aux Ostade, car il fut élève de Hendrik Gerritsz. Pot, le familier de Frans Hals <sup>2</sup>, de qui sort Adriaan Ostade. Dans son tableau de Rotterdam, *Intérieur de paysans*, Kalf se montre, comme toujours, excellent

<sup>1</sup> Sur un tableau du musée de Dresde (n° 4555), la signature est écrite : Breklenkamp, sans le second *e*. Mais, comme d'autres signatures ont cet *e*, plus conforme à une orthographe logique, nous adopterons Brekelenkamp, avec les catalogues d'Amsterdam, de Rotterdam, etc.

<sup>2</sup> H. G. Pot fut, de 1633 à 1639, lieutenant des arquebussiers du tir Saint-George à Haarlem, et son portrait se trouve, selon van Eynden, dans un des tableaux de Frans Hals, autrefois au Sint Joris Doele, maintenant à l'hôtel de ville (voir précédemment, p. 424). Il a demeuré en Angleterre, selon Walpole, et, en effet, le délicieux petit portrait de Charles I<sup>er</sup>, n° 398 du Louvre, doit avoir été peint d'après nature. Ce tableau était autrefois dans la galerie des princes d'Orange à La Haye, et Reynolds, dans son *Tour in Hol'and*, en parle, comme l'ayant vu là, en 1784.

coloriste ; mais cette peinture a beaucoup souffert et elle est dénaturée par des retouches. — Willem Kalf ne doit pas être né en 1630, ainsi que le supposent les catalogues de Rotterdam, d'Amsterdam, de Paris, de Dresde, etc., car il a, au musée de Francfort, un tableau signé : *W. Kalf*, avec la date 1643.

Le tableau de Hendrik Martensz. *Sorgh* au musée de Rotterdam est assez surprenant : Buste de vieillard, *grandeur naturelle*, avec une collerette blanche ; très-bien peint. On sait la facilité de touche que *Sorgh* avait apprise de Teniers peut-être. Le père *Marten* était, à ce qu'il paraît, « *voiturier d'eau*, » suivant la drôle d'expression employée par le catalogue du Louvre, — mettons batelier sur la Meuse, et faisant un service de transport par eau entre Rotterdam et Anvers. Hendrik aura pu ainsi fréquenter l'atelier de Teniers. Son surnom héréditaire viendrait du mot hollandais *zorg*, qui veut dire *soin*, le batelier *Marten* étant estimé pour son exactitude de commissionnaire. Mais, néanmoins, ce qu'il y a de sûr, c'est que Hendrik le peintre signe toujours : *Sorgh*, précédé du monogramme des prénoms : *HM*, l'*H* formé dans l'*M*, par une petite barre horizontale. Nous avons constaté cette signature au musée de Brunswick sur deux tableaux, dont l'un est daté 1665 ; chez M. Dubus de Gisignies, à Bruxelles, sur une excellente *Partie de cartes* ; sur le *Marché aux poissons* du musée van der Hoop, etc. Le cata-

logue de la galerie Lazienki à Varsovie la mentionne pareillement, avec la date 1643, sur un *Intérieur de cuisine*. On en citerait bien d'autres encore avec l'S en tête du nom; mais nous n'en avons jamais vu commençant par Z.

Les *Wijck*, Thomas et son fils Jan, écrivent toujours leur nom avec un *c*. Le catalogue de Rotterdam et le catalogue du Louvre, qui cite une fois Jan comme maître de van Huchtenburgh, ont donc tort d'écrire : *Wijk*, ou *Wyk*. — Thomas a trois tableaux très-différents : un *Intérieur* avec une femme entourée de ses enfants, une *Vue de rivage* et un paysage *italien*; car il a fait un peu de tout, non pas avec une égale habileté. Ici, comme toujours, il est moins fort dans le paysage et le plein air que dans la peinture d'intérieur, où cependant il exagère trop les contrastes d'ombre et de lumière.

On considère Barend *Gael* comme un sectateur de Philips Wouwerman, qu'il cherche, en effet, dans la tournure de ses petits chevaux et dans l'arrangement de ses groupes. Mais, dans sa pratique, il a souvent plus de rapport avec Isack Ostade, par exemple dans ses deux petits tableaux du musée de Rotterdam : une Paysanne faisant des gâteaux à la porte de sa chaumière, et un Cavalier descendu de son cheval, pour causer avec des campagnards; l'un est trop tapoté de touche; l'autre, plus sobre, quoique vigou-

reux de couleur, pastiche un peu Pieter Wouwerman, en même temps qu'Isack van Ostade. Tous deux sont signés : B. GAEL, sans date. — Nous n'avions pas encore rencontré ce peintre dans les musées de la Hollande.

Autre nouvelle connaissance, qui n'a jamais fait de bruit à l'étranger : Gerrit *Lundens*. C'est aussi la première fois que nous ayons à en parler dans ces études sur l'art hollandais. Les catalogues de l'Europe ne le mentionnent point, si ce n'est Dresde, sous le nom de Gerrits *Lunders*, et Hanovre, pour un *Intérieur*, daté de 1660. M. Blokhuyzen, à Rotterdam, possède deux tableaux de lui, signés et datés, l'un de 1657, l'autre de 1667. Le musée en a deux aussi, petits pendants, où sont groupés des villageois en goguette. Toutes ces peintures, sujet et style, sont une sorte d'amalgame de van Ostade et de Jan Steen.

Gerrit Lundens est plus original, et même bon praticien, dans un tableau que nous avons vu chez M. Lamme, et qui est destiné au musée : un *Arquebusier*, en pourpoint couleur chamois et chapeau jaunâtre, à plumes flottantes. Debout sur un quai, il tient son arquebuse et la fourche servant de point d'appui pour le tir. Le long du quai, une rangée d'arbres; au fond, à gauche, des maisons. Belle signature : GLUNDENS, l'L formant monogramme avec le grand G du prénom.

Cette figure assez fièrement tournée, qui s'enlève

sur des fonds en légers frottis, le style du dessin et la couleur, feraient supposer que Lundens a touché parfois, — de loin, — aux grandes écoles, peut-être à Frans Hals, peut-être à Rembrandt, car il a quelque chose d'Anton Palamedes, de Willem de Poorter, et même de Nicolaas Maes, en certains tons moelleux et rompus. Finalement, c'est un talent de troisième ordre. Mais encore est-il bon de se renseigner sur ces artistes médiocres, dont on peut trouver, par hasard, des œuvres dans la circulation.

PHILIPS WOUWERMAN. — A son tour, Philips Wouwerman nous servira pour rallier les peintres de petites batailles et de *chevauchées* quelconques.

Ses trois tableaux sont bien usés. Le plus important était un *Pillage* par des gens de guerre; cavaliers et soldats qui maltraitent des paysans; au loin, le village en flammes. Dans un autre, de sa première manière, deux hommes et un cheval blanc sont arrêtés près d'une cabane. Le plus petit offre seulement un gentil cavalier au milieu d'un paysage sablonneux. C'était très-fin et très-spirituel, mais il n'en reste guère.

De Pieter Wouwerman, une vaste toile : 1 mètre et demi de large sur 1 mètre de haut! Aussi la composition est-elle un peu vide. Sujet militaire; un camp dans une contrée montagneuse; des tentes et des équipages de guerre, des chevaux qui se cabrent, quantité de personnages. — Un second Pieter Wouwerman, tout petit, représente deux enfants jouant

avec une chèvre et un chien, dans un paysage.

Nous avons aussi le troisième frère, Jan Wouwerman. Rareté bien précieuse, qu'un tableau de lui! Nous le retrouverons dans la catégorie des paysagistes.

Joost Cornelisz. *Drooch Slood* avait précédé de beaucoup les Wouwerman dans le genre des mêlées soldatesques, des cavaliers à l'aventure, des kermesses et fêtes populaires. Car, dès 1616, il était reçu maître dans la gilde d'Utrecht, suivant Hoevenaar, reproduit par van Eynden<sup>1</sup>. On cite un de ses tableaux daté 1618; le musée de Vienne en a un, signé en toutes lettres, et daté 1630; le musée de Brunswick, une grande toile, large de 5 pieds 1/2, — l'*Étang Bethseda*, où se plongent des malades, des infirmes et des vieillards, signé aussi en toutes lettres et daté 1643; le musée de Berlin, ce même sujet, emprunté à l'Évangile de saint Jean, avec le double monogramme seulement, et sans date; le tableau du Louvre (n° 132) est daté 1645; celui du musée de Rotterdam, 1649, avec la signature entière : *Jc.* (le c appliqué sur le milieu du grand J), *Drooch Slood*, ces deux mots séparés, bien entendu, le premier terminé par *ch* au lieu d'un *g* qui serait plus régulier : *Droog Slood* (fossé desséché). Toutes

<sup>1</sup> Van Eynden possédait « un portrait de Drooch Slood peint par lui-même, daté 1630, et où l'artiste semblait avoir environ cinquante ans. »

les signatures à nous connues sont disposées et orthographiées de la même façon.

Le tableau de Drooch Sloot à Rotterdam compte assurément dans son œuvre, surtout à cause de sa dimension (1 m. 65 c. de large sur 1 m. 10 c. de haut). Dans cette vaste *Kermesse*, comme dans plusieurs autres de ses compositions, le peintre hollandais semble chercher les Teniers. Peut-être s'était-il formé d'abord à l'imitation de Teniers le vieux, son contemporain.

Jan van Huchtenburgh est issu de Philips Wouwerman, au second degré, par l'intermédiaire de Jan Wijck, disciple du grand Philips. Il est vrai qu'il se modifia ensuite, durant ses études à Rome avec son frère Jacob, et à Paris sous van der Meulen. Sa première manière est la meilleure; plus tard, il devient vide et mélodramatique. Son *Marché aux chevaux*, du musée de Rotterdam, est peut-être un de ses chefs-d'œuvre : devant une porte de ville, groupes de chevaux et beaucoup de monde; à droite, le paysage et un horizon lointain. Exécution facile et adroite, belle couleur. — Ses deux autres tableaux sont bien inférieurs : un *Choc de cavaliers* et un paysage hollandais.

Dirk Maas, son élève, l'imita dans une vue de *Camp*, avec des cavaliers en avant d'une tente; il a aussi un paysage *italien*, avec des personnages de Lingelbach.

Lingelbach ! Il faut bien en arriver à ces peintres métris, qui croyaient trouver encore le secret de l'art en Italie, au dix-septième siècle !

LES PSEUDO-ITALIENS. — Cette fureur d'imiter l'Italie avait pris toute l'Europe, comme on sait, vers le commencement du seizième siècle ; le Nord aussi bien que le Midi. Dans les Pays-Bas, la glorieuse tradition des van Eyck était délaissée, et tous les artistes des Flandres et de la Hollande, constituant alors un même État, s'encoururent au delà des Alpes. Cette émigration, qui fut générale au seizième siècle, continua en Hollande, même après la Séparation de 1579, même encore « sous le règne » de Rembrandt, et jusqu'à la fin du dix-septième siècle, — jusqu'à la mort de l'école hollandaise.

Il y a ainsi, durant deux siècles, une chaîne ininterrompue de Hollandais dénationalisés, qui aboutit à des van der Ulft, exécutant le sujet italien, paysages italiens, villes italiennes, personnages italiens, — sans avoir jamais vu l'Italie!.. à des *Polydor* (Glauber), le digne associé du *Poussin hollandais* (Gerard de Laresse), qui n'était pas Hollandais, mais Wallon de Liège ! — Lastman, dont nous avons déjà parlé, et qui était en Italie à la même époque que Poelenburg, dit *Satiro*, se rattache au milieu de la chaîne. — Jan van Schoorl en est le premier anneau.

Ce fut un très-grand artiste que VAN SCHOORL, en

son temps, et dont on admire encore des œuvres extrêmement magistrales, à l'hôtel de ville d'Utrecht, au musée et à Saint-Sauveur de Bruges, au musée d'Anvers, au musée de Cologne, à ceux de Darmstadt, de Munich et de Vienne. Il faut avouer que les *érudits* ne s'accordent point à reconnaître l'authenticité de la plupart de ces peintures, notamment du fameux triptyque de l'ancienne collection Boisserée, aujourd'hui à Munich, la *Mort de la Vierge*, que M. Passavant <sup>1</sup> restitue à un peintre colonais dont le nom n'est pas trouvé. Mais, du moins, quelques-uns de ces tableaux sont incontestables <sup>2</sup>, et ils suffisent à montrer le style de van Schoorl, son profond sentiment, son dessin correct, son entente de la composition, du mouvement des figures et de l'arrangement des draperies.

<sup>1</sup> Catalogue du musée de Francfort-sur-Mein (*Städelsche Kunst-Institut*), n° 447, p. 77, à propos d'un tableau du même maître colonais, tableau également attribué autrefois à van Schoorl. — M. Michiels, dans son *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, a donné, d'après Johanna Schopenhauer, une longue et enthousiaste description de cette *Mort de la Vierge*, censée le type des œuvres de van Schoorl. La biographie de van Schoorl et le catalogue de ses tableaux, au nombre de 54 ! occupent 38 pages dans l'ouvrage de M. Michiels, t. III, p. 165-203.

<sup>2</sup> Par exemple plusieurs de ceux qui sont conservés à l'hôtel de ville d'Utrecht. Encore est-il probable que certains portraits des *Croisés* ont été peints par Antonie Mor, élève de van Schoorl.

Le musée de Rotterdam prétend avoir trois van Schoorl. Il en a un, parfaitement authentique; c'est déjà très-curieux : le *Baptême du Christ* par saint Jean, figures presque de grandeur naturelle, fond de paysage. Ce tableau, — cité par Karel van Mander, — fut peint à Haarlem, pour Simon Saan, commandeur de l'ordre de Saint-Jean<sup>1</sup>. Il est signé très-lisiblement : *JScorel Pigebat*, 1525, le J du prénom en monogramme avec l'S. L'artiste, alors âgé de trente ans, était déjà revenu de ses aventureux voyages en Allemagne, en Italie, en Orient; tout transformé — on s'en aperçoit — par l'étude des maîtres romains et florentins.

Hélas! sur ce grand panneau<sup>2</sup> si précieux, il ne reste presque plus rien du maître illustre qui éduqua l'excentrique Marten van Heemskerck et Antonie Mor, un des meilleurs portraitistes issus de la Hollande. Le bois était presque à nu, sans doute, et les

<sup>1</sup> « Simon Saan fit à van Schoorl un gracieux accueil : il aimait beaucoup la peinture et le chargea de plusieurs travaux. Quelques-uns de ces tableaux ornaient encore la cité hollandaise (Haarlem), à l'époque de Karel van Mander : il en parle avec de grands éloges, principalement d'un *Baptême du Christ*, où l'on voyait de charmantes femmes au doux visage, peintes à la manière de Raphaël et levant les yeux vers le Saint-Esprit, qui descendait sous la forme d'une colombe; puis, dans le lointain, un paysage et des figures nues. » — Michiels, t. III, p. 485.

<sup>2</sup> 2 mètres 43 centimètres de haut, sur 4 mètre 44 centimètres de large.

repeints qu'on a dû ajouter ont détruit le caractère primitif de l'œuvre; il faut maintenant deviner ce qu'elle fut autrefois, comme tournure et surtout comme exécution; car, si les lignes générales y sont encore à peu près, la couleur et la touche de l'habile praticien n'y sont plus.

Les deux autres tableaux attribués à van Schoorl, une singulière *Madone avec l'Enfant* et une *Adoration des Mages*, très-détériorés aussi, ont également perdu leurs accents caractéristiques, et ils n'ont pas, comme le *Baptême du Christ*, l'avantage d'une tradition certaine et d'une signature.

L'attribution à Marten *van Heemskerck* d'une autre *Adoration des Mages* et d'un sujet allégorique n'est pas non plus très-justifiée. On n'y retrouve guère la bizarrerie de composition et la bravoure de dessin qui lui étaient habituelles; car il a de l'énergie et de la science<sup>1</sup>, tel qu'on le voit au musée de Berlin par exemple, dans un tableau signé : *Martinus van Heemskerck Inventor, 1561*, où sont rassemblés Momus, Minerve, Vulcain et Neptune.

Au musée de Vienne, il a signé une *Bacchanale*, d'après Jules Romain : *Martinus Hemskerkius Pinxerat*. Ses œuvres ne sont pas rares en Allemagne : le musée de Munich en possède onze; la collection de Moritz Capelle, à Nuremberg, quatre; le musée

<sup>1</sup> Rembrandt avait dans ses collections, inventoriées en 1656, « un carton plein de gravures, œuvre complet de Heemskerck. »

de Darmstadt, deux, etc. M. Michiels, dans son *Histoire*, en a catalogué 129 !

Quoiqu'il latinise son nom et qu'il soit converti à la mythologie, ce *Hemskerkius* y met encore du sien, et il n'a pas absolument abjuré toutes les qualités de sa race : l'homme du Nord transparait du moins sous le déguisement méridional. Cornelis *van Haarlem*, qui vient un demi-siècle après lui, n'est plus qu'un simple copiste de l'art italien, dès lors en décadence. Contemporain des Carrache, il singe l'école bolonaise, qui singeait l'école romaine, qui, elle-même, imitait l'antique. Quelle dégringolade !

Un seul tableau de van Haarlem, heureusement : *Bacchus jeune*, signé du monogramme, le C accolé contre le premier jambage de l'H, et daté 1608. Nous avons vu que le *Massacre des Innocents* et l'*Adam et Ève* du musée d'Amsterdam, peints dans toute la ferveur du pastiche italien, sont datés 1590 et 1592. Une *Bethsabée* et une sorte de *Banquet* mythologique, au musée de Berlin, sont datés 1617 et 1618. Il paraît que le musée de Stockholm possède sept tableaux de Cornelis van Haarlem ! Je les aime mieux là qu'au Louvre, — qui n'en a point.

*Poelenburg* et sa petite bande. Peu d'artistes, si ce n'est le chevalier van der Werff, ont eu autant de succès que *Poelenburg*, dit *Satiro*. Penser que Rubens avait deux paysages de lui dans sa collection,

que van Dyck a fait de lui un portrait, gravé par de Iode, que Charles I<sup>er</sup> d'Angleterre voulait le garder à sa cour, que ses tableaux sont partout et fort estimés, que son nom est encore un des plus universellement célèbres de l'école hollandaise, avec ceux de Gerard Dov, des Mieris, et du chevalier van der Werff!—Il est très-adroit, sans doute, et ses figurines ressemblent à celles de la fabrique de Sèvres, pour orner des pendules ou des étagères.

Deux tableaux de son répertoire : un « paysage *arcadien*, » avec des Nymphes au bain, et un paysage, non moins mythologique, avec une Nymphé endormie et un Amour, épiés par un berger.

Ses élèves : Daniel *Vertangen*, né à La Haye, où il mourut en 1657 : le petit *Moyse* sauvé par la fille du Pharaon; — Jan *van der Lijs*, né à Breda, en 1600, mort à Rotterdam, en 1657 : paysage boisé et montagneux, avec des Nymphes qui se baignent; son monogramme est composé des quatre lettres IVDL; — Jan *van Bronkhorst*, né à Utrecht, en 1603, mort vers 1680 : un paysage *italien*, avec de l'eau et des ruines; il paraît que ce van Bronkhorst a fait aussi quelquefois de la « grande peinture, » car, au musée de Brunswick, un tableau large de 7 pieds 8 pouces, avec des figures entières, de grandeur naturelle, est signé : *Jo. Bronkorst Fecit*. Il fut reçu bourgeois d'Amsterdam en 1652, dans le même mois que Ferdinand Bol, Govert Flinck, Asselijn, Jacob van Loo, etc.

Nous rencontrons ici la pléiade qui fourmillait à Rome vers le milieu du dix-septième siècle : Both et les autres imitateurs de Claude Lorrain, Berchem et sa nombreuse suite, Karel du Jardin, et Jan Baptist Weenix, et Pijnacker, et Lingelbach, et Hendrik Verchuring, et Frederik Moucheron ! que sais-je ? il n'y manque guère, pour commencer, que le *Bamboccio* et le *Krabbetje*, Asselijn, le petit bossu aux mains crochues, qui eut la chance d'être portraituré par Rembrandt ! Mais, pour finir, nous aurons *Polydor*, dit Glauber, le noble poursuivant des Poussin, dans les contrées féériques de l'Arcadie !

Ces associés de la *Bande académique* ne sont pas, en général, les plus mauvais au musée de Rotterdam, où, par exemple, Karel *du Jardin* a un vrai petit bijou, avec un cavalier, un berger et trois vaches traversant un ruisseau, fond de montagnes illuminées par le soleil ; peinture claire, fine, égayante, harmonieuse et très-ferme ; toutes les qualités naturelles aux maîtres hollandais, quoique le site soit censé italien. Karel a cette singularité : qu'il est excellent, quand il n'est pas détestable, comme dans ses figures de grande dimension. — La date de sa naissance — nous croyons l'avoir prouvé à propos de son portrait au musée d'Amsterdam — n'est pas 1635, mais 1625 environ, et le catalogue de Rotterdam fera bien de changer son chiffre 3 pour le chiffre 2.

Les tableaux de Jan *Both* sont aussi très-nota-

bles : une belle et libre étude de paysage, d'après nature, avec un vieux saule au bord de l'eau, deux pâtres et des chèvres; — un effet de soir sur un paysage italien, avec une ville et la mer à l'horizon; des bœufs attelés à un chariot s'en vont le long d'une route conduisant à une vieille tour; beaucoup de lumière et d'harmonie.

Willem de Heusch, élève de Jan Both, et Jacob de Heusch, élève de son oncle Willem, ont une demi-douzaine de paysages, tous *arcadiens*! Deux des Willem, ornés de cascades, se rapprochent assez de Both; ils sont signés : *GDHeusch f.*, les grandes lettres formant monogramme, le G pour le prénom, changé, par habitude italienne, de Willem en Guglielmo (Guillaume). — On ne sait pas exactement quand mourut Willem de Heusch. La dernière date que nous connaissions sur une de ses œuvres est 1696, au musée de Brunswick.

Le tableau de Herman van Swanevelt, élève direct de Claude Lorrain, paysage *arcadien* toujours, avec un satyre, une femme et un enfant, offre aussi l'intérêt d'une signature en toutes lettres : *HVSWANEVELT F. A. WOERDEN. 1647* (ou peut-être 67?), l'H, le V et l's en monogramme, et l'A du nom, accolé au W qui le précède. Woerden est la petite ville, — voisine d'Utrecht, — où naquit l'artiste.

Passons une espèce de marine, avec une côte rocheuse, par Adam Pijnacker, — un paysage italien,

par J. B. *Weenix*, — deux *idem*, par *Lingelbach*, — un paysage, une plage et un excellent petit tableau de genre, *Maréchal ferrant un cheval*, par Hendrik *Verschuring*, une *Conversation*, par son fils Willem, — un grand paysage montagneux, par Frederik *Moucheron*, et une *Vue de Rome*, par son fils Isack.

Le paysage de Frederik Moucheron est étoffé de figures et d'animaux par Jan *van der Meer de Jonge* (*le jeune*), qui n'a rien de commun avec notre Jan van der Meer de Delft. Le musée de Rotterdam possède aussi un tableau, paysage et troupeaux, par van der Meer de Jonge, avec la date 1688. — Le tableau du musée d'Amsterdam est daté 1678. Sur les trois tableaux du musée de Berlin, deux sont datés, l'un 1679, l'autre 1680. Quelques eaux-fortes (catalogue Rigal) portent la date 1685. La signature est toujours la même : *Van der Meer de Jonge*, et se trouve sur presque tous ses tableaux; elle doit être sur les deux paysages du musée de Dresde (n<sup>os</sup> 1361 et 1362) attribués au van der Meer, né à Schoonhaven, en 1628, et qui sont assurément de van der Meer de Jonge.

Quand est né ce van der Meer de Jonge? Balkema dit en 1665, à Utrecht; c'est impossible, puisque nous avons un tableau daté 1678; le catalogue du Louvre dit 1650, à Haarlem; le catalogue d'Amsterdam dit 1646, à Utrecht; le catalogue de Rotterdam ne dit rien. Et nous restons seulement avec les dates des œuvres : 1678 à 1688.

Le talent de cet artiste , probablement élève de Berchem, n'a d'ailleurs rien de séduisant; au contraire, il est mou et lourd, sans lumière comme sans esprit. Il semble que van der Meer de Jonge peint avec la laine de ses moutons. Si nous avons rassemblé ces quelques renseignements sur lui, c'est afin qu'on n'emmêle point cette personnalité insignifiante avec celle de notre grand mystérieux, Jan van der Meer le Delftois.

Pour *Berchem*, ce n'est pas à propos de ses deux pastorales du musée de Rotterdam qu'on peut s'occuper de lui; elles ne comptent pas dans son œuvre, bien qu'elles aient plusieurs de ses qualités banales. Suffit qu'il y a berger et bergère, un âne et un cheval blanc, des vaches et des agneaux; les mêmes qui sont habitués à traverser le même gué et à se reposer à la même ombre.— *Berchem* nous fait toujours penser à ces rubriques du théâtre, où, pour simuler du monde, des défilés et des foules, les mêmes comparses reviennent sans cesse après avoir fait un tour derrière la toile, passent et repassent, quelquefois avec un autre manteau et un autre attirail, ou groupés différemment. Chez *Berchem*, bêtes et gens sont des comparses qui sautent d'une toile sur une autre, pour s'y livrer aux mêmes exercices.— Une douzaine de figurants, équipés de casques et de lances, représentent, au moyen de manœuvres habiles, une armée innombrable sur une petite scène du boulevard. Avec un pâtre cou-

vert d'une peau de mouton, une bergère à jupon bleu, une vache jaune et une vache blanche, un âne toujours gris, une chèvre bigarrée, un chien fauve et trois ou quatre brebis, Berchem a peuplé la campagne romaine, si déserte, — et l'Arcadie! Quel étonnant magicien! — N'empêche que certaines œuvres de Berchem ne soient de premier ordre dans l'école hollandaise.

Ses élèves sont nombreux et bons à étudier au musée de Rotterdam.

La personnalité d'Abraham *Begein* est fort embrouillée par les biographes, et son nom même est transfiguré en celui de *Bega* par le catalogue du Louvre, très-embarrassé aussi sur les prénoms, comme sur les dates de naissance et de mort. Pour les prénoms, c'est Nicolaï qui a raison; pour la naissance et la mort, c'est Weijerman qui donne les dates approximatives. Le musée de Bruxelles possède un tableau (n° 10) qui nous éclaire un peu sur tout cela, par une seule signature : une *Marine des environs de Naples* est signée : *C A Begein, 1659*, les trois premières lettres en un beau monogramme très-élégamment combiné. Begein, ou Begeijn, comme il signe au musée de Berlin (n° 971<sup>a</sup>), avait donc deux prénoms : Cornelis, Abraham; il était donc en Italie, peintre tout formé, en 1659, et il doit donc être né vers 1630, sans doute un peu après Berchem dont il procède évidemment, et non pas en 1650, comme le suppose le catalogue de Rotterdam.

Voilà notre homme presque reconstitué, au moyen d'une simple signature! L'étude des œuvres est vraiment secourable pour l'histoire des artistes et de l'art!

Abraham Begein a trois tableaux au musée de Rotterdam : un paysage, avec deux femmes, dont une sur un mulet, et un troupeau de bétail; — un berger couché près de ses moutons; — une paysanne qui traite une chèvre; vigoureuse étude d'après nature, à mi-grandeur; la femme, en corsage rouge et jupon bleu bien drapé, est assise par terre, de face. Paysage tout simple, à larges plans, seulement pour servir de fond à la figure. Je crois que ce tableau est signé; il faudrait le descendre de sa haute rangée et l'examiner de près.

Hendrik *Mommers* n'est pas au Louvre; il est à Rotterdam, en deux bons exemplaires, paysages avec animaux, dont l'un est signé : *HMommer*, l'H formé sur l'M par une barre horizontale, l's final, s'il y en a un, imperceptible.

Point de J. F. *Soolmaker* au Louvre, non plus; à Rotterdam, un paysage avec une traversée de gué; aussi bon qu'un mauvais Berchem. Le musée de Bruxelles montre encore une signature précieuse de ce peintre assez rare sur un paysage orné d'une fontaine : J. F. SOOLMAKER ff. Voilà le nom tel que le maître l'écrit, quoiqu'il semblât plus correct de le commencer par un Z (faiseur de semelles).

Viennent ensuite Jan *van der Bent* : paysage

italien, avec un cheval blanc, des vaches, une chèvre, et trois figurines; — Michiel *Carrée* : un paysage, assez grossier, comme toujours; — et M. *Blinkvliet*, qu'on dit sectateur de Berchem et de Jan Both : un paysage italien, avec une *dame* sur un mulet et un pâtre conduisant un âne. — C'est à peu près tout, de la longue succession des pseudo-Italiens.

Eh bien! et *Polydor* qui devait clore la série? *Johannes* Glauber, dit *Polydor*, a naturellement deux paysages du pays fabuleux, dit l'*Arcadie*, avec des bergers de là-bas, qui dansent et qui se comportent à la grecque, comme il convient; œuvres « tout à fait semblables à celles de Gaspard Poussin, » dit M. Viardot. En effet, *Polydor* n'a plus rien de lui-même, — rien de la nature, ni de l'art.

LES PAYSAGISTES. — Ceux, du moins, qui ne sont pas entrés déjà dans d'autres catégories.

HOBBEWA, le premier. C'est une bonne fortune pour un musée encore pauvre comme celui de Rotterdam que d'avoir un Hobbema, même de petite dimension <sup>1</sup>, même un peu fatigué. La composition d'ailleurs en est charmante : un étang, où pêchent deux hommes, l'un, debout, de face, vêtu de rouge, l'autre, assis et vu de dos. Les reflets du paysage dans l'eau sont très-justes — et très-fantastiques. De l'autre côté de l'étang, vers la gauche, une mai-

<sup>1</sup> 63 centimètres de large sur 49 de haut.

sonnette ombragée de grands arbres et un petit bonhomme rose, en lumière. Plus à gauche, tout au bord du panneau, un chemin sur lequel viennent deux figurines. Les premiers plans sont entièrement dans l'ombre, mais la lumière éclate dans les lointains, dans les percées, et par-ci par-là. C'est très-beau de ton, quoique la peinture, frottée en plusieurs endroits et un peu éteinte, n'ait plus son grain primitif.

La signature *M. Hobbema*, assez douteuse, au premier aspect, est cependant originale, à ce que je crois.

Nous aurons occasion de reprendre Hobbema et de l'étudier à fond dans un travail sur les collections particulières de la Hollande.

Ici, nous avons, en superbe qualité, un de ses sectateurs, *JAN VAN KESSEL, d'Amsterdam*, qui ne semble pas appartenir à la nombreuse famille des van Kessel d'Anvers. On le dit né en 1648 et mort en 1698. A ma connaissance, il n'y a *pas un seul* de ses tableaux dans aucun des musées de l'Europe. Aussi a-t-on souvent baptisé ses œuvres du grand nom de Hobbema, et de fins amateurs peuvent s'y tromper; non pas en Hollande cependant, où quelques collections possèdent des types purs et excellents de son style, adhérant, de très-près, tantôt à Hobbema, tantôt à Jacob van Ruisdael.

Chez M. Dupper par exemple, à Dordrecht, on admire une *Entrée de forêt*, avec un grand chêne,

au pied duquel sont assis une paysanne en caraco rouge et un petit garçon. A droite, sur un chemin, arrive un petit cavalier. A gauche, au loin, deux figurines. Fond boisé ; ciel gris. C'est un mélange de Hobbema et de Ruisdael, mais néanmoins avec une originalité personnelle. La signature est entière : *J. van Kessel*.

Chez M. Ruhl, à Cologne, on voit aussi un beau paysage plat, dans le genre de Philip Koninck, l'élève de Rembrandt, avec la signature *JvKessel*, les trois premières lettres en monogramme, selon la forme la plus habituelle au maître.

Il paraît que plusieurs peintres assez célèbres ont collaboré avec Jan van Kessel, notamment Abraham Stork, auteur des figures dans un grand tableau, *Vue du Dam et de l'hôtel de ville d'Amsterdam*, payé 104 florins, à une vente publique, Amsterdam 1696. Les Catalogues de Hoet et Terwesten indiquent encore quelques paysages, « attribués à Ferdinand van Kessel d'Anvers, » mais qui doivent être du Jan d'Amsterdam, par exemple une « *Vue du bois de La Haye*, tel qu'il était en 1674. »

Le catalogue du Louvre dit avec raison que Jan van Kessel a peint des effets de neige et d'hiver ; nous en avons vu quelques-uns, où alors c'est l'influence de Ruisdael qui domine. Selon M. Kramm, Jan aurait aussi gravé à l'eau-forte ; ses gravures, s'il y en a, doivent être à la fois bien accentuées et très-spirituelles.

Donc voici à Rotterdam un des chefs-d'œuvre de ce van Kessel, et d'après lequel on peut être initié à son talent : *Vue d'une des écluses d'Amsterdam* ; l'eau de travers en travers au premier plan, avec un bateau dans la demi-teinte ; l'écluse, un peu en arrière ; au milieu, avec son pont-levis, sur lequel passent plusieurs petits personnages ; à droite et à gauche, un bout de quai, avec des arbres brunâtres ; tout le fond, dans la vapeur ; mais on y distingue le clocher de la vieille église (*oudekerk*) d'Amsterdam.

Ce qui saisit dans cette peinture, c'est son unité, un grand parti pris d'ensemble, une harmonie simple et forte dans une gamme rousse, avivée par des gris d'argent. Le ciel a la puissance de ton particulière à ces paysagistes privilégiés, Ruisdael et Hobbema, Philip Koninck. Van Kessel n'est pas sans avoir étudié aussi ce Koninck, issu de Rembrandt ; il est vrai que Ruisdael s'en était déjà approprié lui-même les profondes qualités de coloriste.

Signature comme au tableau de Cologne : *Jv. Kessel*, sans date, malheureusement.

Le second tableau est une étude d'*Intérieur de forêt*, d'après nature sans doute : des troncs d'arbres, très-fermement modelés, des échappées de lumière olivâtres sur des broussailles ou des gazons, des flaques d'eau, au premier plan, avec des reflets prestigieux ; une conscience de détail singulière, et, malgré cela, une touche libre et de larges accents de couleur. Hobbema toujours, — à peu près : la diffé-

rence est que Hobbema fouille plus profondément ses feuillages et qu'il répand l'air partout, qu'il est plus fin de ton dans ses clairs et dans certaines couleurs brisées, telles que ses gris et ses rouges, vraiment inimitables et même innommables, quoiqu'on essaye de les indiquer approximativement par le terme banal d'une couleur franche.

Il se trouve que le tableau de ROMBOUTS est aussi un petit chef-d'œuvre, comme l'*Écluse* de van Kessel; mais il ne ressemble point du tout à Hobbema : peut-être cela tient-il au sujet, c'est-à-dire au site choisi, ce jour-là, par le paysagiste. Il ne s'agit point de forêts, ni d'étangs, avec des pêcheurs à la ligne. Nous sommes au bord de la mer, qu'on aperçoit, pas loin, au bout d'une plage; à droite, des éminences de dunes; à gauche, des maisons de — pêcheurs, mais de pêcheurs maritimes. Pas le moindre arbre; ni buisson, ni verdure. Le sable, l'eau et le ciel. Beaucoup de petits personnages sur les dunes et près des cabanes. Les premiers plans très-vigoureux, les fonds très-fins, le ciel d'un gris rembranesque. Perspective aérienne, ton local, harmonie générale, — c'est parfait.

Et si original, pour cet artiste censé un imitateur! mais il faut dire que Rombouts, pas plus que van Kessel, ne sont point du tout des faiseurs de pastiches : ils ne se proposent point du tout d'imiter Hobbema ou Ruisdael. Ils travaillent, devant la na-

ture, de plein cœur, et au courant de la brosse. Seulement, comme ils avaient un sentiment analogue au sentiment de Hobbema et de Ruisdael, comme ils tenaient d'eux sans doute leurs procédés et toute leur éducation artistique, comme ils étaient impressionnés par le même pays, le même ciel, les mêmes effets pittoresques, il arrivait, lorsqu'ils peignaient un site pareil à ceux que leurs initiateurs avaient peint, il arrivait que l'initié ressemblait à l'inventeur de génie. Et c'est justement parce qu'ils ne cherchaient point à produire des copies trompeuses, que certains de leurs tableaux peuvent être pris pour des œuvres authentiques des maîtres typiques; car ils n'ont point le caractère timide et les tâtonnements d'un pastiche, mais, au contraire, la franchise et la sincérité d'une pratique indépendante.

Hobbema n'a jamais fait de marine avec des dunes, que je sache, ni les écluses des canaux d'Amsterdam. Rombouts et van Kessel ne pensaient donc point à lui en représentant ces vues toutes naïves; ni à lui, ni à personne autre. Aussi les amateurs étrangers à la Hollande hésiteraient certainement pour nommer l'auteur de l'*Écluse*, et surtout l'auteur du paysage aux dunes. L'*Écluse* ferait songer peut-être à Dekker, ou à Naiwjncx, quand on connaît la peinture de ce maître si rare. Le paysage aux dunes... qui rappellerait-il? un peu Salomon Ruisdael, dans ses œuvres de haute qualité.

Ce tableau de Rombouts est d'une conservation

étonnante, la pâte serrée ayant fait émail sur le panneau. Il a une signature microscopique, mais très-régulière et immaculée. Les lettres en sont si petites, si petites, que nous ne les avons jamais lues distinctement, lorsque la première partie de ce volume (le Musée van der Hoop) a été imprimée. Nous avons donc à nous reprocher quelques inexactitudes dans l'alinéa relatif à *Rombouts*, page 132. Depuis le tirage de ces premières feuilles, nous avons étudié avec une loupe la gentille signature, et nous en avons un fac-simile, que nous regrettons bien de ne pas montrer ici : plus tard, si nos bibliques sur les musées de la Hollande ont la chance de nouvelles éditions, nous ne manquerons pas de publier les fac-simile de tant de signatures précieuses que nous avons relevées avec grand soin. La moindre gravure sur bois vaudrait infiniment mieux que toutes nos traductions par des caractères typographiques et par des mots.

Le nom est en toutes lettres : *Rombouts*, l'R ayant de l'analogie avec celui des signatures de Ruisdael, et portant de même en monogramme un grand J, et peut-être un V ; il semblerait, de plus, qu'un S est formé avec la boucle supérieure de l'R. Ce n'est pas tout : l'*m* — paraît certain, mais encore pourrait-il faire *n t*. Cela explique comment sur la signature du tableau de Berlin on lit *Rontbouts*, et aussi comment M. Waagen, dans la table alphabétique terminant son catalogue, donne pour initiales des prénoms : V. S. <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Après avoir donné A. V., dans l'article même relatif à Rom-

Quant au prénom *Nicholas*, proposé par Smith, — écarté définitivement. Le J est incontestable, si le V et l'S sont douteux. Nous nous en tiendrons donc à J. Rombouts, sauf à compléter le prénom, si vient la veine.

D'où était Rombouts? Smith dit : de Gand ; c'est impossible : J. Rombouts est un Hollandais *very genuine* ; d'autres supposent qu'il était de Zélande, parce qu'on aurait trouvé de ses œuvres dans cette province. Ce qu'il y a de probable, c'est qu'il demeurerait à Haarlem, ou peut-être à Amsterdam, dont Haarlem est tout proche, car Adriaan van de Velde, qui habitait Haarlem, a été son collaborateur : la galerie Six possède un tableau qu'ils ont peint de concert, Rombouts le paysage, Adriaan les personnages et les animaux ; c'est une *Entrée de forêt*, avec un chemin au milieu, et sur le chemin quatre vaches, un pâtre et d'autres figurines. Cette fois Rombouts ressemble tout à fait à Ruisdael, — qui demeurerait aussi à Haarlem. Et où demeurerait donc Hobbema, l'autre prototype de Rombouts? à Haarlem encore, probablement ; du moins, il a travaillé dans les en-

bouts et au tableau, n° 888 a ; et ce sont ces initiales que nous avons reproduites page 432, sans avoir remarqué la variante dans la table alphabétique du catalogue. Nous ne nous rappelons point, malheureusement, la signature du paysage de Berlin. Il faut croire que les initiales sur lesquelles hésite M. Waagen sont aussi rattachées assez confusément en monogramme avec l'R, comme dans notre signature de Rotterdam,

virus, puisque ses tableaux ont été également illustrés par Adriaan van de Velde et autres artistes fixés à Haarlem ou à Amsterdam. Notre paysage aux dunes pourrait bien lui-même avoir été emprunté aux environs de Haarlem, dont le grand lac, desséché depuis sur une vaste étendue et métamorphosé en terre ferme par l'industrie magique du peuple hollandais, était alors une véritable mer intérieure.

A propos de Rombouts et de van Kessel, c'est encore le cas de remarquer, — comme à propos de le Ducq, — que les peintres hollandais de second ordre, à peine connus de nom hors de la Hollande, ont produit — par hasard? — des tableaux aussi bons que ceux des premiers maîtres. Donc il faut arriver à connaître ces habiles ouvriers sans réputation, pour ne pas toujours attribuer leurs œuvres aux chefs de file, ainsi qu'on a coutume de faire dans les collections d'amateurs peu éclairés. Un vrai Rombouts <sup>1</sup> constaté est plus intéressant qu'un faux Hobbema contesté.

Tout cela dit ne change rien, d'ailleurs, à la hiérarchie de l'école : malgré le mérite de leurs tableaux au musée de Rotterdam, Jan van Kessel et J. Rombouts n'en sont pas moins des médiocrités et ils de-

<sup>1</sup> Il y avait un paysage de Rombouts dans la célèbre collection Verstolk van Zoelen, vendue à La Haye, en 1847. Il y en a un dans la collection Moltke à Copenhague. Le Rombouts de la collection Stolberg, que nous avons cité page 432, a été vendu 245 thalers, soit 948 fr. 75 c.

meureront des obscurités, si l'on peut ainsi dire. Il en est bien autrement de certains artistes, également ignorés hors de la Hollande, mais dont la place hiérarchique doit être bouleversée, et qui doivent monter au premier rang; tels, par exemple, Theodor de Keijser et van der Meer de Delft, l'un qui va de pair avec Frans Hals et van der Helst, l'autre avec Pieter de Hooch et Metsu pour les intérieurs, avec Cuijp et Hobbema pour le paysage.

Deux autres imitateurs de Hobbema, Jan *Loten* et Édouard Dubois, sont morts tous deux en Angleterre, le premier en 1680, le second en 1699. Jan Loten, ou Looten, était probablement d'Amsterdam, et dans ses paysages Lingelbach a peint des personnages, dans un tableau de la galerie de Christianborg (à Copenhague) par exemple. Édouard Dubois était né à Anvers en 1622, et c'est après avoir visité l'Italie, qu'il s'était établi, sous le règne de Charles II, en Angleterre, où il aurait fait non-seulement ses paysages dans le style de Hobbema, mais des portraits.

Je raconte ces histoires d'après Smith et autres, déclarant que je n'en sais rien personnellement, ni même si ces deux peintres ont imité Hobbema. J'ai bien vu de Dubois quelques paysages assez rapprochés de la manière de Ruisdael, un, entre autres, dans une collection particulière d'Anvers. Il n'a rien au musée de Rotterdam. Jan Loten a un paysage boisé, très-sombre; ça ne suffit pas pour ressembler à Hob-

bema, qui oppose à des ombres fortes une vive lumière, la vraie lumière du soleil.

Coenraet *Dekker* encore adhère à ce petit groupe. S'il n'était pas trop noir, monotone de couleur, quelquefois pesant de touche, il aurait beaucoup de Hobbema, et il le rappelle dans un tableau de sa meilleure facture : *Habitation rustique*, sous de grands arbres, au bord de l'eau.

On ne s'attendrait guère à trouver de beaux RUISDAEL au musée de Rotterdam, qui en a trois cependant, et d'une qualité distinguée : une grande *Vue du château de Bentheim*, que le maître a représenté plusieurs fois ; « admirable tableau fait avec un soin prodigieux et d'une parfaite conservation, » dit M. Viardot ; — le *Champ de blé*, avec un grand arbre sur une éminence à droite, et à gauche un fond de marine ; un coup de soleil blondit les blés déjà presque mûrs ; cet effet de lumière capricieuse, la couleur du ciel, la solidité des terrains, le caractère tout entier de ce paysage découvert, tiennent de Rembrandt ; ce petit chef-d'œuvre doit avoir été peint au moment où Jacob van Ruisdael se tourmentait du prodigieux artiste d'Amsterdam et suivait ses traces, presque dans le même sentiment que Philip Koninck ; la *Blanchisserie* d'Overveen, répétée en triple,

1 4 mètre 57 centimètres de large, sur 4 mètre 02 centimètres de haut.

au musée de La Haye, dans les collections Dupper, à Dordrecht, et Suermondt, à Aix-la-Chapelle, est de la même période ; notre *Champ de blé*, ainsi que la *Vue du château de Bentheim*, est signé : *Ruisdael*, l'R portant, comme d'habitude, le grand J et le petit v ; — un *Chemin*, nous intitulerons tout simplement ainsi le troisième tableau ; pourquoi pas ? on appelle bien un des chefs-d'œuvre de Ruisdael au Louvre : le *Buisson*, tout court. Ce petit chemin sablonneux, glacé d'un ton gris sur la nappe de sable, s'en va de travers, entre des arbres, du côté où rayonne le soleil à l'horizon : il y a un peu d'eau en avant. C'est tout, mais c'est très-poétique pourtant, et d'une finesse exquise.

Le catalogue de Rotterdam a tort de conserver 1635 pour la date de naissance de Jacob van Ruisdael. 1630 serait plus près de la vérité. Le catalogue du Louvre cite un tableau daté 1645. La collection Hausmann (cédée au roi de Hanovre pour constituer un musée) en possède un, très-curieux comme exemplaire des débuts du grand artiste : *Collines sablonneuses* au bord de la mer, avec une belle signature et une belle date 1648 ; c'est déjà très-fort et très-original. L'auteur ne pouvait pas être un petit *boy* de treize ans. Mettons qu'il avait dix-huit ans au moins. Le nouveau catalogue d'Amsterdam, si attentif à restituer la biographie des artistes, ne s'est pas corrigé non plus sur ce point, et il enregistre encore cette fausse date 1635 ; mais il a adopté le *van* pré-

cédant le nom : il suffit, en effet, de bien regarder le monogramme, pour s'assurer qu'un petit v est greffé extérieurement sur le premier jambage de l'R.

C'est un préjugé admis, que Salomon van Ruisdael aurait imité son jeune frère Jacob. Tout prouve, au contraire, que c'est lui qui l'a formé. Il est l'intermédiaire entre le *précurseur* van Goijen et le glorieux réalisateur Jacob. Que Jacob ait ensuite réagi sur le talent de Salomon et même sur le talent de van Goijen, c'est incontestable. — Rembrandt eut bien une certaine influence sur son vieux maître Pieter Lastman !

La preuve que Salomon fut un des éducateurs de son frère, ce sont ses tableaux peints alors que Jacob était encore enfant, par exemple un grand et superbe paysage avec un canal couvert de bateaux, au musée de Berlin ; la signature en toutes lettres est suivie de la date 1642.

Son tableau au musée de Rotterdam représente une Rivière avec diverses embarcations et des vaches qui entrent dans l'eau. C'est aussi magistral qu'une œuvre de Jacob. Les lointains perdus, les petites voiles à l'air, extrêmement fins de couleur, s'harmonisent sur un beau ciel argenté.

Pieter *Molijn* le vieux, comme Salomon van Ruisdael, tient à van Goijen. Il a de la naïveté et quelquefois de la force. En général, il vaut mieux dans ses petites compositions que dans les grandes,

qui sont vides et trop abandonnées. Une chaumière, au milieu, et deux ou trois paysans, — un tronc d'arbre, à gauche, et des terrains jaunâtres, — une haie, à droite, et quelques broussis, — ne font pas un tableau. Avec cela seulement, il n'a produit sur sa toile, large de 5 pieds, qu'une pochade très-vigoureuse.

P. J. *van Asch* et Abraham *Verboom* étaient encore de leurs contemporains. Nous avons dit par erreur, page 438, que van Asch n'avait point de tableaux à Rotterdam : il en a deux, avec de grands arbres. Abraham Verboom en a un, très-bon : effet de soir ; pays boisé ; des chasseurs se reposent, au second plan.

Renier *van Vries* semble bien, lui, formé directement à l'école de Ruisdael ou de Hobbema ; il les serre d'assez près dans une bonne peinture qui rappelle aussi Dekker, par l'arrangement et par le ton : Canal bordé de bâtiments et d'arbres ; deux hommes en bateau pêchent.

Le plus grand paysage du musée est une *Entrée de bois*, par *van der Hagen*. 4 mètre 77 centimètres de large. Peinture décorative, signée *J. Hagen*, assez magistrale, ainsi qu'un second paysage montagneux, élégamment composé.

L'ami de Ruisdael, Allart *van Everdingen*, l'inventeur des Cascades, nous en montre une, superbe

par sa sauvagerie. — Où l'on peut surtout étudier van Everdingen, c'est au musée de Dresde, dans cinq de ses paysages, très-différents les uns des autres.

Une rareté! Jan WOUWERMAN, le frère de Philips et de Pieter. Ses œuvres sont presque introuvables, peut-être parce qu'il est mort assez jeune, en 1666, à Haarlem. Le catalogue du Louvre dit qu'il était né en 1629. Mais cette date n'est pas absolument certaine, et le catalogue de Rotterdam n'ose pas la donner. Je croirais bien que Jan naquit plus tard, car il paraît s'être formé d'après la dernière manière que Wijnants avait adoptée vers 1660.

Quoi qu'il en soit, et n'eût-il vécu que trente ans, il avait eu le temps, sans doute, de faire une centaine de tableaux. Que sont-ils devenus? Probablement ils auront été attribués à d'autres maîtres, à Wijnants surtout, non-seulement à cause de la ressemblance du style, mais à cause de la ressemblance du monogramme employé par les deux artistes: J. W.

Le tableau de Rotterdam a l'avantage d'être signé en toutes lettres: *J. Wouwerman*. C'est la seule signature entière qu'ait jamais vue M. Lamme, fort expérimenté sur son école hollandaise. Chez M. de Kat, à Dordrecht, un superbe petit paysage n'a que le monogramme, ainsi que le petit paysage au cavalier, de la galerie d'Arenberg, à Bruxelles.

Ce qu'on admire dans le paysage de Rotterdam, c'est l'extrême fermeté de la touche et l'énergie de la

couleur. *Wijnants* est mou à côté, et *Philips* est maigre. *Ruijsdael* en ses commencements a cette solidité, qui va jusqu'à la dureté, par exemple dans son tableau de 1648 à Hanovre.

Le site représenté par *Jan Wouwerman* prête d'ailleurs à cette âpreté sauvage, car c'est un simple morceau de terrains montueux, couvert de broussailles, avec du sable par-ci par-là, et des plantes drues et courtes. Les habitués des bords de la mer y reconnaîtraient le caractère de certaines dunes isolées dans des parages inféquentés. C'est très-mélancolique, et presque terrible, d'autant que le ciel aussi est farouche et sombre. Œuvre vaillante, en résumé, et qui cause une profonde impression, du même genre à peu près que le petit *Buisson* de *Ruisdael* au Louvre.

Voici justement *Wijnants* lui-même dans cette dernière manière où son talent avait gagné comme ampleur, mais où il avait perdu son exquise finesse et sa douceur harmonieuse. En certaines parties des arbres, il tourne même décidément à la froideur et à la sécheresse. Le maître y est toujours cependant, bien sûr de son terrain, car c'est là ce qu'il excelle à peindre, les mouvements du sol et les plans successifs du paysage.

Les personnages sont de *Lingelbach*, dans ce tableau dont nous parlons : cavaliers, chasseurs avec leurs chiens, paysans, etc. Nous avons déjà fait remarquer ailleurs que *Lingelbach* n'a guère illustré

de ses figurines que les dernières œuvres de Wijnants, après que le vieux paysagiste eut perdu ses deux élèves, ses deux collaborateurs d'affection, Philips Wouwerman et Adriaan van de Velde.

Un autre paysage, avec un tronc d'arbre dépouillé en avant, est assez faible, et probablement très-restauré. Le troisième, tout petit, en hauteur, est excellent et très-vigoureux.

Pourquoi donc encore le catalogue de Rotterdam suppose-t-il que Wijnants est mort en 1670, quand il y a, au musée de La Haye, — ce n'est pas loin de Rotterdam, — un Wijnants signé en toutes lettres, et daté 1675 ?

Nous n'avions jamais vu d'œuvre de Jan *Sonje*, mort à Rotterdam en 1691, et que van Eynden dit avoir été sectateur de Karel du Jardin et quelquefois de Herman Saftleven. Le musée de Rotterdam montre de cet artiste un paysage montagneux, sillonné par une rivière. On y devine la bonne école, quoique l'exécution soit assez grossière. Ce qui nous en a le plus intéressé, c'est la signature : *J Sonje f.*, l'S entortillé sur le grand J du prénom.

Il y a au musée de Vienne un *Paysage d'hiver*, catalogué : T. H. Mans ; au musée de Dresde, un autre *Paysage d'hiver*, catalogué : E. H. Mans ; au musée de Berlin, un *Canal hollandais*, porté à F. H. Mans. Ces trois tableaux sont du même peintre, et ces trois Mans, distingués par des initiales de pré-

nom différentes ne font qu'un. Ces embrouillements viennent sans doute de ce qu'on a mal lu la signature du tableau de Vienne : *FMans*; l'*F* du prénom aura été pris pour un *T* d'écriture anglaise, et, comme il est très-rapproché de l'*M*, sa petite barre mitoyenne, touchant au jambage de l'*M*, semble faire un *H*. Là-dessus, M. Krafft, de Vienne, a inscrit ses initiales du prénom : T. H.; M. Waagen<sup>1</sup>, de Berlin, lisant mieux le prétendu T, a inscrit : F. H.; et M. Hübner, de Dresde, ajoutant un trait inférieur à l'*F*, a inscrit : E. H. Nous regrettons bien qu'il n'y ait pas de Mans au Louvre : on aurait vu ce qu'eût fait M. Villot.

Au musée de Rotterdam, deux bons petits tableaux de ce Mans, Vues de plages maritimes, sont proprement signés : *FMans*, et datés 1673. *F*, et non pas T, ni E; et point d'H. Le musée de Gotha offre la même signature sur un Paysage d'hiver, daté 1665. Le tableau de Vienne est daté 1687. On peut donc constater dès à présent que *F* Mans, dont la biographie est à remplir, travaillait de 1665 à 1687.

L'habile eau-fortiste, Antonie *Waterloo*, a fait aussi de la peinture. Il n'est pas si bon avec la brosse qu'avec la pointe. Ses paysages peints sont rares. Le musée de Rotterdam en a un, avec un petit chasseur au premier plan.

<sup>1</sup> Le plus curieux est que M. Waagen donne la signature avec un A! et que, à la table, il inscrit les initiales J. H!

Après avoir nommé Dirk Daelens, 1659-1688, ce sera fini pour les paysagistes du dix-septième siècle ; mais la série ne s'arrête point là, dans l'honnête musée de Rotterdam, vraiment trop hospitalier. Elle continue au dix-huitième siècle, avec d'horribles barbouilleurs comme l'Allemand Philipp Hackert, devenu peintre du roi de Naples, et qu'on osa comparer, en son temps, à Claude Lorrain ! Elle passe par M. Andreas Schelfhout, né à La Haye en 1787, et vivant encore aujourd'hui ; — un quart d'heure après sa mort, il ne sera plus en vie ; pour parodier le mot lapalissien sur le grand Marlborough. Elle arrive jusqu'à M. Barend Cornelis Koekkoek, fils et élève de J. H. Koekkoek, — un nom enfantin, qu'on a toujours envie de prononcer en chantant. M. B. C. Koekkoek, qui n'est pas né à Amsterdam, comme le dit le catalogue de l'Exposition Universelle de 1855, mais à Middelbourg (Zélande), en 1803, réside toujours à Clèves. Ce chevalier du Lion néerlandais, de la Légion d'honneur et de l'ordre de Léopold, pour le moins, est, ainsi que M. Schelfhout, très-apprécié en Hollande et ailleurs, sous prétexte qu'ils ont ressuscité l'ancienne et glorieuse école des Wijnants, des Ruisdael et des van de Velde. La pléiade des paysagistes français commence cependant à leur faire du tort auprès des amateurs de la saine et forte peinture.

LES MARINISTES. — A défaut de Willem van de

Velde, nous avons au musée de Rotterdam deux maîtres qui lui ressemblent beaucoup et qui l'égalent à peu près, Renier Zeeman et Jan van de Capelle.

Zeeman était né à Amsterdam longtemps avant Willem, et ce n'est pas de lui qu'il tient son habileté à peindre la mer; quelques-unes de ses eaux-fortes sont datées de 1650, et l'époque de sa grande production est entre 1650 et 1660.

Van de Capelle<sup>1</sup> aussi était plus âgé que Willem, et il paraît s'être formé principalement sous l'influence de Cuijp, d'Aart van der Neer, de Salomon Ruisdaël.

La marine de Zeeman représente un effet de calme, avec plusieurs navires à la mer, et, au premier plan, des pêcheurs en bonnet rouge.

Celle de van de Capelle, un calme pareillement, avec des bateaux de pêche, amarrés sur le sable.

Ces deux petits tableaux, très-fins et très-vigoureux à la fois, brilleraient dans n'importe quelle collection.

Un *Port italien*, par Jan Beerstraaten, est encore de bonne qualité. Beerstraaten avait été en Italie, mais il n'y paraît pas trop dans sa peinture. Comme date de sa mort, le catalogue de Rotterdam inscrit 1687.

Un autre *Port italien* et son pendant sont signés

<sup>1</sup> Voir sur van de Capelle : *Galerie d'Arenberg*, p. 57.

de *A. Stork*, auteur d'un troisième tableau : *Vue d'Amsterdam*, prise de l'IJ, ou de l'Y, — bras de mer intérieure, baignant la tête d'Amsterdam et correspondant avec le Zuiderzée.

Tous les biographes disent que *Stork* est né en 1650 : ils doivent se tromper, car nous connaissons de lui, dans la collection *Dubus de Gisignies*, à Bruxelles, un grand tableau, représentant une *Écluse*, d'Amsterdam sans doute, avec la date 1667. Il n'est pas très-croyable que cette peinture savante et forte soit l'œuvre d'un jeune garçon de dix-sept ans. Ne dit-on pas aussi qu'il a souvent fait des figures dans les paysages de *Hobbema*, datés de 1660 à 1670? Ce n'est pas très-sûr, à la vérité ; mais son tableau de 1667 suffit peut-être pour infirmer la date supposée de sa naissance.

*Jan Stork*, qui vivait au commencement du dix-huitième siècle, est sans doute un descendant d'Abraham. Sous son nom est cataloguée une *Vue de l'ancien port de Rotterdam*, du côté de la rivière.

A *Jan Willaerts*, un des fils d'Adam qui fut doyen de la gilde d'Utrecht, on attribue une *Vue de rivière*, avec beaucoup de petites barques.

Mais *Backhuizen* ne saurait manquer à Rotterdam : il y est avec deux marines, dont une assez importante et très-riche de composition. Et voici, entre autres de ses élèves, *Wigerus Vitringa*, né à Leeuwaarden, en 1657, et *Jan Claasz. Rietschoof*.

né en 1678, suivant le catalogue de Rotterdam, en 1652 selon celui d'Amsterdam; je crois que c'est Amsterdam qui a raison, car Jan Claasz eut un fils, Hendrik, déjà peintre à la fin du dix-septième siècle, dans le style de Backhuizen, comme son père.

La série des marinistes, de même que la plupart des autres, est terminée par des peintres de notre temps. Ce sont ici les Schotel, Johannes Christianus, le père, et Petrus Johannes, le fils, né à Dordrecht, en 1808.

LES ARCHITECTURISTES. — Trois bons peintres d'architecture, ou plutôt d'intérieurs d'églises et de monuments, se rencontrent au musée de Rotterdam : Emmanuel de Witte, Dirk van Delen et Hendrik van der Vliet, tous trois nés presque au même moment, Emmanuel et Dirk en 1607, Hendrik en 1608.

*L'Intérieur d'un temple protestant*, par de Witte, offre les qualités habituelles de l'artiste, qui semble s'être formé d'après Aalbert Cuijp, quoiqu'il ait étudié chez Evert van Aalst : une perspective savante, une touche ferme, une couleur profonde.

Hendrik *van Streek*, qu'on dit un de ses élèves, a aussi un tableau analogue, mais de grande proportion.

Avec *van Delen*, il ne s'agit plus d'une froide église, mais d'une salle élégante, où dix personnages font de la musique. Ces figurines sont, je crois bien, de Palamedes, qui a souvent collaboré avec van De-

len, par exemple dans le précieux tableau du musée de La Haye. Notre Salle de concert est signée : DVDELEN, 1636. D'autres signatures sont écrites : Deelen, par exemple au musée de Brunswick : *D. van Deelen fec.*, 1635.

Il est étonnant qu'Immerzeel et plusieurs biographes aient encore embrouillé la date de naissance de ce peintre, quoiqu'il ait eu le soin de laisser sur ses œuvres tant de dates authentiques : au musée de Paris, d'abord, 1628; 1629 sur deux tableaux, l'un, à Utrecht, l'autre, près de Nimègue, cités par M. Kramm; 1635 à Brunswick; 1636 à Rotterdam; 1640 à Vienne; 1647 à Berlin; 1651, probablement, à La Haye, etc., etc.

Quant à la date de sa mort, elle n'est pas exactement connue; « on sait seulement qu'il vivait après 1651, » dit le catalogue du Louvre, copiant Immerzeel; à quoi le nouveau catalogue d'Anvers répond par ce renseignement, découvert dans les registres de la chambre de rhétorique du Rameau d'Olivier (*Olyftak*), à Anvers, au milieu des comptes, allant du 18 septembre 1668 au 18 septembre 1669 : ... « Payé aux *comestibles* et à la *boisson*, lorsque M. le bourgmestre van Delen a fait placer son tableau dans la chambre.... etc. » Il s'agit d'un tableau allégorique, — avec figures de Théodore Boeyermans, — que le *bourgmestre* (d'Arnemuiden) van Delen offrait à la gilde de Saint-Luc, et qui est aujourd'hui au musée d'Anvers (n° 408). — 1669! voilà donc

dix-huit ans de gagnés pour la vie du peintre-bourgmestre Dirk van Delen!

Aucun des *van Vliet*, ou van der Vliet, n'est cité dans le catalogue de Paris. Willem, né à Delft, en 1584, était un excellent portraitiste, à peu près de la force de Miereveld, à qui il ressemble beaucoup. Le musée de Bruxelles possède de lui un superbe portrait d'homme, signé en toutes lettres : *W. van der Vliet. f.*, avec une date, malheureusement cachée par le cadre.

Hendrik, estimé surtout pour ses Intérieurs, était fils ou — neveu? — de Willem. On ne dit pas si Jan George van Vliet, l'eau-fortiste et peintre, sectateur de Rembrandt, appartenait à cette famille de Willem et de Hendrik.

De même qu'Emmanuel de Witte, Hendrik approche souvent de Cuijp, par exemple dans son grand<sup>1</sup> *Intérieur de temple protestant*, animé par beaucoup de personnages, et daté 1656. Il a encore, au musée de Rotterdam, un autre bon petit tableau avec un effet de soleil.

La date de sa mort reste aussi à trouver. La dernière date que je connaisse sur une de ses œuvres est 1666, dans la collection de M. de Kat, à Dordrecht.

N'avons-nous point déjà parlé de *van der Ulft*, à

<sup>1</sup> 1 mètre de haut, sur 84 centimètres de large.

propos des amants de l'Italie? Il faut cependant qu'il revienne avec les architecturistes, car c'est celui-là qui avait une vraie vocation pour l'architecture! non pas pour les effets de lumière dans l'intérieur d'un édifice, mais pour la construction même du monument extérieur, pour l'arrangement des pierres dans un ordre irréprochable, d'après des plans géométriques dressés par des hommes de la profession. Comment a-t-il pu rebâtir les villes italiennes, sous les brouillards de la Hollande! avec des dessins et des gravures, sans doute, combinées, amalgamées, métemp-sycosées, au moyen d'une sorte d'ingénieuse alchimie. Aussi dit-on qu'il était chimiste, — plus qu'artiste, probablement.

Son tableau du musée de Rotterdam, « richement étoffé, » représente... eh bien! il représente « *une Ville italienne avec de grands édifices,* » — construits au fond d'un atelier hollandais.

PEINTRES DE CHASSES et d'oiseaux vivants. — Il paraît que le nom d'Abraham HONDIUS est « entièrement inconnu hors de la Hollande<sup>1</sup>. » A la vérité, les musées de l'Europe ne montrent aucune de ses œuvres, si ce n'est le musée de Dresde, où un petit *Combat de cavaliers*, près d'un village, est catalogué (n° 998) sous le nom d'Abraham *Hond*<sup>2</sup>, né

<sup>1</sup> M. Louis Viardot.

<sup>2</sup> C'est, en effet, le nom original, qui veut dire *chien*, et qui a été latinisé : Hondius.

en 1638 à Rotterdam, mort à Londres, en 1694, dates qui s'appliquent bien au « célèbre peintre d'animaux, très-connu dans l'histoire de l'art, » suivant les expressions du Hollandais van Eynden<sup>1</sup>. La collection des comtes de Brabeck et de Stolberg, vendue à Hanovre, au mois de novembre dernier, renfermait aussi deux petits Hondius : un *Chien faisant lever une cigogne* et un *Chien faisant lever un héron*, signés en toutes lettres et datés 1670, et qui ont été adjugés ensemble, au prix de 194 thalers.

Après cela, en effet, on ne saurait guère où signaler des tableaux d'Abraham Hondius. En Angleterre peut-être, où ce grand artiste a résidé quelque temps et où il est mort. Un pareil talent convenait à la décoration des châteaux, et les Chasses de Hondius, s'il y en a dans les demeures de l'aristocratie anglaise, doivent y faire de beaux pendants aux Chasses de Snyders. L'exposition de Manchester ne nous a pas renseigné là-dessus. Mais est-ce que Walpole et les autres historiographes de l'art en Angleterre ne parlent point de Hondius?

Donc le musée de Rotterdam est très-favorisé avec sa grande<sup>2</sup> *Chasse*, où une laie défend ses petits mar-

<sup>1</sup> Van Eynden cependant ne sait pas si ce « célèbre » Abraham était de la famille des graveurs bien connus, par exemple de Hendrik Hondius, qui a supérieurement gravé d'après van Dyck, Titien et autres.

<sup>2</sup> 2 mètres 78 centimètres de large, sur 2 mètres 24 centimètres de hau

cassins contre une meute de chiens terribles. C'est plus sauvage que les Chasses de Snyders, aussi mouvementé, aussi habile de dessin, mais pas si fin de couleur, ni si éclatant de lumière. Un chef-d'œuvre, tel que c'est, et la *Chasse aux ours*, de Paul Potter, toute repeinte, il est vrai, n'aurait pas bonne mine auprès.

La signature est entière, nom et prénom, avec les lettres initiales bellement floriturées. — Le musée doit ce trésor à M. Jacobson, propriétaire lui-même d'une magnifique collection de tableaux modernes.

A la suite de Hondius vient un autre grand tableau de Chasse, par Jan *Beeldemaker*, né à La Haye en 1630. J'avoue, à mon tour, que je ne connaissais point Beeldemaker, mais je suis bien aise d'avoir fait sa connaissance : il a de l'ampleur et il n'est point commun ; on hésite pour deviner à quels maîtres il se rattache. Ses deux chasseurs avec leurs trois chiens sont de grandeur naturelle, dans un paysage accidenté, dont les fonds resplendissent de soleil. — Encore un présent fait au musée en 1853.

Qu'est-ce que « J. *Kooll*, qui vivait au dix-septième siècle ? » Il est l'auteur d'une *Chasse au cerf* dans un paysage boisé. Je ne me rappelle pas ce Kooll, et probablement il ne vaut pas la peine qu'on s'en souvienne.

Nous retrouvons enfin notre *Jacomo Victor*, « le

peintre des poules. » J'aime mieux son tableau qu'une *Mater dolorosa* des Bolonais. C'est plus simple et moins trompeur. Il y a une mère, vraiment ! une grosse poule jaune, qui porte deux poussins sur son dos ! Ils ont eu la fantaisie de se poser là, sur ce chaud tapis de plume, pendant qu'elle continue à picoter dans la basse-cour, sans faire semblant de rien ; mais n'ayez peur qu'elle se secoue brusquement ! Oui ! j'aime autant ça que le tableau de je ne sais plus quel académicien, avec le vert galant, Henri IV, servant aussi de monture à ses petits, quand tout à coup vient le surprendre l'ambassadeur de quelque fier monarque.

Derrière la bonne poule rustique, quatre autres poussins s'essayent à la vie, égratignant la terre de leurs petits ergots, pour y chercher quelque trésor, ou becquetant un fétu, d'un air victorieux. Tout à l'heure, elle étendra ses ailes comme une tente de soie, et ils viendront tous s'y mettre à l'abri.

Tableau de famille, où manque seulement le père, occupé ailleurs sans doute ; les coqs ont d'autres affaires que d'éduquer les poussins. Mais il y a deux pigeons, que cette scène touchante fait réfléchir et qui semblent se préparer à un excellent ménage.

Comme praticien, Jacomo Victor est au moins l'égal de Melchior de Hondcoeter. Il est plus moelleux, plus ample, plus coloriste. Melchior est souvent un peu sec, un peu froid, égal dans ses lumières, peu raffiné dans les transitions du clair-obscur. Jacomo peint

ses poules presque comme Rembrandt peint ses hommes, franchement et de vive impression. Les oiseaux de Melchior ont parfois l'air de poser dans un jardin zoologique. Ceux de Jacomo sont abandonnés à la simple nature et ils ne soupçonnent point que des promeneurs et des curieux puissent les regarder.

Le tableau, presque carré, — 87 centimètres de haut sur 81 de large, — est signé : *Jacomo Victor* ; sans date, malheureusement.

Point de tableau de Melchior. Mais nous rencontrerons tout à l'heure un autre Hondecoeter, avec des oiseaux morts, étalés sur une table.

PEINTRES D'OBJETS QUELCONQUES. — Nous avons beau nous débattre contre cette méchante appellation de : *nature morte*, nous ne savons, jusqu'ici, comment la remplacer par un terme qui comprenne à la fois le gibier mort, animaux et oiseaux, le poisson, — on n'a pas souvent peint le poisson dans l'eau, — les fleurs et bouquets, les fruits, les vases et ustensiles, armes et instruments de musique, bijoux et ornements divers, draperies et costumes, et les mille objets qu'on peut grouper pour en faire le prétexte d'une représentation colorée, amusante, sous le coup de la lumière.

*Nature morte* est absurde.

Est-ce que les fleurs ne vivent pas? Elles ont leur

respiration et leur santé; elles sont gaies et brillantes, ou tristes et ternes; elles s'agitent sans cesse, quoique presque imperceptiblement, se tournent vers la lumière, s'écartent pour laisser passer des branches perfides, s'infléchissent sous l'influence de la sécheresse, se gonflent et s'épanouissent sous la caresse d'un rayon. Les fleurs ne sont pas de la *nature morte*! Il n'y a point de nature morte.

Tout vit et tout remue, tout aspire ou expire, tout se métamorphose à chaque instant. Tout prend ou donne quelque chose autour de soi, modifiant avec une persévérance irrésistible son entourage, en même temps que sa propre existence. Tout communique avec tout et participe à la vie solidaire. Il n'y a point de nature morte!

Le vin qui est dans ce verre de cristal s'évapore au soleil et s'en va dans l'invisible. — Cette cassette d'or s'use au contact du tapis oriental sur lequel elle est posée. — Cette lame de Damas attire des atomes humides et s'en fait une enveloppe rouilleuse, et, avec le temps, ce fourreau de rouille dévorera la lame d'acier. — Si ces deux vases se heurtaient trop étourdiment, la pierre dure lancerait des étincelles.

Tout agit et réagit dans le tourbillon continu de l'univers. Tout est à la fois une chose et un être, une œuvre et un ouvrier. Il n'y a point de nature morte! — *Omnia mutantur, nil interit.*

Les trois de **HEEM** sont rassemblés au musée de

Rotterdam : David le vieux, Jan Davidsz. et Cornelis, fils de Jan Davidsz. ; il ne manque que Jan II, frère de Cornelis.

David le vieux : une *Guirlande de fleurs et de fruits* autour d'une coupe à vin du Rhin.

Jan Davidsz., un grand <sup>1</sup> tableau très-important : sur une table à tapis de velours vert, des fruits, des crevettes et des crabes, une écrevisse, un jambon, un plat de porcelaine, une coupe en argent, etc.

Cornelis : une *Guirlande de fruits*.

*Mignon*, élève de Jan Davidsz. : une *Grappe de raisin* et des fruits dans une niche.

Autre élève des de Peem, Elias *van den Broeck*, né à Anvers (il est donc Flamand d'origine) en 1657, mort à Amsterdam en 1711 ; c'est sans doute un descendant de Crispin van den Broeck, assez célèbre à Anvers au seizième siècle : des *Fleurs*, sur un socle de pierre.

Willem van Aalst, élève de son oncle Evert : des *Fleurs*, dans un vase en argent. Il paraît que Willem a résidé quatre ans en France et sept ans en Italie.

Rachel Ruijsch, élève de Willem van Aalst : des *Fleurs* entortillées autour d'une souche d'arbre ; en avant, sur des mousses, divers insectes. Signé et

<sup>1</sup> 1 mètre 05 centimètres de large, sur 75 centimètres de haut.

daté 1685. Rachel avait vingt et un ans, et ce n'est que dix ans après qu'elle épousa Jurriaan Pool, déjà mentionné parmi les portraitistes. Le catalogue dit que ce tableau fut donné par Rachel à Ludolf Backhuizen, alors dans toute sa célébrité.

La Hollande, qui eut cet instinct particulier de peindre les moindres êtres et les moindres objets de la nature, avait produit, bien avant Rachel, des artistes consacrés à glorifier l'insecte, le papillon, « cette fleur qui vole, » et tout le menu peuple qui circule parmi les herbettes, sur les feuilles ou dans le plein air. Heda, un grand peintre de bagatelles, qui doit compter parmi les initiateurs de l'école, et dont nous aurons occasion de parler ailleurs, avait commencé cette exploration de la petite nature entremêlée partout dans la splendide fête de la vie. Lé premier, il eut l'idée de faire boire le papillon à la coupe de métal orfévri. Il paraît même que ces fantaisies ne déplurent point au magnifique Rubens, qui évoquait sur ses immenses toiles de bien autres acteurs; car, dans la collection inventoriée après sa mort, il y avait deux « pièces » de Heda.

Mais c'est surtout à la famille Withoos qu'appartient le papillon, à Mathias, né en 1627, à ses trois fils, Jan, Pieter et Frans, et à sa fille Alida.

Nous tenons le père au musée de Rotterdam, à moins que ce ne soit un de ses fils, ou miss Alida peut-être; car ils se ressemblent tous dans la famille,

et ce n'est pas moi qui me chargerai de faire la différence entre la fille et les garçons, entre les enfants et le père. Je m'en rapporte à la perspicacité de M. Lamme, qui attribue « à Mathias » : des *Papillons* et une couleuvre<sup>1</sup>, près d'un chardon. — Ce chardon, affectionné des Withoos, on s'attendrait plutôt à le trouver chez Karel du Jardin et chez Berchem, au bord du gué où les bergères passent *à poil*, pour ne pas mouiller leurs pieds mignons.

Les Withoos ne sont guère connus en France sans doute; on y rencontre néanmoins de leurs œuvres<sup>2</sup>, assez souvent mal attribuées, quoiqu'ils aient une manière très-distinctive.

Ils peignent avec beaucoup de pâte partout, n'emploient point les frottis et peu les glacis, reviennent encore sur ces préparations solides avec de nouvelles touches franches, quelquefois jusqu'à maçonner des reliefs; si bien que leurs tableaux font l'effet d'une tranche d'agate veinée, sur laquelle on devine des dessins quelconques, tout ce qu'on veut. Et jamais de clair nulle part; tout, sombre; jamais de ciel, ni de percée lumineuse, ni le vague de l'air! C'est curieux pour des peintres de papillons!

Aussi leurs papillons, modelés en granit et émaillés de tons extrêmement énergiques et brillants, ont

<sup>1</sup> Il y a aussi quelquefois des lézards, souvent des coquillages, dans les tableaux des Withoos.

<sup>2</sup> Il y en avait une autrefois dans la collection de M. Barroilhet, de l'Opéra.

l'air de bijoux fabriqués avec les pierres les plus précieuses, et fixés exprès sur un fond vert-noir, afin que les rubis et les topazes jettent d'autant mieux leur éclat.

Il semble que, si l'on était peintre de papillons, la manie serait, au contraire, de ne faire qu'un ciel sur sa toile, point de nuages même, l'air pur et subtil, l'éther, et un papillon volant, au beau milieu. Quelque chose rappelant, pour la noblesse et la profondeur de la composition, *César mort* dans le vide,—avec cette différence que le papillon serait vivant.

Si c'était bien fait, peut-être ce *Papillon* — tel serait le titre du tableau — aurait-il du succès au Salon de Paris.

Le tableau aux papillons, du musée de Rotterdam, n'est pas peint du tout dans ce sentiment-là, et il nous a causé le même plaisir, très-vif, qu'un morceau de rocher aux mille couleurs, comme on en voit dans les montagnes de la Suisse.

Les poissons encore sont pour le coloriste un merveilleux prétexte à chatoiement de nuances infiniment variées. Beaucoup de nobles peintres s'y sont amusés, Velazquez par exemple, comme M. Eugène Delacroix s'est amusé à peindre des fleurs. Un des grands maîtres du poisson est Snyder, chez les Flamands. Chez les Hollandais, chacun, naturellement, a su faire son poisson : Adriaan van Ostade et même Metsu, aussi bien que les spécialistes. Jan Steen a fait un

hareng! le plus beau du monde. Je ne me rappelle pas de poissons par Rembrandt, mais bien des oiseaux, — et même une coquille, la célèbre cauforte, — sans parler des lions et des tigres.

Un des plus excellents peintres dans la spécialité est Jacob Gillig <sup>1</sup>, très-rare et presque inconnu hors de la Hollande. Nous ne l'avons pas au musée de Rotterdam, mais nous avons un de ses rivaux, moins fin certainement, sans être moins coloriste, Aalbert *van Beijeren* : deux tableaux de poissons, dont un, large de 3 à 4 pieds.

Glissons de l'écaille à la plume : grande <sup>2</sup> composition de Jan *Weenix*, assez faible, avec un paon suspendu à une branche d'arbre, d'autres oiseaux morts et des fruits; il y a même un singe en vie. Le singe a ce privilège, que la peinture ne l'a jamais représenté mort.

A « Gillis de *Hondecoeter*, qui travaillait au commencement du dix-septième siècle, » le catalogue attribue un superbe tableau d'oiseaux morts <sup>3</sup>. N'était-ce pas le grand-père de Melchior, qui se nommait Gillis? Le tableau ne saurait être de lui, car il est

<sup>1</sup> Voir sur Jacob Gillig : *Galerie Suermondt*, pag. 67-69. La Galerie Suermondt possède aussi un tableau de van Beijeren, daté 1664, et un tableau de Willem van Aalst, daté 1667.

<sup>2</sup> 4 mètre 84 centimètres de haut, sur 4 mètre 56 centimètres de large.

<sup>3</sup> 4 mètre 30 centim. de large, sur 85 centim. de haut.

daté, je crois : 1655. Le catalogue voudrait-il désigner Gisbert, le père de Melchior ? Mais Gisbert est mort, dit-on, en 1653. Du quel des Hondecoeter peut donc être cette peinture, si vigoureuse et si magistrale ? Je ne sais, mais elle porte une signature que nous n'avons pas bien lue, et qui aiderait sans doute à l'exactitude de l'attribution.

Le fameux *van Huijsum* ne manque point à Rotterdam, du moins en sa qualité de paysagiste — arcaïque. Deux pendants, *Vues d'Italie*, où Jan van Huijsum n'avait jamais voyagé, pas plus que van der Ulft. Ses paysages ne valent pas ses fleurs, — qui n'ont guère plus de parfum que le fer-blanc ou le carton.

Mais nous avons des fleurs par un de ses imitateurs posthumes, Gregorius Jacobus Johannes *van Os*, rien que cela ! Ce G. J. J. van Os était fils et élève de Jan van Os, né à Middelharnis en 1744. Son frère aîné, Pieter Gerardus, faisait des paysages : Rotterdam a le malheur d'en posséder trois.

PEINTRES DIVERS. — Il n'y a point de filet si serré, d'où n'échappe quelque fretin. Dans les mailles de nos catégories, nous n'avons pas pu pêcher divers peintres, obscurément tapis en des recoins de l'école hollandaise. Il faudrait les prendre à la ligne, un à un, avec la patience des petits pêcheurs de Hobbema, tranquillement assis au bord d'une mare ; encore ne voit-on pas que les bonshommes de Hobbema soulè-

vent jamais leur ligne, et qu'ils attrapent le moindre vairon.

Quelques-uns de ces artistes nous sont inconnus, par exemple *Andreas Göetting*, (est-ce un Allemand?) auteur d'un tableau mythologique, *Diane et Actéon*, daté 1607; — *H. Bollongie*, « vivant au dix-septième siècle, » d'après le catalogue; — « *Jan van Beylert*, né à Utrecht en 1603, » qui est sans doute le même que « *Johann Bylert*, né en 1620, » dont on rencontre un tableau au musée de Cassel. D'autres ne se rattachent à aucun groupe, comme *Hendrik Goltzius*, mort à Haarlem en 1617, auteur d'une grande composition mythologique, large de deux mètres. D'autres sont tellement en dehors de l'école, qu'il faudrait les classer avec les étrangers, par exemple *Gerard Hoet*, quoiqu'il soit né en 1648, et qu'il ait encore vécu à côté des maîtres du bon temps; il a trois tableaux à Rotterdam : *Pyrame et Thisbé... Thisbé et Pyrame...* je ne sais quoi. C'est le père de *Gerard Hoet*, peintre également, et éditeur des deux volumes de catalogues, auxquels *Terwesten* en ajouta un troisième.

Puis viennent certains artistes de la décadence, fort célèbres tout de même à leur époque, et qui assurément ne manquent pas de talent : *Jacob de Wit*, 1695-1754, dont la spécialité fut de peindre en grisaille des apparences de bas-reliefs : il en a fait au Pavillon du bois à La Haye et surtout à l'ancien hôtel de ville d'Amsterdam, aujourd'hui le Palais;

il en a deux, — sujets allégoriques; — au musée de Rotterdam, et un *Couronnement de sainte Catherine*, petite esquisse assez adroite; — Cornelis *Troost*, 1697-1750, sorte de caricaturiste, surnommé — par patriotisme — le *Hogarth hollandais*.

Puis... l'école hollandaise, la vraie, l'originale, est finie. C'est assez d'avoir duré presque un siècle. Mais cependant une succession de peintres — qui ne comptent plus — arrive jusqu'à nous. Voici, pour les *curieux*, une nomenclature de noms; les collectionneurs de tableaux modernes y trouveront sans doute des artistes de leur connaissance, et dont les œuvres paraissent quelquefois dans les ventes publiques :

Hendrikus van de Sande Bakhuizen, né à La Haye en 1795; Nikolaas Baur, 1767-1820; Arnoldus Bloemers, né à Amsterdam en 1792; George Gillis Haanen, né à Utrecht en 1807; Bartholomeus Johannes van Hove, né à La Haye en 1790; Jan Hulswit, 1766-1822; Adriaan Meulemans, né à Dordrecht en 1766; Louis Moritz, né à La Haye en 1773; J. H. Prins, 1759-1805; James de Rijk, né à Hilversum en 1806; Willem Hendrik Schmidt, 1809-1849; Johannes Josephus Ignatius van Straaten, 1766-1808; Bruno van Straten, né à Utrecht en 1786; Frans Swagers, 1756-1836; Jan Hendrik Verheyen, 1778-1846; Hendrik Voogd, 1766-1839; George Pieter Westenberg, né à Nimègue en 1791; Pieter Christoffel Wonder, né à Utrecht en 1780.

LES FLAMANDS. — Cette fois, du moins, nous avons des Flamands en quantité, et même quelques-uns de qualité.

Le précédent catalogue attribuait à *Memmelinck*<sup>1</sup> un *Jean l'apocalyptique*, attribué maintenant, dans

<sup>1</sup> M. Viardot, qui publiait ses notes sur les *Musées de Hollande* à l'époque où le tableau était encore attribué à Memling lui-même, en parle ainsi : « *Saint Jean écrivant l'Apocalypse*, par Hemling, ou Memmelink. Derrière l'apôtre se tient le diable, qui jette son écritoire de dépit. Très-fin, très-soigné, ce petit tableau est peint à l'huile. Il faut donc le donner non à l'Hemling de Bruges, mais à l'Hemling de Munich (voir aux *Musées d'Allemagne*, p. 39 et suiv.). » — Dans ses *Musées d'Allemagne*, en effet, et aussi dans les *Musées de Belgique*, au paragraphe sur Bruges, M. Viardot distingue deux *Hemling*, l'un Allemand, l'autre Flamand, et, selon lui, l'Hemling de Bruges ne peignait point à l'huile, mais à la détrempe : la fameuse *Chasse de sainte Ursule*, et tous les tableaux de l'hôpital Saint-Jean seraient peints « à l'eau, en employant pour fixer les couleurs la gomme ou le blanc d'œuf. » Toute l'argumentation de M. Viardot pour établir l'existence de deux Hemling, repose sur cette supposition : que les tableaux de Bruges ne sont pas peints à l'huile.

Il n'y a qu'un malheur : c'est que la *Chasse de sainte Ursule* et tous les tableaux de l'hôpital Saint-Jean sont parfaitement peints à l'huile, et ils n'ont même aucune apparence de peinture à l'eau, avec ou sans blanc d'œuf. On ne devine pas ce qui a pu faire naître une pareille imagination dans l'esprit très-sensé de M. Viardot. Du reste, je crois que ce n'est pas à lui qu'appartient la première invention des deux Hemling, mais à un critique, aujourd'hui déjà très-oublié, à

le catalogue de 1859, à « *Rogier van der Weide*, né à Bruxelles en 1480, mort en 1529. » Qui est ce van der Weyden? Ce n'est pas Rogier *le vieux*, mort en 1464, ainsi que l'a prouvé M. Wauters, l'archiviste de Bruxelles. Serait-ce un Rogier *le jeune*, censé élève du vieux, et censé auteur de la magnifique *Descente de croix* du musée de Berlin, datée 1488. Ce Rogier le jeune, suivant M. Waagen, qui semble un peu l'avoir inventé, serait mort en 1529; mais, s'il a daté de 1488 le chef-d'œuvre conservé à Berlin, il n'est pas né en 1480. Allons, il faut que les différentes personnalités de cette famille van der Weyden, Rogier le Vieux, Rogier le jeune, Goswin, etc., soient encore éclaircies.

Pour ce qui est de Rogier le vieux, l'affaire est faite, sauf pourtant à vérifier s'il ne serait point le même que le « *Rogelet de la Pasture*, natif de Tournay, » découvert par M. Dumortier dans le registre de la gilde des peintres tournaisiens. Que Rogier, autrefois *de Bruges*, soit de Bruxelles ou de Tournay, il

feu M. Fortoul, auteur d'un livre amphigourique sur l'*Art en Allemagne*.

Il faut donc renoncer aux deux *Hemling* et en revenir au seul Memling ou Memmelinghe, comme les érudits de Bruges et d'Anvers veulent maintenant écrire ce nom, d'après des documents plausibles. Il faut surtout tenir pour certain que tous les Memling de l'hôpital Saint-Jean sont peints à l'huile. — Voir, si l'on veut, pour plus ample information, la *Galerie du roi de Hollande*, par M. Nieuwenhuis, pag. 52.

n'en est pas moins, dans l'histoire de la première école flamande, l'anneau intermédiaire entre les van Eyck et Memling. Encore n'est-il pas certain, ni que Rogier ait été élève direct des van Eyck, ni que Memling ait été élève direct de Rogier! — On ne peut jamais avoir toute satisfaction avec ces maîtres primitifs!

Deux autres van der Weyden ont leur existence prouvée dans le fameux *Liggere* d'Anvers : l'un fut reçu franc-maître de la gilde de Saint-Luc, à Anvers, en 1528, et il y reçut un élève en 1536; l'autre, prénommé Goswin, paraît être né vers 1465; il est doyen de la gilde en 1514 et en 1530; il y reçoit des élèves à plusieurs époques; il peint en 1535 un triptyque pour l'abbaye de Tongerlo.

Ces renseignements donnés par le catalogue du musée d'Anvers ne disent rien sur le Rogier le jeune de M. Waagen, sur l'auteur de la *Descente de croix* datée 1488, et qui serait mort en 1529. Était-il le fils de Rogier le vieux? était-il le père de Goswin, ou de l'autre van der Weyden reçu franc-maître en 1528? — Reste à débrouiller cette dynastie.

En tout cas, revenant à notre *Saint Jean* de Rotterdam, l'attribution est aussi fantastique que le maître. Le tableau est d'ailleurs de l'école de Memling, probablement, car l'écrivain de l'Apocalypse est le même à peu près que celui du volet droit du *Mariage de sainte Catherine*, à l'hôpital Saint-Jean de Bruges. Seulement, la tête et les mains sont loin de la perfection du grand artiste et

indiquent un sectateur éloigné. Le paysage, les fines fleurs et les herbettes ont quelque chose de Patenier, qui imita Memling comme paysagiste, quoiqu'il n'ait été reçu maître de la gilde d'Anvers qu'en 1515, seize ans après la mort de Memling.

Vers ce temps-là, dans la partie flamande des Pays-Bas, aussi bien que dans la partie devenue depuis la Hollande, commençait l'imitation des Italiens. Au *Raphael flamand*, Barend van Orley, de Bruxelles, est attribuée une *Jeune femme* pinçant de la guitare. Il n'est pas impossible que ce soit de lui.

Au contraire de van Orley, le grand Quentin *Massys*, ou Matsys, ou Metsys, demeura le continuateur des van Eyck, de Rogier van der Weyden et de Memling. A son fils Jan, reçu maître de la gilde d'Anvers en 1531, on attribue une *Danaé*, très-belle figure de femme modelée en clair et dont le style rappelle un peu celui des Florentins. Il ne paraît pourtant pas que Jan Massys ait jamais été en Italie, et ses deux tableaux authentiques du musée d'Anvers<sup>1</sup>, signés et datés, l'un de 1558, l'autre de 1564, ne trahissent point la même influence.

Pieter *Pourbus* ne devrait peut-être pas être rangé

<sup>1</sup> Le musée de Paris possède aussi une *Bethsabée*, signée *Ioanes Massiis*, et datée 1562. Offre-t-elle quelque analogie avec le style italien?

parmi les Flamands, quoiqu'il ait vécu longtemps à Bruges, et qu'il y soit mort; car il est né à Gouda et son style est resté hollandais. Il a, au musée de Rotterdam, un superbe portrait de femme, couvert de repeints, malheureusement.

Nous passerons vite sur la première génération de la grande école qui illustre le commencement du dix-septième siècle : van Balen : *Sainte Claire sur son lit de mort*; — Peter Neefs le vieux : un *Intérieur d'église catholique*; — Brvegel de Velours : un *Christ avec la Madeleine*; les figures par J. B. Francken, suivant le catalogue; — Frans Francken le jeune : une *Compagnie de musiciens* dans une grande salle; on dirait que l'architecture est de van Delen, avec des personnages de Palamedes; — mais Frans Francken le jeune pourrait bien être l'auteur des figures dans un *Intérieur de temple protestant*, par van Bassen; ce peintre presque inconnu n'était-il point Hollandais<sup>1</sup>? Van Eynden le cite, sans plus; tout ce que j'en sais, pour ma part, c'est qu'il a signé, au musée de Berlin, un autre *Intérieur d'église* : *J. B. van Bassen 1624*, et que le tableau porte aussi la signature : *F. Frank figuravit*; van Bassen a donc travaillé à Anvers avec les Flamands.

Un autre *Francken* a été partagé en deux dans le

<sup>1</sup> Nous l'avons rangé avec les Hollandais au musée de La Haye, tom. 1<sup>er</sup> des *Musées de la Hollande*, pag. 276.

catalogue de Rotterdam : une *Madone*, entourée d'anges faisant de la musique, est inscrite sous le nom de « Sebastiaan Francken, né à Anvers en 1575, mort en 1636 ; » ce petit tableau, très-ordinaire, n'est pas signé. Puis, sous le nom de « Sebastiaan Vranx, né à Anvers en 1573, mort en 1647, » sont inscrits trois tableaux : un *Village pillé par des gens de guerre*, signé, en effet : *S. Vranx*; et deux petits pendants, l'un avec des costumes flamands, l'autre avec des costumes hollandais ; celui-ci, gravé, comme *S. Vranx*, par P. de Iode.

Sebastiaen Vranx et Sebastiaen Francken ne seraient-ils donc point un seul et même peintre ? Où M. Lamme a-t-il trouvé ces dates différentes pour la naissance et pour la mort de ses deux Sebastiaan ?

Van Mander, Cornelis de Bie, Houbraken, Weyerman, tous les anciens écrivains s'accordent à en faire un seul artiste, né vers 1673, élève d'Adam van Noort, et père de Jan Baptist *Francken*.

Bien que les lettres F et V soient employées presque indifféremment dans la langue flamande, et même dans la plupart des autres langues, il est singulier cependant que ce Sebastiaen ait toujours signé : *Vranx*, quand les autres de la nombreuse famille Francken ont toujours signé par un F ; — que son nom, comme doyen de la gilde de Saint-Luc en 1612, soit écrit Vranx dans le *Liggere*, qui écrit Franken et Francken quand il s'agit de Frans le vieux, de Frans le jeune, de Gabriel, également doyens à d'autres

époques;—que son portrait, gravé par S. A. Bolswert, d'après van Dyck, porte le nom *Vrancx*, quand le portrait de Jan Baptist, censé son fils,—également gravé d'après van Dyck,—porte le nom *Francken*;—que le catalogue d'Anvers, qui a publié des documents précieux sur tous les *Francken*, et en particulier sur les enfants de Frans le vieux, dont Sebastiaen est censé le fils, ne parle point de ce Sebastiaen, si ce n'est par hasard <sup>1</sup>, en affectant d'écrire le nom *Vrancx*, quoiqu'il écrive toujours les noms de tous les autres par un F !

Il est singulier que, sur les inscriptions tumulaires, empruntées par M. Christiaan Kramm au manuscrit de 1775 du conseiller Mols, le nom commence encore par un V. et finisse par un *x* : « Sépulture de : Hono-

<sup>1</sup> Deux fois, à propos de la peinture d'un *Blason emblématique*, que S. *Vrancx*, van Balen, Brvegel de Velours et Frans *Francken* le jeune exécutèrent, en 1648, pour un concours ouvert par la *Chambre de rhétorique*, dite le *Rameau d'olivier*, et qui valut le prix à la *Chambre de rhétorique*, dite la *Violette*, dont ils faisaient partie. Ces *Chambres de rhétorique* étaient des espèces de *gildes littéraires et dramatiques*, annexées à la *gilde des peintres*; — une troisième fois, à propos de la coupe qu'Abraham *Grapheus*, le messager de la corporation de Saint-Luc, tient à la main dans son beau portrait par Cornelis de Vos, au musée d'Anvers, n<sup>o</sup> 303. Le modèle de cette coupe avait été dessiné par « Sébastien *Vranckx*, en 1642, l'année de son décanat, et l'intérieur du couvercle portait la belle devise de l'artiste : *de deucht gaet sonder vrees* (la vertu marche sans crainte). »

nable Sebastiaen *Vrancx*, artiste peintre et doyen de la Violette, quartinier <sup>1</sup>, capitaine de la garde bourgeoise, mort le 10 mai 1647; — Honnête dame Maria Pamfi, son épouse légitime, morte le 19 avril 1639; — Honnête Barbara *Vrancx*, leur fille chérie, morte le 19 mai 1639. » — Et, à la base du monument : « Ici repose Pieter *Vrancx*, marchand de soieries (*coopman in zyde laeken*), mort le 18 mai 1577, et dame Élisabeth van Elsbeke, alias van der Hagen, sa légitime épouse, morte le 19 février 1569. »

Ce Pieter *Vrancx*, qui se trouve là inscrit sur le même tombeau de famille sans doute, et qui n'était pas artiste, mais marchand, n'est-il point le père de Sebastiaen? Il est vrai que « sa légitime épouse, » madame van Elsbeke, est morte avant la date *présu- mée* de la naissance de Sebastiaen, qu'on suppose né *vers 1573 : vers 1573* pourrait être 1568 ou 1569. Et puis encore, Pieter *Vrancx* ne pouvait-il pas avoir eu, entre les années 1569 et 1577, une seconde femme, mère de Sebastiaen?

De plus, M. Kramm, d'après le même manuscrit du conseiller Mols, donne une pièce de quatorze vers composés par S. *Vrancx*, écrits de sa main en tête du registre de la Violette, et signés S. *Vrancx*; mais il paraîtrait que, dans le registre de la gilde de Saint-Luc, on trouverait de ses signatures avec l'E, aussi

*Wyckmeester*, maître de quartier, quartinier ou quartenier, fonction d'édilité dans la ville.

bien qu'avec le V. Le conseiller Mols d'ailleurs, et à sa suite M. Kramm, tiennent pour sûr que S. Vrancx et S. Franck ou Francken sont le même. Nous le voulons bien ; mais cependant les preuves ne sont pas décisives, et c'est encore la petite pléiade d'érudits anversoïis qui pourrait dire là-dessus le dernier mot.

Quoi qu'il en soit, Sebastiaen Vrancx, un fier homme dans le beau portrait de van Dyck, et dont la franche et mâle physionomie concorde bien avec la devise qu'il avait adoptée, le seul Sebastiaen que nous connaissions par des œuvres signées, est un habile peintre, adroit, savant, bon coloriste.

Est-ce qu'il y aurait un *Rubens*? — « portrait de F. van der Linden, » — au musée de Rotterdam? Nous ne l'avons jamais vu, mais nous le rencontrons (n° 275) dans le catalogue de 1859<sup>1</sup>, où la petite notice qui accompagne le nom du grand peintre est assez curieuse : « Né à *Cologne*..., a étudié d'après *Tintoretto*. » C'est cependant un Hollandais, M. Backhuizen van der Brinck, l'archiviste de La Haye, qui a prouvé, aux Anversoïis et aux Colonais se disputant le *berceau* de Rubens, que Rubens était né à Siegen, dans le comté de Nassau. Et, quant à ce rapproche-

<sup>1</sup> Il n'y avait point de Rubens dans le précédent catalogue, et assurément il n'y en a point au musée. Est-ce que ce tableau, attribué maintenant à Rubens, serait quelqueune des mauvaises copies de son école, classées précédemment parmi les *Inconnus* ?

ment du Tintoret, cité tout seul comme un des *formateurs* de Rubens, il est à la fois très-original et très-juste. Rubens est plus Italien que ne le croient les Flamands : par l'abondance de son génie, par la splendeur de son coloris, il est Vénitien, en effet; et, par le mouvement un peu exagéré de ses tournures, oui, il procède du Tintoretto; la *Chute des anges* de Rubens et le *Paradis* du Tintoret ont bien des analogies dans la recherche du style et dans les contorsions du dessin.

De *van Dyck* nous n'avons qu'une petite esquisse pour le grand tableau dont l'original est à Windsor et dont le duc de Richmond possédait une répétition autrefois à la galerie d'Orléans : Charles I<sup>er</sup> d'Angleterre, sa femme et deux de ses enfants. Un pied de haut, pas davantage, au douzième de l'exécution en grand. Le fond n'est seulement pas couvert et les figurines sont campées par quelques touches lumineuses et spirituelles sur de légers frottis. C'est délicieux!

Pourquoi donc le nouveau catalogue écrit-il maintenant le nom de van Dyck à la hollandaise, avec *ij* au lieu de l'*y*? Chaque peuple devrait garder son orthographe nationale, mais aussi accepter celle des autres peuples, pour les noms et les mots qui lui sont étrangers.

Le *Jordaens* est une acquisition faite en 1852,

magnifique peinture<sup>1</sup>, aussi éclatante que les plus beaux Rubens : sujet mythologique par son titre, mais l'aspect du tableau n'est point grec du tout : une grande et grosse femme nue, belle Flamande de la pleine campagne, si ce n'est qu'il lui manque son cotillon rouge, s'est accroupie pour traire une vache; un enfant nu, parmi des monceaux de fruits et des gerbes de fleurs, attend son vase de lait. Ce qui prouve que ce bambino est tout simplement « *Jupiter élevé par les Corybantes*, » c'est qu'il y a sur la droite un vieux satyre et une vieille femme qui peut être ou avoir été une bacchante.

Le *Snyders* a été donné au musée en 1857; il doit compter parmi les œuvres importantes du maître, comme dimension<sup>2</sup> et comme qualité. Un cygne, un paon et d'autres oiseaux sont étalés sur une table à tapis vert. Des paniers de fruits, des bottes de légumes, un perroquet, des chiens, tout le contingent de ces grandes compositions décoratives y est. — *Snyders* aussi, comme *van Dyck*, est écrit à tort dans le catalogue avec l'*ij* hollandais.

*Van Utrecht* n'a pas fait souvent des tableaux d'oiseaux en vie. Cette fois, il rivalise avec notre Ja-

<sup>1</sup> 4 mètre 85 centimètres de haut, sur 2 mètres 3 centimètres de large.

<sup>2</sup> 2 mètres 64 centimètres de large, sur 4 mètre 90 centimètres de haut.

como Victor, le Hollandais. Son tableau, de proportion moyenne pour lui<sup>1</sup>, représente un coq, une poule et des poussins, effrayés à l'approche d'un épervier. Signé en toutes lettres et daté 1627.

Autre excellent peintre, plus jeune que Snyders et que van Utrecht, qui contribuèrent, au moins par leurs œuvres, à former son talent, Jan Fyt. Mais ce n'est pas à Rotterdam qu'on peut le juger sur un petit tableau d'oiseaux morts.

Le catalogue dit que Jan Fyt est né en 1606, et il ne sait pas la date de mort. 1606 vaut toujours mieux que le 1625 du catalogue de Paris et de la plupart des catalogues de l'Europe. Il faudrait 1609. Nous avons restitué ailleurs<sup>2</sup> la biographie de ce maître, d'après quelques documents empruntés à ses œuvres mêmes et surtout d'après le catalogue d'Anvers.

*Gryef* encore ; mais celui-là est bien inférieur aux trois précédents. Il a de la finesse néanmoins, et il est rare : deux qualités. Son petit tableau avec des chiens et des oiseaux est entièrement repeint.

Quelques sectateurs de Rubens : Cornelis *Schut*, élève direct du maître : des *Enfants* qui jouent au milieu d'un paysage ; les figurines sont copiées de

<sup>1</sup> 4 mètre 47 centimètres de haut, sur 4 mètre 30 centimètres de large.

<sup>2</sup> *Galerie Suermondt*, pag. 125-126.

Rubens et le paysage ressemble assez à Brvegel de Velours; — Gerard *Zegers*, élève de van Balen et d'Abraham Jansens, mais c'est Rubens qu'il cherche à imiter : *Vénus et Adonis*, petites figures dans un paysage; — Érasme *Quellin*, ou Quellinus, élève de J. B. Verhaeghe, et aussi de Rubens : l'*Enfant prodigue* en joyeuse compagnie et une *Assomption de la Vierge*, qui paraît n'être qu'une mauvaise petite copie.

On peut admirer Gaspar *de Crayer* au musée de Rotterdam, dans une *Descente de croix*<sup>1</sup>, signée DCRAYE.FE., le c accolé au d, et même dans un petit *Calvaire*, sorte d'esquisse très-libre, où le Christ rappelle van Dyck. La *Descente de croix* est une de ces innombrables peintures que de Crayer confectonnait, très-magistralement d'ailleurs, pour les églises et les abbayes; on en retrouve encore, par centaines, dans le Brabant et dans les Flandres. Le tableau de Rotterdam a de fortes qualités, sans être cependant « tout à fait capital dans l'œuvre du *boulangier fait peintre*, » comme dit M. Viardot, qui, sans doute, confond Crayer, le familier de l'archiduc Ferdinand, avec Craesbeck, l'ami d'Adriaan Brouwer.

Sur la date de naissance de Crayer, nous avons

<sup>1</sup> 1 mètre 96 centimètres de haut, sur 2 mètres 57 centimètres de large.

une observation à soumettre aux rédacteurs du savant et consciencieux catalogue d'Anvers, qui, soit dit en passant, ne devraient pas écrire : Craeyer, puisque toutes les signatures originales du maître portent simplement : Crayer.

Ils ont trouvé l'acte de baptême à la cathédrale d'Anvers : 18 novembre 1585. C'est précieux. Mais il ne s'ensuit pas nécessairement que de Crayer soit né dans cette année-là, et l'on a cru longtemps qu'il était né en 1582, date adoptée d'instinct par le catalogue de Rotterdam. Le catalogue de Paris hésite entre 82 et 85. Le catalogue d'Anvers, appuyé sur sa date baptismale, n'a pas hésité à inscrire définitivement 1585.

Eh bien ! Anvers a tort, et c'est Rotterdam qui a raison.

Gand, où mourut de Crayer en 1669, a conservé dans son musée<sup>1</sup>, assez pauvre d'ailleurs, dix ta-

<sup>1</sup> Il n'y a point de collection, si pauvre qu'elle soit, où l'on n'apprenne quelque chose sur l'histoire de l'art. Le musée de Gand possède d'ailleurs plusieurs belles peintures, outre celles de de Crayer : un grand Rubens, *Saint François recevant les stygmates*, peint vers 1632 et gravé par Vorsterman ; le Louvre en a un dessin terminé pour le graveur probablement ; — un van Utrecht, de premier ordre, et que nous avons cité pag. 150, à propos de celui qui est au musée van der Hoop ; — un *Jugement dernier*, de Michel van Coxcyen ; — un Martin de Vos, signé et daté ; — plusieurs œuvres de Nicolas de Liemaekere, dit Roose, coloriste étrange, qu'on ne rencontre guère que dans les églises flamandes ; — quelques ta-

bleaux du célèbre maître, entre autres un chef-d'œuvre, le *Jugement de Salomon*; plusieurs sont signés comme d'habitude; mais, sur un *Martyre de saint Blaise évêque*, composition gravée par F. Pilsen, voici la signature, parfaitement pure et authentique, en lettres et chiffres très-correctement dessinés : *G DCrayer* (le C posé sur le D et faisant monogramme) 1668. Æ. 86.

En 1668, Gaspar de Crayer avait donc quatre-vingt-six ans : *Ætatis* 86! il a pris soin de le constater lui-même, de sa propre main, comme avait fait le père de son maître précisément, le vieux Michel van Coxcyen, sur son *Calvaire de Sainte-Gu-*

bleaux rares, comme un Peter Boel, d'Anvers : du *Gibier mort*; — comme un excellent Heda : une *Table avec des vidercomes*, des fruits, et un fond de ciel; etc.

On récolte aussi dans le musée de Gand des signatures plus ou moins utiles pour certaines biographies, celle-ci, par exemple, qui intéressera le rédacteur du catalogue du Louvre : *F. Duchastel fecit* A° 1668, sur le *chef-d'œuvre* du maître, gravé par L. Vorsterman et par R. Collin : *Cavalcade pour l'inauguration de Charles II*, roi d'Espagne, comme comte de Flandre, en 1666; immense composition avec des milliers de figures et plusieurs centaines de portraits des principaux personnages assistant à la cérémonie. Le Louvre a un tableau, non signé, de « François Duchatel, dont la date de mort est inconnue. » On voit, par la signature de la *Cavalcade* de Gand, que le nom doit s'écrire avec un s, et que cet artiste était bien vivant en 1668 : c'est un jalon pour aller jusqu'à la date de sa mort.

dule à Bruxelles, peint à l'âge de quatre-vingt-quinze ans! On parle de la vieillesse du glorieux Titien. C'étaient tout de même de rudes hommes aussi que ces artistes flamands des quinzième, seizième et dix-septième siècles!

Gaspar de Crayer est donc né, incontestablement, en 1582. S'il n'a été baptisé que trois ans après, c'est un petit malheur, qui ne l'empêcha pas de faire ses tableaux religieux — aussi bien qu'on pouvait les faire après les déchirements spirituels de la Réformation. Et ce sont probablement ces longs troubles religieux de la fin du seizième siècle, au moment de la Séparation des provinces septentrionales des Pays-Bas, qui expliquent le retard du baptême de notre brave petit Gaspar, destiné d'ailleurs à une si longue vie, durant laquelle il aurait encore eu le temps de se procurer, avec la protection des pieux gouverneurs du pays, le sacrement essentiel du chrétien.

Un élève de Gaspar de Crayer, qui alla s'établir à Gand avec son maître, et dont le musée de Gand possède aussi beaucoup de tableaux, Jan *van Cleef*, montre au musée de Rotterdam un *Joseph avec l'enfant Jésus*.

A présent, nous n'avons plus que les *petits Flamands* : Teniers et ses disciples, quelques égarés dans la *Bande académique* de Rome, et deux Bruxellois, dont l'un même se rattache à l'école française,

van der Meulen, le peintre officiel des fameuses batailles de Louis XIV.

Les *Teniers* sont : un vieux *Joueur de vielle*, insignifiant; et un *Intérieur rustique*, avec huit petits personnages; sur la droite, un chien couché, mais bien éveillé, a le museau plus spirituel que celui de tous ces fumeurs, buveurs et fainéants. *Teniers* comprenait et exprimait mieux l'âme des chiens que celle des hommes. Simple et large peinture, qui n'est pas cependant de la qualité recherchée.

Je crois bien que, de tous les contrefacteurs de *Teniers*, un des plus trompeurs est Ferdinand *van Abtshoven*, et que quantité de *Teniers* consacrés sont de lui. Il n'y a que les hommes d'un vrai talent qui puissent faire illusion complète en pastichant les autres, et *Abtshoven* est un vrai peintre, très-adroit praticien, et même très-personnel, quand il le veut, dans la mimique et la physionomie de ses héros. Il était d'ailleurs intimement lié avec la famille et tout l'entourage de *Teniers*. On peut voir, par les baptêmes, si religieusement consignés dans le catalogue d'Anvers, — le baptême se trouve avoir été une institution très-utile pour l'éclaircissement de l'histoire de l'art; n'est-ce pas grâce au baptême des enfants du bon Jan Steen le catholique, qu'on a pu rectifier la date de sa naissance, de son mariage et de sa mort? — on peut voir que *Abtshoven*, les *Teniers*, les *Brvegel*, les *van Kessel*, étaient presque tous alliés les uns des autres. Par exemple, Ferdinand van

Abtshoven tient sur les fonts de baptême, avec Anne Brvegel, femme de David Teniers, le premier enfant de Jan van Kessel l'Anversoise, qui avait épousé Marie van Abtshoven, la sœur de Ferdinand van Abtshoven probablement.

Les tableaux d'Abtshoven sont très-rares, — peut-être parce qu'ils sont devenus des Teniers. Rien à Anvers, ni dans les musées de Belgique; rien au Louvre, rien à Berlin, Dresde, Vienne, Munich, etc. Dans les musées de la Hollande, un seul tableau, celui de Rotterdam, aussi bon qu'un Teniers : *Intérieur villageois*; vieillard courtisant une jeune fille; beaucoup de menus accessoires, lestement peints et bien à leur place.

A David *Ryckaert* on attribue un petit *Fumeur* qui n'est pas de lui.

David *Ryckaert*, fils de Merten *Ryckaert* (?), et beau-frère de Gonzales Coques, qui avait épousé une Catharina *Ryckaert*, est censé élève de Teniers, son aîné de trois ans seulement; mais il ne lui ressemble que de loin. Il s'était formé chez son père sans doute, et il se perfectionna, comme Teniers lui-même, sous l'influence d'Adriaan Brouwer. Il fut doyen de la gilde de Saint-Luc, en 1651. C'est à peu près la date de son meilleur style : à Vienne, deux de ses grands tableaux sont datés de 1648 et de 1649; au musée de Bruxelles, un excellent *Alchimiste* est daté aussi de 1648. Dans les collections particulières,

en Belgique, on rencontre assez souvent de ses tableaux, par exemple un de ses chefs-d'œuvre chez M. Belly, à Anvers. Il n'a rien au Louvre.

Mathieu *van Hellemont* n'est que de la seconde fournée, plus froide, et, lorsqu'il étudia chez Teniers, le vieux maître avait environ la septantaine. Il ne figure pas non plus dans le catalogue de Paris, ni dans ceux d'Anvers et de Bruxelles; mais la galerie d'Arenberg possède une de ses grandes compositions: *Kermesse* de village, avec de nombreux personnages. A Brunswick, un de ses *Intérieurs* est signé: *M. V. Hellemont*. Son tableau de Rotterdam, *Chimiste dans un laboratoire*, est assez faible.

Enfin, Theobald *Michau*, qui enjambe jusqu'à la moitié du dix-huitième siècle: paysage avec des chaumières et quelques gens de la campagne.

Après les magots de Teniers et de son école, deux Romains: Jan *Miel*, dit *Giovanni delle vite*, membre de la noble Académie de Saint-Luc à Rome, et peintre officiel de la cour de Savoie; Johannes Franciscus, *van Bloemen*, dit *Orizonte*, membre aussi de l'Académie de Saint-Luc et imitateur du Guaspre, imitateur du Poussin. Ce ne sont pas ces Latins qui manquent jamais au musée de Paris: il a accaparé cinq tableaux de Miel et six de l'*Orizonte*.

Miel et van Bloemen, séparés par un demi-siècle,

n'ont d'ailleurs de commun que leur titre d'académicien. L'un conserve, dans ses petits tableaux, un certain caractère particulier qui le fait reconnaître; l'autre se confond dans la longue queue du Poussin, cette comète incomparable, selon les savants calculs des astrologues de la critique française.

Le musée de Rotterdam a deux pendants de Jan Miel : un paysage italien avec des cavaliers et une *Halte à la porte d'une auberge italienne*; — deux pendants de van Bloemen : sortes de pastorales arcadiques, avec bergers et troupeaux.

Ce doit être vers 1665, à l'âge d'environ trente ans, que *van der Meulen* fut attaché au service de Louis XIV, et ses représentations des hauts faits du roi commencent, dans la série du Louvre, à 1667; le plus curieux est que cette série ne se termine qu'en 1692, au *Siège de Namur* (n° 313), que van der Meulen aurait peint deux ans après sa mort.

Le tableau de van der Meulen au musée de Rotterdam, petit paysage montagneux, avec des cavaliers escortant un convoi, offre cet intérêt qu'il est daté de la première période de l'artiste : 1661, avant son engagement à la suite du belliqueux monarque qui donnait tant de besogne à ses historiographes sur toile ou sur papier. L'élève de Snayers s'en tenait alors aux fines petites compositions, où il arrangeait ses troupes selon les caprices de la stratégie artiste, purement et simplement. Quand il fallut faire des

portraits de courtisans en chapeau à trois cornes, et des housses à véritables armoiries, et des plans de terrain au lieu de paysages, il devint froid et vide : ce n'est pas sa faute, et peu de peintres ont mieux réussi dans ce genre de narration officielle.

Les batailles sont aussi périlleuses pour les artistes qui s'y hasardent que pour les soldats exposés au feu. Combien de peintres ont succombé sur le champ de Waterloo ! Combien sont enterrés en Algérie ou en Crimée !

Un élève de van der Meulen ? Anton Frans *Boudevyns*, né à Bruxelles ? en 1660 ? — Que de points d'interrogation avant de noter son petit paysage, avec des cavaliers, des paysans et des troupeaux !

Deux portraits, datés 1729, sont attribués à « Guillaume Verelst, » sans autre indication. C Guillaume est sans doute de la famille de Simon Verelst, né à Anvers et mort en Angleterre, où il a laissé beaucoup de portraits : un portrait de Mary de Modène, femme de Jacques II, signé : *S. Verelst*, était exposé à Manchester.

La grande école flamande a fini plus tôt même que la grande école hollandaise, puisque Rubens et van Dyck étaient morts déjà en 1640 et 1641. Jordaens, Gonzales et Teniers, dans leurs genres différents, la soutinrent encore jusque vers la fin du siècle. Eux disparus, il n'y a plus rien. Seulement, un

siècle après, en Belgique comme en Hollande, une génération de peintres assez habiles, qui se mirent à copier les anciens maîtres, fit croire à une espèce de renaissance. La Hollande eut les van Strij, les Kobbell, les van Os, les Schootel ; la Belgique eut Balthazar Ommeganck et quelques autres. Il faut en prendre son parti : Ommeganck est désormais un peintre consacré, et ses œuvres se rangeront dans les collections publiques. Le musée du Louvre en a déjà deux ; le musée de Rotterdam en a quatre, et même un paysage par Maria Jacoba Ommeganck, sœur et imitatrice du célèbre Balthazar.

LES ALLEMANDS. — Albrecht Dürer ! Il n'est pas commun, même dans le Nord. Portrait d'Érasme, qui fut de ses amis. Mais, hélas ! c'est une ruine.

Érasme est en buste, au quart de nature, à peu près. Il a une toque noire, un vêtement noir, garni de fourrures. Il se découpe sur un fond verdâtre, d'un ton exquis, ainsi que les noirs. La physionomie, les yeux surtout, sont prodigieux de finesse et d'expression. En haut, à droite, le monogramme du peintre, avec une inscription : *Erasmus, etc.*

A présent, on dirait que cette peinture, entièrement dépouillée, est une ébauche, avec des préparations en frottis pour les couleurs qui doivent devenir fortes... une première ombre du portrait à terminer par des accents décisifs. Mais c'est encore très-beau, même dans cet état de délabrement, et ça nous a

rappelé le superbe portrait du père de l'artiste, appartenant au duc de Northumberland et exposé à Manchester, lequel précisément est resté en ébauche avancée. — On assure que c'est un *restaurateur* de tableaux qui a commis ces dégradations sur l'Érasme de Rotterdam !

Un élève de Dürer, Georg *Pencz*, paraît être l'auteur d'une peinture représentant un *Philosophe dans son cabinet de travail*, le doigt posé sur une tête de mort. Tout tableau où quelque philosophe médite sur une tête de mort est invariablement attribué à Pencz, de même qu'on attribue à Quentin Massys tous les Avars pesant de l'or. Ici, l'attribution à Georg Pencz est assez justifiée par le caractère du dessin et la franchise, un peu sèche, de la couleur dans les rouges de la toque et du vêtement. Une fenêtre ouverte à droite laisse apercevoir un fond de paysage. En haut, sur un cartouche, est une inscription : *HOMO BVLLA*, etc. Nous n'y avons pas remarqué le monogramme de l'artiste.

L'attribution à Heinrich *Aldegrever*, autre élève d'Albrecht, d'une *Mise au tombeau*, est plus que douteuse.

Adam *Elzheimer*, quel peintre singulier ! Cet Allemand, établi à Rome, et qui n'appartient à aucun école, à aucun système, et qui ne fut jamais un grand artiste, eut pourtant de l'influence sur les plus grands maîtres. Rubens avait dans sa collec-

tion quatre tableaux d'Elzheimer, auquel il semble avoir songé en peignant sa *Fuite en Égypte*, par un effet de nuit, n° 430 du Louvre. Et Rembrandt ne fit-il pas des eaux-fortes « dans le style d'Elzheimer! » Et n'est-ce pas à l'école d'Elzheimer que travaillèrent en Italie beaucoup de Flamands et de Hollandais, entre autres le vieux Teniers, et peut-être Lastman et Pinas, qui se trouvaient à Rome dans le même temps, et qui plus tard communiquèrent à Rembrandt tout ce qu'ils pouvaient y avoir appris?

Il a de l'originalité vraiment, ce Romain de Francfort; il a une certaine fierté dans ses petites figures, une couleur puissante et de l'effet. Oui, Rembrandt avait vu sans doute des peintures d'Elzheimer comme celle qui est au musée de Rotterdam : le *Christ dans le Jardin des Oliviers*. C'est un peu grossier, mais point vulgaire, et presque terrible. Très-empâté dans les reliefs, très-sombre partout. De première impression, on attribuerait volontiers ce tableau à quelque élève de Rembrandt, surtout à Bramer; il est vrai que Bramer, né en 1596, pouvait bien avoir connu Elzheimer, mort en 1620, et peut-être avons-nous tort de rattacher Bramer à l'école rembrandesque : peut-être, au contraire, est-ce lui qui, d'Italie où il avait passé toute sa jeunesse, rapporta au jeune Rembrandt des eaux-fortes d'Elzheimer.

Presque tous les catalogues allemands, de même

que les catalogues de Rotterdam et d'Amsterdam, donnent 1604 comme la date de naissance de *Johan Rottenhammer* : Dresde, Cassel, Gotha, etc. ; Berlin donne 1608 ; Vienne aussi, ajoutant, avec un point d'interrogation, 1622, qui, suivant le catalogue de Munich, est la vraie date, « confirmée par les registres mortuaires de la cathédrale d'Augsbourg ; » le catalogue de Paris, s'appuyant des mêmes registres mortuaires, et le catalogue de Brunswick, donnent 1623. Munich n'est pas si loin d'Augsbourg que Paris, et probablement la bonne date est 1622. Qu'importe d'ailleurs, puisqu'il s'agit d'un peintre insignifiant ? Nous ne nous arrêterons pas à regarder sa *Madone* avec l'enfant Jésus et le petit saint Jean.

Passons donc à... Grands dieux ! nous tombons sur *Denner*, sur une horrible petite tête de fille coiffée de bleu ! Ce Denner rendrait méchant, quand on pense que ses œuvres ont du succès auprès d'un certain monde, et que le musée de Paris a acheté récemment un Denner 18,900 francs ! Voilà de l'argent bien employé, quand il manque tant de vrais maîtres à la collection du Louvre !

De Denner en Dietrich ! Encore, celui-ci, dans ses pastiches, est-il un reflet, bien éteint, de quelques maîtres de qualité. — Finissons là.

Au dix-huitième siècle, il n'y avait plus d'école allemande ; il n'y en avait même plus au dix-sep-

tième. L'école allemande n'a eu qu'un moment, l'époque de Cranach, de Dürer et de Holbein, trois grands artistes qui suffiraient seuls à illustrer un pays.

ITALIENS, ESPAGNOLS, FRANÇAIS. — Les Flamands et les Allemands sont mêlés aux Hollandais, dans le catalogue de Rotterdam. Les Italiens, les Espagnols, — et les Français, intermédiaires entre le Nord et le Midi, — sont classés à part. Cette division de l'art septentrional et de l'art méridional, qui avait été adoptée à l'exhibition de Manchester, est approuvable; les ordonnateurs de cette exhibition en tirèrent même des effets très-instructifs, en montrant face à face, sur les deux côtés opposés des salles, les deux grandes familles d'artistes, dans leur développement parallèle.

Ici, comme dans les autres collections publiques ou particulières de la Hollande, il n'y a presque rien des gracieuses écoles méridionales, et le paragraphe ne sera pas long.

Des *Ruines*, de Pannini, — deux paysages de Locatelli, — une petite figure de *Madeleine*, vive et spirituelle esquisse de Benedetto Lutti, — une *Sainte Catherine* du Napolitain Niccolò Lozel di Simon, — une pochade assez grossière, dans le style de Salvator, — et un *Saint Joseph portant le petit Jésus*, attribué à Guido Reni.

Deux faux Espagnols : un *Vieillard à barbe blanche*, très-laid, censé de Ribera; de petits *Mendiants*, copie d'après Murillo; le fond de ciel est peint avec une assez bonne pâte.

Cinq tableaux français : *Port italien*, au clair de lune, par Joseph Vernet; — *Entrée de temple*, par Hubert Robert; — une charmante esquisse, à peine frottée, *Jeune femme avec un enfant sur son sein*, par Greuze; — *Jeune fille appuyée à une table*, sur laquelle des pommes et un morceau de pain; ce tableau, catalogué comme original de Vindrier, imitateur de Greuze, a bien l'air d'être tout simplement une copie d'après Greuze lui-même; — enfin, une *Agar*, dans un paysage montagneux, par François-Xavier Fabre, l'élève de David et le fondateur du musée de Montpellier.

M. Ary Scheffer ayant été classé parmi les Hollandais à cause de son origine, nous avons déjà mentionné précédemment sa *Tête de Faust*.

LES INCONNUS. — Point de trouvailles à y faire. Nous en avons déjà extrait le grand tableau de *Ré-gents*, daté 1653, et qui pourrait être de Mijtnens, au sentiment de M. Lamme; nous en avons cité aussi quelques portraits de personnages célèbres. Tout le reste est sans intérêt. Beaucoup de copies des écoles de Rubens et de Teniers, d'autres d'après des maîtres italiens, un bon portrait de l'école de Holbein, une grande pochade, très-vigoureuse, dans le style d'Isack

van Ostade, une belle *Madone* avec l'Enfant (n<sup>o</sup> 424), des saints peu catholiques, un *Achilles*, vulnérable ailleurs qu'au talon, une *Danaé* sur verre, quelques allégories mythologiques et quelques panneaux byzantins, etc.

SCULPTURE. — Une tête d'enfant et deux bustes, en marbre; cinq ou six bustes, en plâtre : Rubens, van Dyck, Paul Potter; deux sculptures en bois, du quinzième siècle; une *Madone* en pierre, du quatorzième, découverte à Arnheim, derrière l'église Saint-Waldburg; une *Vénus*, sortant du bain, présent de M. Mimaut, consul de France à Rotterdam en 1849; ce marbre a été trouvé, dit le catalogue, à Zifthé, près des ruines d'Athribis : je ne sais pas où c'est, mais, à en juger par les noms, l'endroit ne doit pas être mauvais.

DESSINS. — Il a fallu des années pour mettre en ordre et cataloguer cette collection de TROIS MILLE pièces, et il n'y a pas longtemps qu'on peut en montrer des cartons aux amateurs recommandés. Je déclare donc que je suis bien loin de l'avoir étudiée tout entière, ni seulement d'en avoir vu les pièces principales. Je n'ai vu que les chefs-d'œuvre exposés dans une salle, et quelques cartons relatifs à mes études particulières sur Rembrandt et son école. Je n'ai même lu tout le catalogue que récemment, à l'occasion de mon travail sur les tableaux.

Effrayé alors des richesses annoncées dans cette collection où abonderaient les grands Italiens, aussi bien que les Hollandais et les Flamands, j'avais résolu de consacrer quelques semaines à examiner en détail ces trésors, — uniquement pour ma propre instruction ; car le compte rendu de trois mille dessins serait impossible, sinon en plusieurs in-folio : le catalogue, extrêmement succinct, contient cent pages in-8°. — Par malheur, on est en train de réparer l'aile du bâtiment où sont les dessins, et cette partie du musée ne sera rouverte que dans quelques mois.

Nous nous bornerons donc à rapporter ici simplement une espèce de statistique très-abrégée, ajoutant tout au plus une note à certaines raretés.

ÉCOLES DU NORD. — On trouve en quantité les maîtres suivants : Backhuizen (14, dont plusieurs excellents, à l'encre de Chine), Brvegel de Velours, Hendrik Goltzius, van Huijsum (19, au pastel ou à l'aquarelle, très-beaux), Willem van Mieris, Rottenhammer, les deux Saffleven, van der Ulft, de Vadder, Cornelis Visscher, Waterloo (16), J. B. Weenix (très-belles études de chiens), Jacob de Wit (30), etc.

Douze Adriaan van de Velde ! et vingt et un Willem, parmi lesquels des chefs-d'œuvre : une superbe Bataille navale, à la plume et à l'encre de Chine, de grandes études de riches navires, de petites marines très-fines, etc. — Douze Berchem, à l'encre de Chine

ou à la mine de plomb, quelques-uns de belle qualité.

Dix Rubens ! dont quelques chefs-d'œuvre. — Six van Dyck, dont une merveille : le portrait du marquis de Sainte-Croix, léger dessin au crayon noir. — Six Jordaens, dont un dessin capital : Silène monté sur un âne, accompagnée de deux satyres ; au fusain sur papier gris. — Neuf Snyders, dont quelques Oiseaux morts, colorés comme une peinture.

Autres maîtres rares, ou de premier ordre : Aalbert Cuijp et son père Gerritsz ; Dirk Hals, le frère de Frans ; Jan van Kessel d'Amsterdam (cinq paysages) ; quatre Adriaan van Ostade et quatre Isack ; Paulus Potter ; trois Jacob van Ruisdael et un Salomon ; van Schoorl ; Gesina Terburg, la sœur de Gerard ; Esaias van de Velde ; Philips Wouwerman, etc.

Un Martin Schön, deux Holbein, portrait d'homme et portrait de femme, à la pointe d'argent ; six Albrecht Dürer, parmi lesquels trois têtes, d'un grand caractère.

Rembrandt, douze ! Quelques sujets de la Bible : Abraham et les anges, Ruth et Booz, une Sainte Famille, une Résurrection de Lazare ; un Cavalier ; une étude de bœuf ; quelques portraits ; et un chef-d'œuvre : *le bon Samaritain* ; au milieu, le blessé,

torse nu, en lumière, transporté par des hommes ; le cheval est vu presque de croupe ; sur la droite, à la porte de la maison, deux personnages qui causent. A la plume et à la sépia très-foncée, avec des fonds violents, sombres, magnifiques !

De l'école de Rembrandt : Jacob Backer, Bramer, Gerard Dov, van den Eeckhout, Samuel van Hoogstraeten, Philip Koninck, Lievens, Nicolaas Maes, et vingt-cinq Roghman.

En artistes *modernes*, — depuis le dix-huitième siècle jusqu'à présent, — on remarque : Jan Kobell (23), M. Koekkoek (6), Langendijk (24), M. Leys, d'Anvers, M. Madou, de Bruxelles, Ommeganck (8), P. G. van Os (19), M. Schelfhout, de La Haye (15), J. C. Schootel (25), J. van Strij (14), Cornelis Troost (4), J. B. Scheffer, père d'Arij, etc., etc.

Les Anglais ont aussi leur catégorie : Morland, Smirke, et une douzaine d'autres.

ÉCOLES ITALIENNES. — La nomenclature des Italiens est encore bien plus étonnante : Niccolò del Abbate, Albane, Andrea del Sarto, Bandinelli, des Carrache en quantité (sept Annibal), Corrége ! Ribera, douze Guerchin, quatre Guide, Jules Romain, deux Michel-Ange ! Paolo Veronese, Perugino, trois Raphaël ! Salvator Rosa, Schidone, Tintoretto, Titiano ! deux Giovanni da Udine, Dominiquin, Vasari,

Daniel de Volterre, etc., etc.!! Je n'ai vu aucun de ces Italiens. Mais je suis bien curieux de voir les Raphael, les Michel-Ange, et Corrège, et André del Sarte, et Titien!

ÉCOLE FRANÇAISE. — Tout ce qu'il y a de mieux : Trois Boucher, une Chasse au cerf, de Callot, cinq Chardin, trois Clouet, un Jean Cousin, quatre Fragonard, dont un dessin d'après la *Ronde de nuit*, de Rembrandt, — Lebrun, Mignard, Robert Nanteuil, Puget, six Nicolas Poussin, sept Claude Lorrain! Oudry, les van Loo, deux Wille le graveur, un Watteau, quatre Greuze, et David, et Gérard, etc., etc.

N'est-ce pas à confondre toutes les idées qu'on pouvait se faire d'une collection encore inconnue, et qui cependant égalerait celles de bien des musées distingués, qui les surpasserait même en dessins hollandais, — si le catalogue n'est point trompeur. Nous devons dire que tout ce que nous avons vu — des Flamands et des Hollandais, seulement, — est *vrai* et bon. Cela suffit-il pour juger du reste? Je crois qu'on peut s'en fier à M. Lamme sur l'article de ses Hollandais, sur les Flamands encore et sur les Allemands. Quant aux Italiens, aux Raphael et aux Corrège, le doute est permis : il faudrait voir. Mettons que le rédacteur du catalogue se soit égaré sur les trois quarts des Italiens, et même sur la moitié des artistes du Nord : ce n'est pas probable. Toujours

resterait-il un millier d'œuvres authentiques, plus ou moins curieuses !

Cette collection de dessins vaudrait déjà, à elle seule, « le voyage de Rotterdam, » — sans compter la collection de tableaux, où il y a tant à apprendre sur la généralité de l'école hollandaise.

FIN.



## TABLE DES ARTISTES

CITÉS DANS CE VOLUME.

- AALST (Willem van), 349.  
ABBATE (Niccolò del), 357.  
ABTSHOVEN (Ferdinand van),  
343.  
AGAMA, 405.  
ALBANI (Francesco), 357.  
ALDEGREVER (Heinrich), 349.  
ANDRIESEN (Jurriaan), 234.  
ASCH (P. J. van), 438, 302.  
ASSELIJN, 441.
- BACKER (Adriaan), 46.  
BACKER (Jacob), 44-47, 357.  
BACKHUIZEN (H. van de Sande),  
326.  
BACKHUIZEN (Ludolf), 449, 309,  
355.  
BALEN (H. van), 331.  
BANDINELLI (Baccio), 357.
- BASSEN (J. B. van), 331.  
BAUER (J. A.), 234.  
BAUR (N.), 326.  
BEELDEMAKER (Jan), 315.  
BEERSTRAATEN (Jan), 442, 308.  
BEGA (Cornelis), 404.  
BEGEIN (Abraham), 287.  
BEIJEREN (Aalbert van), 323.  
BENT (Jan van der), 288.  
BERCHEM (Nicolaas), 440, 286,  
355.  
BERGEN (Dirk van), 440, 260.  
BERKHEIJDEN (Gerrit), 451.  
BERKHEIJDEN (Job), 250-252.  
BIJLERT (Jan van), 325.  
BLINKVLIET (M.), 289.  
BLOEMEN (J. F. van), 345.  
BLOEMERS (A.), 326.  
BOL (Ferdinand), 47-22.  
BOLLONGIE (H.), 325.

### 362 MUSÉES VAN DER HOOP ET DE ROTTERDAM.

BOONEN (Arnold), 233.  
 BORSSUM (Abraham van), 245.  
 BOTH (Jan), 95, 283.  
 BOUCHER (François), 358.  
 BOUDEWYNS (A. F.), 347.  
 BOURSSE (L.), 255.  
 BRAKENBURGH (Renier), 269.  
 BRAMER (Leonard), 487, 357.  
 BREENBERGH, 442.  
 BREKELENCAMP (Quirijn), 403,  
 270.  
 BROECK (Elias van den), 349.  
 BRONCKHORST (Jan van), 282.  
 BRUN (Charles le), 358.  
 BRVEGEL (Jan) de Velours, 331,  
 355.  
 BUONARROTI (Michel-Ange), 357.

CALLOT (Jacques), 358.  
 CAMPHUIJSEN (les), 238-244.  
 CAPPILLE (Jan van de), 308.  
 CARRACHE (les), 357.  
 CARRÉE (Michiel), 289.  
 CHARDIN, 358.  
 CLEEF (Jan van), 342.  
 CLOUET (Jan), 358.  
 COMPE (Jan ten), 453.  
 CORREGGIO, 357.  
 COUSIN (Jean), 358.  
 CRAESBECK (Joost van), 454.  
 CRAYER (Gaspar de), 339-42.  
 CUIJP (Aalbert), 443-445, 209-  
 215, 356.  
 CUIJP (Gerritsz), 356.

DAELEN (Dirk), 307.

DANIEL DE VOLTERRE, 358.  
 DAVID (Louis), 358.  
 DEKKER (Coenraet), 299.  
 DELEN (Dirk van), 310.  
 DENNER (B.), 354.  
 DIETRICH (C. W. E.), 354.  
 DOES (Simon van der), 260.  
 DOMINIQUIN, 357.  
 DOV (Gerard), 43, 489, 357.  
 DROOCH SLOOT (Joost Cornelisz),  
 275.  
 DUBBELS (Hendrik), 450.  
 DUBOIS (Édouard), 298.  
 DUCHASTEL (Frans), 344.  
 DUCQ (les le), 245-249.  
 DURER (Albrecht), 348, 356.  
 DYCK (van), 455, 336, 356.

EECKHOUT (G. van den), 22, 488,  
 357.  
 ELZHEIMER (Adam), 349.  
 EVERDINGEN (Allart van), 438,  
 302.  
 EVERDINGEN (Cesar van), 224.

FABRE (F. X.), 353.  
 FABRITIUS (Bernart), 466-468,  
 470-476.  
 FLINCK (Govert), 476-479.  
 FRAGONARD (H.), 358.  
 FRANCKEN (F.) le jeune, 454, 334.  
 FRANCKEN (J. B.), 455, 334.  
 FYT (Jan), 338.

GAEL (Barend), 272.

- GAROFOLO, 459.  
 GELLÉE (Claude), 358.  
 GÉRARD (le baron), 358.  
 GILLIG (Jacob), 323.  
 GIOVANNI DA UBINE, 357.  
 GLAUBER (Johannes), dit Polydor, 289.  
 GOIJEN (Jan van), 207-209.  
 GOLTZIUS (Hendrik), 325, 355.  
 GÖTTING (Andreas), 325.  
 GREUZE (J. B.), 353, 358.  
 GRYEF, 338.  
 GUERCHIN, 357.
- HAANEN (G. G.), 326.  
 HACKAERT (Jan), 439.  
 HACKERT (Philipp), 307.  
 HAGEN (Jan van der), 439, 302.  
 HALS (Dirk), 420, 356.  
 HALS (Frans), 424-423, 498-200.  
 HANNEMAN (Adriaan), 227.  
 HEDA (W. C.), 320.  
 HEEM (les de), 348.  
 HEEMSKERK (Marten van), 280.  
 HEIJDEN (Jan van der), 453.  
 HELLEMONT (Mathieu van), 345.  
 HELST (Bartholomeus van der), 424, 248-224.  
 HEUSCH (Willem de), 284.  
 HOBBEEMA (Meindert), 427-432, 289.  
 HOET (Gerard) le père, 325.  
 HOLBEIN (Hans) le jeune, 356.  
 HONDECOETER (Gillis de), 323.  
 HONDECOETER (Melchior de), 453.  
 HONDIUS (Abraham), 343-345.  
 HONTHORST (Gerard), 200-203.
- HONTHORST (Willem), 203.  
 HOOCH (Pieter de), 56-63, 252.  
 HOOGSTRAETEN (Samuel van), 51-53, 357.  
 HOUBRAKEN (A.), 53-56.  
 HOVE (B. J. van), 326.  
 HUCHTENBURGH (Jan van), 276.  
 HUIJSUM (Jan van), 454, 324, 355.  
 HULSWIT (Jan), 326.
- JARDIN (Karel du), 440, 283.  
 JANSON (Cornelis) van Ceulen, 225.  
 JONG (Ludolf de), 222.  
 JORDAENS (Jacob), 336, 356.  
 JULES ROMAIN, 357.
- KALF (Willem), 270.  
 KEIJSER (les), 66.  
 KESSEL (Jan van) d'Amsterdam, 431, 290-293, 356.  
 KLOMP (Aalbert), 446, 244.  
 KOBELL (Hendrik), 244.  
 KOBELL (Jan), 244, 357.  
 KOEDIJK, 63-66.  
 KOEKKOEK (B. C.), 307, 357.  
 KONINCK (les), 481-484, 357.  
 KOOLL (J.), 315.  
 KRUSEMAN (J. A.), 460.
- LANGENDIJK (Dirk), 357.  
 LASTMAN (Pieter), 491-493.  
 LEEUW (Gabriel van der), 264.  
 LEEUW (Pieter van der), 264.

364 MUSÉES VAN DER HOOP ET DE ROTTERDAM.

- LEYS (Henri), 357.  
 LIEVENS (Jan), 357.  
 LIJS (Jan van der), 282.  
 LINGELBACH (Jan), 441, 277,  
 285, 304.  
 LOCATELLI (A.), 352.  
 LOTEN (Jan), 298.  
 LOO (Jacob van), 223.  
 LOO (les van), 358.  
 LOZEL DI SIMON (Niccolò), 352.  
 LUNDENS (Gerrit), 273.  
 LUTTI (B.), 352.  
  
 MAAS (Dirk), 276.  
 MADOU (J. B.), 357.  
 MAES (Nicolaas), 23-28, 484-  
 486, 357.  
 MANS (F.), 305.  
 MASSYS (Jan), 330.  
 MATTON, 491.  
 MEER (Jan van der) de Delft, 67-  
 88.  
 MEER (Jan van der) de Jonge,  
 285.  
 MEMLING (Hans), 327.  
 METSU, 400-402.  
 MEULEMANS (A.), 326.  
 MEULEN (A. F. van der), 346.  
 MICHAU (Theobald), 345.  
 MIEL (Jan), 345.  
 MIEREVELD, 423, 493.  
 MIERIS (les), 405, 490, 355.  
 MIGNARD, 358.  
 MIGNON (Abraham), 454, 319.  
 MIJTENS (les), 228-231.  
 MOLENAAR (Jan Miense), 405,  
 268.  
 MOLENAAR (Nicolaas), 268.  
 MOLLIN (Pieter) le vieux, 304.  
 MOMMERS (Hendrik), 288.  
 MOOR (Karel de), 490.  
 MOREELSE (Paulus), 494.  
 MORITZ (L.), 326.  
 MORLAND (George), 357.  
 MOUCHERON (Frederik), 439,  
 285.  
 MOUCHERON (Isack), 285.  
 MURILLO (B. E.), 333.  
 MUSSCHER (Michiel van), 403,  
 258.  
  
 NANTEUIL (Robert), 358.  
 NASON (Pieter), 221.  
 NEEFS (Peter) le vieux, 334.  
 NEER (Aart van der), 442, 215.  
 NETSCHER (Constantin), 258.  
 NETSCHER (Gaspar), 402, 257.  
 NETSCHER (Theodor), 258.  
 NEVEU (Matthijs), 490.  
 NOORT (P. van), 246.  
  
 OCHTERVELT (Jacob), 249.  
 OMMEGANCK (Balthazar), 348,  
 357.  
 OMMEGAUG (Maria Jacoba), 348.  
 ORLEY (Barend van), 330.  
 OS (G. J. J.), 324.  
 OS (P. G.), 324, 357.  
 OSTADE (Adriaan van), 98, 264,  
 356.  
 OSTADE (Isack van), 356.  
 OUDRY, 358.  
 OVENS (Jurriaan), 486.

- PALAMEDES (Antoie), 310.  
 PANNINI (G.), 352.  
 PENCZ (Georg), 349.  
 PERUGINO (Pietro), 357.  
 PIJNACKER (Adam), 441, 284.  
 POEL (Egbert van der), 215.  
 POELENBURG (Cornelis), 281.  
 POOL (Jurrian), 233.  
 POT (Hendrik), 270.  
 POTTER (Paulus), 446, 234-238, 356.  
 POTTER (Pieter), 447, 235.  
 POURBUS (Pieter), 330.  
 POUSSIN (Nicolas), 358.  
 PRINS (J. H.), 326.  
 PUGET (P. P.), 358.
- QUAST (Pieter), 267.  
 QUELLIN (Erasm), 339.
- RAPHAEL SANTI, 357.  
 RAVESTEIN (Arnold van), 495.  
 RAVESTEIN (Jan van), 495-498.  
 REMBRANDT VAN RIJN, 7-13, 466-470, 356.  
 RENI (Guido), 352, 357.  
 RIBERA (J.), 353, 357.  
 RIETSCHOOF (Jan Claasz), 309.  
 RIJK (J. de), 326.  
 ROBERT (Hubert), 353.  
 ROGHMAN (Roelandt), 357.  
 ROMBOUTS (J.), 432, 293-298.  
 ROSA (Salvator), 352, 357.  
 ROTTENHAMMER (J.), 351, 355.
- RUBENS, 455, 335, 356.  
 RUIJSCH (Rachel), 454, 319.  
 RUISDAEL (Jacob van), 132-138, 299-301, 356.  
 RUISDAEL (Salomon van), 304, 356.  
 RYCKAERT (David), 344.
- SAENREDAM (Pieter), 453.  
 SAFTLEVEN (Cornelis), 268, 355.  
 SAFTLEVEN (Herman), 442, 209, 355.  
 SARTO (Andrea del), 357.  
 SCHALCKEN (G.), 490.  
 SCHEFFER (Ary), 234.  
 SCHEFFER (J. B.), 234, 357.  
 SCHEFFER (madame J. B.), 234.  
 SCHELFHOUT (Andreas), 307, 357.  
 SCHENDEL (Petrus van), 460.  
 SCHIDONE, 357.  
 SCHMIDT (W. H.), 326.  
 SCHÖN (Martin), 356.  
 SCHOORL (Jan van), 277-280, 356.  
 SCHOTEL (J. C.), 310, 357.  
 SCHOTEL (P. J.), 310.  
 SCHUT (Cornelis), 338.  
 SMIRKE (R.), 357.  
 SNYDERS (Frans), 337, 356.  
 SONJE (Jan), 305.  
 SOOLMAKER (J. F.), 288.  
 SORGH (H. M.), 405, 271.  
 STAVEREN (J. van), 44.  
 STEEN (Jan), 407-420, 262-267.

### 366 MUSÉES VAN DER HOOP ET DE ROTTERDAM.

- STOLKER (Jan), 233.  
 STORK (Abraham), 151, 309.  
 STORK (Jan), 309.  
 STRAATEN (J. J. I. van), 326.  
 STRATEN (B. van), 326.  
 STRECK (Hendrik van), 310.  
 STRIJ (Abraham van), 217.  
 STRIJ (Jacob van), 216, 357.  
 SWAGERS (Frans), 326.  
 SWANEVELT (Herman van), 284.  
  
 TEMPEL (Abraham van den), 124-126, 222.  
 TENIERS (David) le jeune, 157, 343.  
 TERBURG (Gerard), 402, 256.  
 TERBURG (Gesina), 356.  
 TINTORETTO, 357.  
 TITIEN, 159, 357.  
 TOL (Dominicus van), 189.  
 TROOST (Cornelis), 326, 357.  
  
 ULET (J. van der), 312, 355.  
 UTRECHT (Adriaen van), 157-159, 337.  
  
 VADDER (L. de), 355.  
 VASARI (Giorgio), 357.  
 VELAZQUEZ, 159.  
 VELDE (Adriaan van de), 88-94, 259, 355.  
 VELDE (Esaias van de), 203-207, 356.  
 VELDE (Willem van de), 148, 355.  
 VERBOOM (Abraham), 138, 302.  
 VERELST (Guillaume), 347.  
 VERHEYEN (J. H.), 326.  
 VERNET (Joseph), 353.  
 VERONESE (Paolo), 357.  
 VERSCHUUR (Lieve), 151.  
 VERSCHURING (Hendrik), 285.  
 VERSCHURING (Willem), 285.  
 VERTANGEN (Daniel), 282.  
 VICTOR (les), 29-41, 179-181, 315-317.  
 VINDRIER, 353.  
 VISSCHER (Cornelis), 355.  
 VIIRINGA (Wigerus), 309.  
 VLIET (les van der), 312.  
 VOIS (Aric de), 406, 191.  
 VOOGD (H.), 326.  
 VRANCX (Sebastiaen), 155, 331-335.  
 VRIES (Renier van), 302.  
  
 WATERLOO (Antonie), 306, 355.  
 WATTEAU (A.), 358.  
 WEENIX (Jan), 153, 323.  
 WEENIX (Jan Baptist), 285, 355.  
 WERFF (les van der), 106, 233.  
 WEYDEN (les van der), 328.  
 WESSENBERG (G. P.), 326.  
 WIJCK (Thomas), 272.  
 WIJNANTS (Jan), 139, 304.  
 WILLAERTS (Jan), 309.  
 WILLE, 358.

## TABLE.

367

WIT (Jacob de), 325, 355.	WOUWERMAN (les), 96-98, 274, 303, 356.
WITHOOS (les), 320-322.	
WITTE (Emmanuel de), 453, 340.	WUIER (Theodor van de), 233:
WOLFART (J. B.), 216.	ZEEMAN (Renier), 308.
WONDER (P. C.), 326.	ZEGERS (Gerard), 339.

FIN DE LA TABLE.

Librairie de V<sup>e</sup> RENOARD, 6, rue de Tournon

---

## EXTRAIT DU CATALOGUE

---

### BEAUX-ARTS

---

# HISTOIRE DES PEINTRES

DE TOUTES LES ÉCOLES

DEPUIS LA RENAISSANCE JUSQU'À NOS JOURS

Texte par M. Charles BLANC, ancien directeur des Beaux-Arts

ET PAR DIVERS ÉCRIVAINS SPÉCIAUX

Illustrations par les plus habiles artistes dessinateurs et graveurs,  
qui ont obtenu, ainsi que les imprimeurs et éditeurs,  
des médailles d'honneur de 1<sup>re</sup> et de 2<sup>e</sup> classe à l'Exposition universelle  
de 1855.

---

SOUSCRIPTION PERMANENTE

---

### PREMIER PROSPECTUS

L'histoire de la peinture est inconnue, et pourtant, quoi de plus charmant à raconter et à lire? Non-seulement l'existence des grands artistes est toute remplie de romans et de drames, mais elle se rattache encore par mille liens à tout ce qui nous émeut et nous captive le plus : la politique, l'amour, les actions héroïques, la physionomie des personnages fameux, les mœurs des divers peuples, leurs usages, leurs costumes. Peut-on écrire la vie de Gros, par exemple, sans rappeler les batailles de l'Empire; la vie de Léonard de Vinci, sans pénétrer à la cour de François I<sup>er</sup>; la vie du Titien et celle d'Albert Durer, sans faire revivre les grandes figures de Luther et de Charles-Quint? Il y a un moment où l'histoire de l'art, soulevant des tapisseries auxquelles on n'a pas encore touché, nous introduit par une porte secrète auprès de la grande histoire, et nous y fait rencontrer Holbein entre Anne de Boulen et Henri VIII, Vélasquez à côté de son ami Philippe IV, Rubens en compagnie de Marie de Médicis, et Philippe de Champagne dans les appartements de Richelieu.

Les livres d'art ont été jusqu'à ce jour des livres sans aucun charme, et par conséquent sans aucun art. Écrits, pour la plupart, d'un style sec et décoloré, ils ont résolu ce singulier problème de nous ennuyer en nous parlant de ce qui doit nous ravir, la beauté. Qu'est-ce donc que la peinture, si ce n'est le monde vu par son côté le plus charmant, par le côté qui intéresse l'esprit et plaît aux regards? Considérée d'ailleurs en elle-même, l'histoire des peintres, si on la suit pas à pas dans chacune des personnalités qui la

composent, depuis la Renaissance, jusqu'à Prudhon ou Léopold Robert, jusqu'à Reynolds ou Goya, et, si l'on veut, jusqu'à M. Ingres; cette histoire, disons-nous, a un attrait particulier, indépendant de l'affinité des tableaux avec les temps et les modèles, et cela parce que la plupart des peintres eurent une existence pleine d'intérêt, et furent, comme les héros de toute sorte de romans, tantôt gracieux, tantôt pathétiques et terribles. Qu'on prenne au hasard la vie de Ribera, celles de Rembrandt, de Watteau, de Berghem : on y verra, soit un drame domestique aussi émouvant que les *Martyres* du peintre espagnol, soit le développement d'un caractère fantasque, rêveur et personnel, soit les mobiles émotions d'un poète amoureux, soit un modèle de tranquille et riante philosophie. De sorte que, en dehors même de leurs sujets favoris, les peintres ont presque tous une vie intéressante, colorée, pleine d'accidents, comme cela doit naturellement arriver aux hommes faits pour sentir.

Ecrire dans la langue française, la plus parlée aujourd'hui de toutes les langues de l'Europe, l'histoire des sept grandes écoles de peinture : réunir ainsi en un livre d'un format élégant et facile tant de documents ignorés, non traduits, épars dans les ouvrages hollandais, italiens, flamands, espagnols, anglais... n'est-ce pas rendre un service aux amateurs de tous les pays, saluer dans chaque nation ce qui l'honore, et faire admirer à chacune d'elles ce qui fait la gloire des autres?

Combien d'ouvrages, coûteux, incomplets, écrits d'un style barbare, dénués de toute poésie, seront rendus inutiles par un livre qui en reproduira la substance, mais non la pesanteur, qui en rectifiera les errements, en relèvera les contradictions et les fautes, et en extraira pourtant ce qu'ils ont d'utile, à savoir : les faits incontestables, les indications précieuses, et enfin, parmi tant de jugements, ceux qui méritent d'être discutés ou conservés.

Une telle histoire des peintres s'adresse à tous les genres de lecteurs. Elle offre aux gens du monde un nouveau domaine de jouissances, un moyen d'enrichir leur conversation, de vérifier, pour ainsi dire, par l'histoire de l'art, ce qu'ils savent déjà de la littérature, des mœurs, de la géographie des nations et de leurs idées. Greuse sera la palette de Diderot; Wouwermans dira les habitudes des chasseurs; Van Dyck nous retracera les physionomies de l'Angleterre au temps du second Stuart; Raphaël nous livrera les clefs du Vatican, et saura nous initier aux secrets de la papauté, à la manière dont elle entendait s'emparer, par les sens, du gouvernement de l'univers. Lorsque les visiteurs seront groupés autour d'une table de salon, que pourra-t-on étaler devant leurs yeux, sous les clartés de la lampe, qui vaille l'*Histoire des Peintres*? Quel livre magnifiquement illustré, quel ouvrage de luxe pourra égaler le charme et l'importance de celui qui renfermera les œuvres les plus variées et les plus belles des grands maîtres; un album où Lawrence aura mis un de ses élégants portraits; Rembrandt, sa *Ronde de nuit*; Holbein, sa *Danse des Morts*; Terburg, Netscher ou Metsu, quelque scène d'intérieur remplie de grâce, de mystère et de modestie; Joseph Vernet, une marine; Ruysdael, un paysage; Van der Neer, un clair de lune; Greuse, une famille de frais enfants et de belles jeunes filles; Van Huy-

sum, un bouquet de fleurs...? Et si l'on permet à l'écolier de parcourir d'une main prudente une aussi précieuse galerie, que de choses viendront se classer d'elles-mêmes dans son esprit, que d'instruction ne puisera-t-il pas dans cette histoire de la peinture, qui n'est, après tout, que la peinture de l'histoire! On conviendra facilement que tout l'esprit du monde, dépensé à l'illustration de tel ou tel livre à la mode, ne saurait être aussi profitable aux jeunes gens qu'un ouvrage où seront reliés, pour ainsi dire, les musées de Florence, de Dresde, d'Amsterdam, de Madrid, de l'Ermitage et du Louvre. Celui qui médite un voyage en Italie saura d'avance ce qu'il faut aller voir au Vatican; ce qui l'attend à Naples, dans la sacristie des Chartreux; à Milan, dans le musée de l'Ambrosienne; à Parme, sous la coupole de Saint-Jean.

Ainsi comprise, l'histoire des peintres sera pour les futurs voyageurs un itinéraire, et pour ceux qui ont déjà parcouru l'Europe, un recueil abondant de souvenirs.

Quant aux artistes, ce livre est fait pour eux, avec l'amour de leurs ouvrages, à la gloire de leurs devanciers et d'eux-mêmes. Quand ils y auront lu le passé de leur art, si plein d'enseignements, de nobles exemples et de grandeur, ils nous auront peut-être quelque reconnaissance pour avoir ainsi popularisé le goût de la peinture, et leur avoir cherché et formé dans l'Europe entière une clientèle d'admirateurs.

Chaque livraison contient un *texte de huit pages très-grand in-4°*, sur papier supérieur, imprimé avec le plus grand luxe; *quatre ou cinq gravures* représentant les plus beaux tableaux de toutes les écoles; portraits, fac-simile; catalogues des œuvres; prix des tableaux dans les ventes, etc. — **Un franc** la livraison.

**W. Bürger.** — Trésors d'art, exposés à Manchester en 1857, et provenant des collections royales, des collections publiques et des collections particulières de la Grande-Bretagne. 1 vol. in-18 anglais. 3 fr. 50

Ce travail est le plus complet et le plus exact qui ait paru en France et même dans les autres pays. Réuni en un volume, il conservera dans les bibliothèques d'art le souvenir de cette grande solennité artistique. Les amateurs, les collectionneurs, les artistes, les écrivains, tous ceux qui se préoccupent de l'histoire de l'art, apprécieront le livre de M. Bürger, que la presse française, anglaise et allemande, a jugé très-favorablement.

— Musées de la Hollande, I. — Musées d'Amsterdam et de La Haye. 1 vol. in-18 jésus, papier collé. 3 fr. 50

— Musées de la Hollande, II. — Musée van der Hoop et musée de Rotterdam. 1 vol. in-18 jésus, papier collé. 3 fr. 50

— Galerie d'Arenberg, à Bruxelles, avec le catalogue complet de la collection. 1 vol. in-18 jésus, papier collé. 2 fr. 50

— Galerie Suermondt, à Aix-la-Chapelle. 1 vol. in-8°, papier collé. 3 fr.

**Barbet de Jouy (H.)** — Les Fontes du Primatice, dans le jardin de l'Empereur, aux Tuileries. In-8°. 3 fr.

— Les Della Robia, sculpteurs en terre émaillée. Étude sur leurs travaux, suivie d'un catalogue de leurs œuvres, fait en Italie en 1853. 1 vol. in-12. 2 fr.

- Blanc** (Charles), ancien directeur des Beaux-Arts. — Le Trésor de la curiosité, tiré des catalogues de vente de tableaux, de dessins, estampes, marbres, bronzes, terres cuites, ivoires, médailles, armes, meubles, porcelaines et autres objets d'art et de curiosité, depuis 1730 jusqu'à nos jours; ouvrage accompagné de notices sur les artistes et les amateurs, d'éclaircissements de tout genre, et suivi d'une table analytique et méthodique. 2 vol. in-8°, papier ordinaire. 16 fr.
- Les Peintres des fêtes galantes, Watteau, Lancret, Pater, Boucher. 1 vol. gr. in-32, format diamant, avec 6 vign. 1 fr.
- Burtin**. — Traité théorique et pratique des connaissances qui sont nécessaires à tout amateur de tableaux. 1 vol. in-8°. 10 fr.  
Ouvrage célèbre, qui fait autorité pour l'appréciation des maîtres.
- Gruyer** (A.) — Essai sur les fresques de Raphaël au Vatican. — Les Chambres et les Loges. — 2 vol. in-8°, ornés du portrait de Raphaël, photographié d'après la gravure de Marc-Antoine Raimondi. 13 fr. 50  
Le volume des Loges se vend séparément 6 fr.
- Clément de Ris** (M. le comte L.), attaché à la conservation des musées impériaux. — Les Musées de province, tome I<sup>er</sup>, 1 vol. in-8°. 7 fr. 50  
Le 2<sup>e</sup> volume paraîtra en octobre 1860.
- Le Musée royal de Madrid. 1 vol. in-12. 2 fr.
- Siret** (Adolphe). — Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles, depuis l'origine de la peinture jusqu'à nos jours. 1 vol. in-4° composé de tableaux synoptiques et suivi de monogrammes. 30 fr.  
Il ne reste plus que quatre exemplaires complets.
- Meaume** (E.), membre de l'Académie de Stanislas. — Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot, 2 vol. in-8°. 15 fr.  
Papier de Hollande. 30 fr.
- Dumesnil** (Jules). — Histoire des plus célèbres amateurs et de leurs relations avec les artistes. 5 vol. in-8°. 37 fr. 50  
Amateurs italiens, 1 vol. — Amateurs français : tome I<sup>er</sup>, Colbert; — tome II, Mariette; — tome III, Seroux d'Agincourt, etc.  
— Amateurs espagnols, anglais, flamands, hollandais et allemands. 1 vol. Chaque volume se vend séparément 7 fr. 50  
Cet ouvrage, entièrement terminé, fait connaître la vie intime des principaux maîtres de toutes les écoles, et révèle les particularités les plus intéressantes sur leurs œuvres.
- Dumesnil** (Henri). — Le Salon de 1859. 1 vol. in-8° jésus. 1 fr.
- Gandar** (E.), professeur à la Faculté des lettres de Caen. — Les Andelys et Nicolas Poussin, 1 vol. in-8°, fig. 4 fr.
- Faucheux** (L.-E.), membre de la Société d'archéologie lorraine. — Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre d'Israël Silvestre, précédé d'une notice sur sa vie. 1 vol. in-8°. 10 fr.
- Chennevières-Pointel** (Ph. de). — Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France. 3 vol. in-8°. 20 fr.  
Les volumes 2 et 3 se vendent séparément chacun 5 fr.

- Cennino Cennini.** — Traité de la peinture, mis en lumière pour la première fois, avec des notes, par le chevalier G. Tambroni, traduit par Victor Mottez. 1 vol. in-8°. 3 fr.
- Colndet (J.)** — Histoire de la peinture en Italie. Nouvelle édition. 1 vol. in-12. 4 fr.  
— Le même ouvrage, accompagné de 82 gravures. 12 fr. 50
- Constantin (A.)** — Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres. 1 vol, grand in-8°. 7 fr.
- Gault de Saint-Germain.** — Guide des amateurs de tableaux pour les écoles allemande, flamande et hollandaise. Nouv. édit. 2 vol. in-8°. 14 fr.
- Noms de tous les artistes appartenant à ces écoles; liste de leurs productions, indication du *type* de leur manière, nomenclature des ventes dans lesquelles leurs ouvrages ont paru; prix de vente; renseignements utiles à tous les amateurs.
- Laborde (le comte de)**, membre de l'Institut. — Documents inédits ou peu connus sur l'histoire et les antiquités d'Athènes, tirés des archives de l'Italie, de la France, de l'Allemagne, etc. 1 vol. in-8°. 10 fr.
- La renaissance des arts à la cour de France; études sur le seizième siècle. (Addition au tome I<sup>er</sup>.) 1 vol. in-8°. 12 fr.
- Tarbé (P.)** — Pigalle (Jean-Baptiste), sculpteur. — Sa vie et ses œuvres. 1 vol. in-8°, papier vergé. 6 fr.
- Van de Velde (C. W. M.)** — Pays d'Israël, collection de 100 vues prises d'après nature dans la Syrie et la Palestine, pendant son voyage d'exploration géographique en 1851 et 1852; dédié à S. M. Guillaume III, roi des Pays-Bas, etc., etc. 20 feuilles de texte format colombier, et 100 pl. chromolithographiques, 300 fr. Edition de luxe. 630 fr.
- Wille (J.-G.)** — Mémoires et journal de J.-G. Wille, de 1715 à 1743, et de 1759 à 1793, publiés pour la première fois par M. G. Duplessis, et précédés d'une préface par MM. Edmond et Jules de Goncourt. 2 forts vol. in-8°. 14 fr.
- Ces mémoires et le journal sont un répertoire de toute sorte. Cela ne s'analyse pas autrement. Que chacun y prenne et y puise. Il y a là pour tous les genres d'études et pour tous les genres de curiosité. Publication utile, excellente et bien faite. (Ed. Thierry, *Moniteur*, 12 janvier 1858.)
- Boutard.** — Dictionnaire des arts du dessin. 1 vol. in-8°. 7 fr. 50
- Fleurs et Paysages.** — Album contenant les monographies des grands paysagistes et peintres de fleurs, avec 80 grav., 20 livraisons de l'Histoire des Peintres, avec un titre orné, réunies en un beau vol. gr. in-4°, rel. mosaïque dorée. 24 fr.
- Album religieux**, contenant 36 belles planches, tirées à part, sur papier supérieur, et reproduisant les plus beaux tableaux religieux des grands maîtres. 1 vol. grand in-4°, rel. mosaïque dorée, 20 fr.
- Musée dans un fauteuil (le).** — Album extrait de l'Histoire des Peintres et contenant les monographies de Raphaël, Van Dyck, G. Dow, Salvator Rosa, Lebrun, etc., avec 80 grav. 1 beau vol. gr. in-4°, relié. 24 fr.

**PUBLICATIONS DIVERSES.**

**Droz** (Joseph), de l'Académie française et de l'Académie des sciences morales et politiques. — Application de la morale à la politique. 1 vol. in-8°. 3 fr.

Ce livre, écrit il y a vingt-cinq ans, paraît s'appliquer surtout au temps où nous vivons. On a souvent cité les chapitres intitulés : *Des révolutions entreprises pour la liberté*; *Des moyens de prévenir les révolutions*, etc.; mais l'auteur a écrit quelque part : « *Le sage apporte des lumières, et ce sont des passions qu'on demande.* »

— Économie politique ou Principes de la science des richesses. 2<sup>e</sup> édition. 1 vol. in-8°. 5 fr.

— Le même. 1 vol. in-18 angl., augmenté d'une introduction par M. Michel Chevalier. 3 fr. 50

Ce livre, concis et substantiel, expose avec la plus grande simplicité les vrais principes d'une science dont les théories douteuses ont donné lieu à de graves erreurs. L'*Économie politique* de J. Droz, devenue classique, est traduite dans toutes les langues de l'Europe, sans compter les contrefaçons dans lesquelles on n'a pas craint d'altérer le texte original, dernière injure réservée à la propriété littéraire.

— Essai sur l'art d'être heureux, suivi de l'Éloge de Montaigne. 8<sup>e</sup> édit., augmentée d'une notice, par M. Mignet, de l'Académie française. 1 vol. in-18 angl. avec portrait gravé sur acier, et d'une exécution typographique très-soignée. 3 fr. 50

« ... Quand on a ainsi vécu sur la terre, on entre avec confiance dans l'éternité, mais on laisse derrière soi un grand vide et de longs regrets. La génération qui s'agit maintenant dans le monde avec tant d'efforts et au sein de si profondes ténèbres, a besoin d'avoir sous les yeux des caractères tels que celui de M. Droz. » (Guizot, *Discours prononcé aux funérailles de J. Droz.*)

— Histoire du règne de Louis XVI pendant les années où l'on pouvait prévenir ou diriger la Révolution française, précédée d'une notice sur la vie de l'auteur, par M. Emile de Bonnechose. Ouvrage adopté par l'Université. Edit. nouv., 1860. 3 vol. in-18 angl. d'une exécution typographique très-soignée. 10 fr. 50

« ... L'homme éminent dont nous célébrons la mémoire a été le type de ce mouvement régénérateur qui peut et qui doit nous sauver. Il a traversé la philosophie, l'économie politique et la politique pour aboutir au christianisme; il a substitué au culte de l'égalité celui de la vérité; il n'a désavoué ni la raison ni la liberté, mais il a compris que l'une et l'autre ont besoin de sanction, de barrière et d'appui, et qu'un frein n'est pas une entrave. » (De Montalembert, *Discours à l'Académie française.*)

— Œuvres morales, contenant : De la Philosophie morale. — Application de la morale à la politique. — Essai sur l'art d'être heureux. — Études sur le beau dans les arts, etc. 2 forts vol. in-8°, avec portrait. 8 fr.

— Pensées sur le Christianisme, preuves de sa vérité; suivies des Aveux d'un philosophe chrétien. Nouv. édit., augmentée de lettres de plusieurs évêques et archevêques de France. 1 vol. in-18 jésus, orné de gravures. 3 fr. 50

— Pensées sur le Christianisme, preuves de sa vérité; suivies

des Aveux d'un philosophe chrétien. Edition diamant, sur papier superfin. 1 vol. in-32 jésus. 1 fr. 25

— Pensées sur le Christianisme, preuves de sa vérité. Édition populaire. 1 vol. in-18. 50 c.

« Je voudrais dissiper l'erreur de ceux qui supposent que la religion naturelle suffit pour nous guider, et qui croiraient s'abaisser en s'élevant au christianisme.

« Je n'ai point cependant la prétention d'enseigner et d'instruire. Puiss-je inspirer à quelques lecteurs le désir de converser avec des hommes capables de les éclairer ! (L'auteur.)

« . . . . . Votre écrit, Monsieur, sera, je n'en doute pas, très-utile à une foule de personnes, surtout à celles qui sont déjà d'un âge mur, et qui ont besoin de trouver la vérité dégagée de longues discussions et de toute espèce de subtilités. . . . . » (M. Denis Affre, archevêque de Paris, à l'auteur, le 8 décembre 1843.)

— De la Philosophie morale, ou des différents systèmes sur la science de la vie. 5<sup>e</sup> édit. 1 vol. in-18. 3 fr.

**Seller.** — La Religion prouvée par la philosophie, ou accord des écrivains de tous les temps sur les vérités de la religion et de la morale. 1 vol. in-12. 2 fr.

**Moreuil** (L.-J.-A. de). — Dictionnaire des chancelleries diplomatiques et consulaires, à l'usage des agents politiques français et étrangers, et du commerce maritime, rédigé d'après les lois, ordonnances, instructions et circulaires ministérielles, et complété au moyen des documents officiels. Nouvelle édition augmentée d'un supplément, 1859. 2 vol. in-8<sup>o</sup>. 16 fr.

Ouvrage indispensable dans toutes les chancelleries diplomatiques ou consulaires.

**Guibert** (Adrien). — Dictionnaire géographique et statistique rédigé sur un nouveau plan. Ouvrage autorisé par l'Université. Nouveau tirage donnant la population de la France en 1856, et les changements introduits dans son organisation intérieure depuis le rétablissement de l'Empire. 1 très-fort vol. gr. in-8<sup>o</sup>. 20 fr.

Demi-reliure chagrin. 24 fr.

**Gérando** (le baron de). — Cours normal des instituteurs primaires, ou directions relatives à l'éducation physique, morale et intellectuelle, dans les écoles primaires. Édition nouvelle, 1860. 1 vol. in-12. 2 fr. 50

Ouvrage adopté par le Conseil de l'Instruction publique.

**L. Mézières**, recteur émérite. — L'économie, ou remède au paupérisme. Ouvrage couronné par l'Académie française. 2<sup>e</sup> édit. 1 vol. in-18 anglais. 2 fr. 50

« L'Éloge de l'économie, dans la méthode simple et piquante, avec une instruction très-vraie, rappelle un peu ces petits livres moraux de Franklin, délassés d'un homme de génie, lus et goûtés par tout le monde. Là, ce qu'il y a de science, emprunté aux meilleures sources, est acquis au bon sens général, et rendu plus persuasif et par conséquent plus utile par une expression toujours précise et juste. . . . » (Villemain, Rapport à l'Académie française.)

**Dufau.** — Essai sur la science de la misère sociale. 1 vol. in-18  
jésus. 2 fr. 50

Le nouveau travail de M. Dufau, aussi bien pensé que bien écrit, atteste l'haute expérience de l'auteur dans toutes les questions relatives au soulagement des classes laborieuses et souffrantes, et sera le manuel des personnes qui se livrent à l'étude de ces questions si essentiellement liées à l'avenir même de la société.

**Clef de la science** (la), ou les Phénomènes de tous les jours expliqués; par le docteur Brewer. 3<sup>e</sup> édition, revue, corrigée et augmentée par M. l'abbé Moigno. — 1860. — 1 vol. in-18 anglais, avec fig. 3 fr. 50  
Demi-reliure chagrin. 5 fr.

« ... C'est un ouvrage fait pour répandre agréablement des notions précises là où tant de traités soi-disant populaires augmentent la masse d'un demi et faux savoir. » Berlin, le 7 octobre 1858. (H. de Humboldt, *Lettre à l'abbé Moigno.*)

« ... En résumé, traité comme il l'a été par l'honorable et savant rédacteur en chef du *Cosmos*, le plan du docteur Brewer a fourni à l'enseignement de tous les jours, aux leçons familières, aux entretiens sérieux de la jeunesse et même aux besoins des gens du monde, curieux de savoir la raison de tant de choses, un excellent petit livre destiné à prendre sa place dans les bibliothèques usuelles de tous les salons, de toutes les salles d'étude et du cabinet de plus d'un homme sérieux. » (Giraud Teulon, *Gazette médicale.*)

« ... Voici maintenant un ouvrage auquel nous sommes heureux de donner une approbation sans réserve. C'est la troisième édition française, édition qui en a fait presque un livre tout nouveau, de l'ouvrage du docteur anglais E.-C. Brewer, intitulé : *La Clef de la science, ou les Phénomènes de tous les jours expliqués.*... Dépouillé de tout appareil scientifique et de toute phraséologie prétentieuse, ce livre renferme, on peut l'affirmer, la solution de bien des difficultés pour lesquelles on consulterait en vain les meilleurs et les plus vantés traités de physique et de chimie. Un mérite de plus, qu'on rencontre assez habituellement dans les livres de science populaire chez nos voisins, et qui chez nous est trop rare, c'est que l'auteur ne néglige jamais de faire apparaître le nom de Dieu dans ces pages, chaque fois que l'occasion s'en offre naturellement. *La Clef de la science* s'adresse à tous; les professeurs spécialement y trouveront de riches matériaux pour rendre les cours plus intéressants. » (J. Chantal, *L'Univers.*)

« ... Deux ou trois lignes du docteur Brewer font plus pour nous découvrir la cause des phénomènes familiers que d'énormes in-folio. » (*The Times.*)

« ... Ce livre pourrait être intitulé « la Chimie popularisée, » car il rend un nombre incroyable de faits les plus intéressants de la chimie et de la philosophie naturelle accessibles à l'intelligence même d'un petit enfant... » (*The Examiner.*)

« ... M. l'abbé Moigno, en revisant la dernière édition : *La Clef de la science*, s'est appliqué à populariser un grand nombre de faits, de théories, d'explications que l'habitude ou la routine tiennent longtemps encore à la porte des ouvrages classiques... » (*Revue photographique.*)