

**Léonard de Vinci. — Mona Lisa del Giocondo (vers 1505).**

**L**A *Juconde*, acquise par François I<sup>er</sup>, est, peut-être, la doyenne des collections royales. Nul portrait au monde n'a fait autant raisonner et déraisonner, depuis Vasari, son premier historien, qui ne l'avait pas vu, jusqu'à tous les philosophes et poètes qui aiment mieux déchiffrer des énigmes que regarder des tableaux. Ce demi-sourire, indécis et flottant, est bien en effet un miracle, mais un miracle de modelé.

LOUIS HOURTICQ

---

---

# LE MUSÉE DU LOUVRE

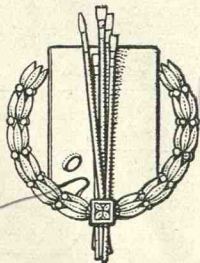
PEINTURE - SCULPTURE - OBJETS D'ART

---

---

HISTOIRE-GUIDE DE L'ART

CONTENANT 282 REPRODUCTIONS  
ET 7 PLANS



*Fanny Rebreau*

*B. N. 1927 Paris*

NOUVELLE ÉDITION  
REVUE ET AUGMENTÉE  
QUATRE-VINGTIÈME MILLE

LIBRAIRIE HACHETTE

## MUSÉE NATIONAL DU LOUVRE

Le Musée du Louvre (Nouveau et Vieux Louvre) est ouvert tous les jours, *sauf le Lundi*, aux heures suivantes :

Du 1<sup>er</sup> Avril au 30 Septembre, de 10 heures à 17 heures ;

Du 1<sup>er</sup> Octobre au 31 Mars, de 10 heures à 16 heures.

La **Salle du Mastaba** est ouverte tous les jours, *sauf le Lundi* : du 1<sup>er</sup> Avril au 30 Septembre, de 14 heures à 17 heures ; du 1<sup>er</sup> Octobre au 31 Mars, de 14 heures à 16 heures.

Le Musée est fermé :

Le 11 Novembre, le 1<sup>er</sup> Janvier, le 14 Juillet (Fête Nationale), quel que soit le jour de la semaine ; le Vendredi, lendemain de l'Ascension ; le 15 Août (Assomption), le 1<sup>er</sup> Novembre (Toussaint), le 25 Décembre (Noël), à moins que ces trois dernières fêtes ne tombent un Dimanche.

---

Le Lundi : *Entrée réservée aux Auditeurs des Conférences-Promenades.*

---

Les salles de vente de la Chalcographie (Porte Jean-Goujon, quai du Louvre, n° 36) et les salles de vente des Moulages (Porte Visconti, quai du Louvre, n° 34), sont ouvertes tous les jours, les dimanches et jours fériés exceptés, de 10 heures à 16 heures.

---

La Direction se réserve la faculté d'avancer l'heure de la fermeture du Musée et de faire évacuer les salles dès que les conditions d'éclairage le nécessiteront.

**PRIX D'ENTRÉE : 2 FRANCS**

Gratuit le Dimanche toute la journée et le Jeudi après 12 heures.

# LE MUSÉE DU LOUVRE

## INTRODUCTION

Le musée du Louvre est le plus varié et le plus riche qui soit au monde. Tous les arts, toutes les civilisations y sont représentés. On y accourt d'abord pour contempler les grands prix de beauté : la *Joconde*, la *Vénus de Milo*, la *Victoire de Samothrace*... Puis on s'éprend d'images plus modestes et bientôt il n'est pas une salle qui ne nous retienne; partout, il y a de quoi nourrir l'admiration et la rêverie.

Il est des amateurs qui n'aiment pas les musées; les chefs-d'œuvre y somnolent, disent-ils, comme des prisonniers, ou tout au moins des invalides à l'hospice. Et quand cela serait! Ne faut-il pas recueillir les plus précieux débris du passé? Les musées sont les plus belles institutions du monde moderne. Il suffit d'un peu d'imagination pour revivre au Louvre des siècles d'histoire, car l'humanité est ici représentée par ce qu'elle a laissé de plus noble et de plus exquis. Un paysage tient dans une fleur; un chef-d'œuvre résume une civilisation.

Semblable trésor ne s'est pas constitué en un jour. Il est aussi l'œuvre des siècles. Les rois de France, François I<sup>er</sup>, Louis XIV ont acquis peintures et statues pour leurs galeries et leurs parcs; la Révolution a recueilli les vieilles choses déserrées par le bouleversement de la société; puis les gouvernements successifs ont travaillé à enrichir le musée national; nos archéologues ont rapporté d'Égypte et d'Asie les plus anciennes reliques de l'humanité; et, chaque jour, d'admirables collections sont confiées au Louvre, c'est-à-dire données au public, ce qui est leur véritable destination, car la beauté ne s'épanouit que dans l'admiration qu'elle reçoit.

Ce trésor des siècles peut sembler accablant au visiteur pressé; d'autant plus que le palais qui l'abrite n'a pas été construit pour être un musée; chronologie et géographie s'accroissent comme elles peuvent dans ce labyrinthe. Mais la poésie de l'histoire rachète amplement le désordre. Des souvenirs de la vieille France hantent ces murs depuis Philippe-Auguste jusqu'à Napoléon. La partie du palais qu'habite le musée date de François I<sup>er</sup> et de ses successeurs; c'est un modèle de l'architecture gracieuse et fleurie de Pierre Lescot, de l'élégante majesté de Levau et de Perrault. Mais dans la cour reste tracé le plan du vieux donjon de Philippe-Auguste, le rude Capitole du jeune royaume, le cœur de la France.

B.C.U. "Carol I" Bucuresti



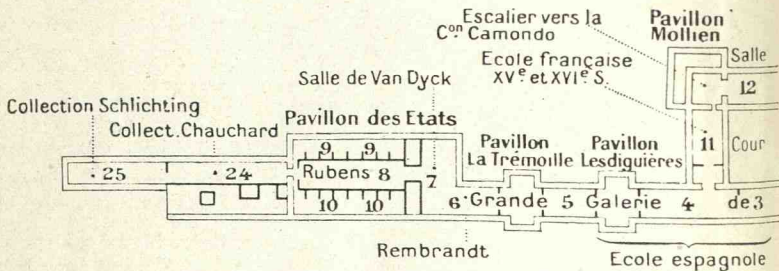
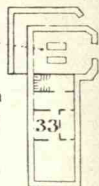
C723899

# PLAN D'ENSEMBLE DU MUSÉE DU LOUVRE

2<sup>e</sup> ÉTAGE

Escalier  
Mollien

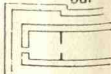
Collection  
Camondo

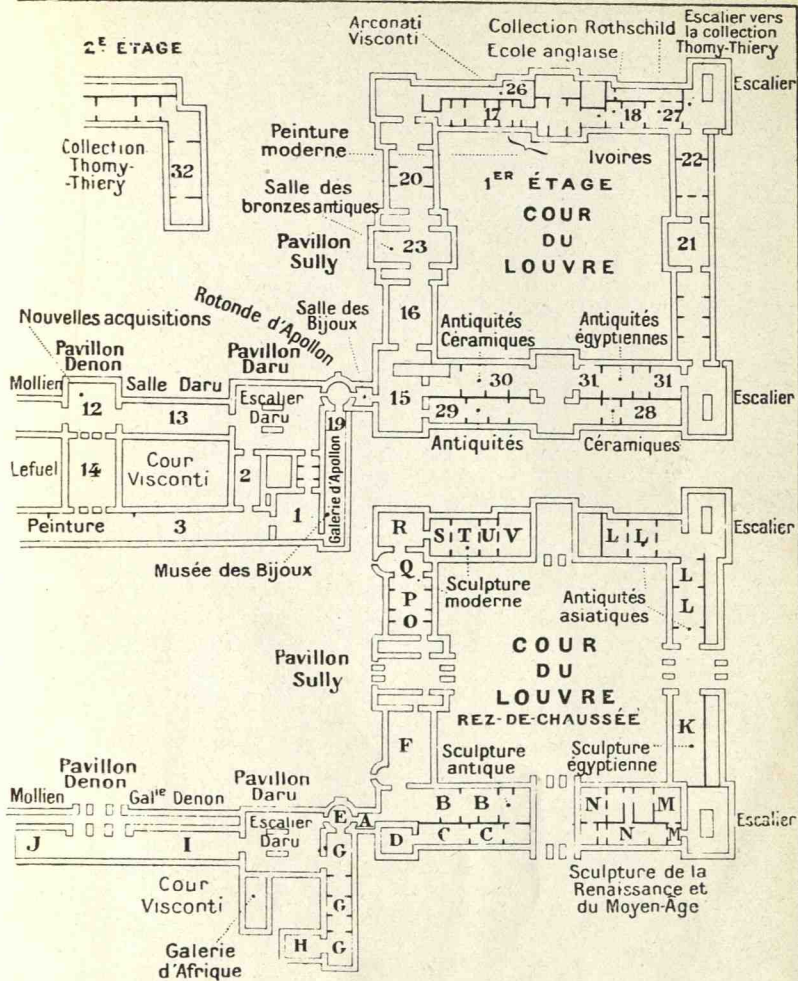


*Les salles du rez-de-chaussée (sculpture) sont désignées par des lettres, les salles du premier étage (peinture, art décoratif) portent des chiffres.*

*Ces lettres et ces chiffres sont reproduits à la page suivante, et accompagnés de renvois aux descriptions de chaque salle.*

Pavillon Mollien Gal<sup>erie</sup>





# INDEX DES SALLES DU LOUVRE

## REZ-DE-CHAUSSÉE

A. SCULPTURE GRECQUE AVANT LE V <sup>e</sup> S.	161	K. SCULPTURE ÉGYPTIENNE	207
B. SALLES MENANT A LA VÉNUS DE MILO	164	L. — D'ASSYRIE ET CHALDÉE	206
C. — MELPOMÈNE, DIANE, GLADIATEUR	164	M. — MOYEN AGE	179
D. SALLE DU TIBRE	165	N. — RENAISSANCE	181
E. ROTONDE DU MARS BORGHÈSE	161	O. — XVII <sup>e</sup> SIÈCLE	189
F. SALLE DES CARYATIDES	166	P. — SALLE PUGET ET COUSTOU	190
G. SALLES ROMAINES	171	Q. — SALLE HOUDON	191
H. AUGUSTE	171	R. — SALLE CHAUDET	191
I. GALERIE DENON	174	S. — SALLE RUDE	192
J. GALERIE MOLLIER	174	T. — SALLE CARPEAUX	192
		U. — SALLE MODERNE	193

## 1<sup>er</sup> ÉTAGE

1. SALON CARRÉ ET SALLE DUCHATEL	19	15. PEINTURE FRANÇAISE, SALLE EMPIRE	
2. GALERIE DE 7 MÈTRES	25	DAVID, GROS	123
3. GRANDE GALERIE. PEINTURE ITALIENNE	35	16. PEINTURE FRANÇAISE, SALLE LA-CAZE	125
4. GRANDE GALERIE ÉCOLE ESPAGNOLE	56	17. PEINTURE FRANÇAISE (XIX <sup>e</sup> S.)	144
5. GRANDE GALERIE. FLAMANDS	57	18. PEINTURE ANGLAISE	148
6. GRANDE GALERIE HOLLANDAIS	70	19. GALERIE D'APOLLON	216
7. SALLE VAN DYCK	76	20. MOBILIER DES XVII <sup>e</sup> ET XVIII <sup>e</sup> S.	224
8. RUBENS, GALERIE DE MÉDICIS	77	21. OBJETS D'ART DU MOYEN AGE ET DE LA RENAISSANCE	220
9. PETITES SALLES FLAMANDES ET ALLEMANDES	81	22. ANTIQUITÉS DE CHALDÉE ET PERSE	205
10. PETITES SALLES HOLLANDAISES	90	23. BRONZES ANTIQUES	211
11. PEINTURE FRANÇAISE (XIV <sup>e</sup> , XV <sup>e</sup> , XVI <sup>e</sup> SIÈCLES)	99	24. COLLECTION CHAUCHARD	152
12. PEINTURE FRANÇAISE, (XVII <sup>e</sup> S.) POUSSIN	107	25. — SCHLICHTING	155
13. PEINTURE FRANÇAISE (XVIII <sup>e</sup> S.) BOUCHER, WATTEAU, PRUDHON	117	26. — ARCONATI VISCONTI	156
14. PEINTURE FRANÇAISE (XIX <sup>e</sup> S.) DELACROIX, INGRES	121	28. 29. 30. CÉRAMIQUE ÉTRUSQUE ET GRECQUE	212
		31. ANTIQUITÉS ÉGYPTIENNES	201
		32. COLLECTION THOMY THIERY	144
		33. — CAMONDO	156



# PRÉCIS D'HISTOIRE DE LA PEINTURE

LA peinture est un langage que chaque peintre parle avec l'accent qui lui est propre. Malgré la différence des temps et des lieux, des écoles et des personnalités, une puissante tradition assure la continuité de son histoire : tradition iconographique et tradition technique.

## 1. Iconographie.

Les sujets traités par les peintres sont toujours en nombre limité. Les « inventions » de motifs sont relativement rares ; un motif nouveau n'est le plus souvent qu'un motif renouvelé ; les artistes montrent une prédilection spontanée pour les thèmes auxquels notre œil est habitué et dont il reconnaît immédiatement le sens. Durant le moyen âge, la peinture était exclusivement un moyen d'expression du christianisme ; le peintre ne pensait pas plus à transformer les images du dogme que les phrases de la prière ; et la peinture aurait pu se fixer en un système de signes graphiques, si l'amour et l'étude de la nature n'en avaient fait un art d'imitation. Quand les peintres introduisirent la nature dans l'art, bien souvent le thème religieux se réduisit à n'être qu'un prétexte ; mais ce prétexte s'est maintenu parfois jusqu'à nos jours. A l'iconographie chrétienne la Renaissance est venue ajouter tous les motifs d'inspiration antique, empruntés à l'art puis à l'histoire des Anciens. Enfin, à mesure que nous approchons des temps modernes, la peinture abandonne plus fréquemment les motifs chrétiens ou païens pour représenter seulement des aspects de la nature ou de la vie quotidienne. Même alors ces motifs ne sont pas, comme on pourrait croire, en nombre illimité ; il est aisé de reconnaître, dans la variété des sujets, la permanence ou tout au moins la transformation très lente des motifs pittoresques.

## 2. Technique.

La peinture est un langage, mais un langage associé à une matière. Si simple qu'elle puisse être, cette matière suppose une industrie déjà très avancée, des recettes chimiques et techniques dont les secrets se transmettent précieusement ; autant que la pensée, cette matière contribue à la formation d'un style et à l'unité d'une école. Dans la sculpture, le métier est tout mécanique et ne suppose aucun secret ; les écoles de sculpteurs naissent, meurent, renaissent et disposent toujours des mêmes moyens ; c'est un art qui a été réinventé plus d'une fois. Les écoles de peintres sont généralement héritières d'écoles précédentes ou tributaires d'écoles voisines. Quand elles tiennent une recette, elles la conservent bien et la transmettent de génération en géné-



ration. Une recette est-elle oubliée? Voilà un métier perdu. La fresque, la détrempe remontent sans interruption à l'antiquité; l'encaustique a disparu à tout jamais. De plus, la peinture est un art *artificiel*, parce qu'elle suppose un ensemble de conventions pour donner sur une surface plane l'illusion de l'espace. Les peintres, même les plus originaux, sont assujettis à un ensemble de conventions visuelles. On ne peut les analyser en quelques mots; c'est l'histoire des « styles » qu'il faudrait développer. Quant aux procédés matériels de la peinture moderne, les principaux d'entre eux ont été : 1° La *fresque*, peinture à l'eau sur l'enduit frais d'une muraille; l'enduit et la peinture séchant en même temps, la couleur pénètre la matière même qui la porte : ce procédé nécessite de la décision, de la rapidité, car il interdit les retouches; la fresque fut le procédé habituel des Italiens, aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles; elle les a obligés à voir grand, à généraliser les formes et les couleurs en des compositions bien équilibrées; 2° La *détrempe*. La couleur, mêlée à une substance à consistance de colle, est posée sur un panneau de bois. Ce fut le procédé des peintres de tableaux en Italie et dans le Nord, jusqu'au commencement du XV<sup>e</sup> siècle; il permettait aux peintres des raffinements d'exécution, une application, un travail de retouches que leur interdisait la fresque; 3° La *peinture à l'huile*; c'est le procédé de la détrempe, mais le véhicule de la couleur, l'huile, conserve sa transparence, même quand la couleur est intense ou sombre, ce qui permet les effets de clair-obscur. Les Flamands du XV<sup>e</sup> siècle ont perfectionné ce procédé et en ont conservé la tradition, de Van Eyck à Téniers et Watteau; grâce à la souplesse de leur métier, les peintres du Nord, Flamands et Hollandais, ont poussé beaucoup plus loin que les autres écoles la fidélité dans la copie de la nature. Les Vénitiens ont employé différemment la peinture à l'huile, peignant avec des empâtements et des glacis, sur de vastes toiles qui remplaçaient chez eux la fresque murale; 4° L'*aquarelle*. Peinture transparente à l'eau sur papier blanc; c'est la blancheur du papier qui donne la lumière; 5° *Gouache*. Peinture opaque, à l'eau, sur papier, assez semblable à la détrempe; les enluminures des manuscrits sont des gouaches; 6° *Pastel*. Peinture à sec, avec des crayons tendres; le procédé est rapide, il conserve la décision du dessin et sa vivacité nerveuse, mais aussi la fragilité de la poussière.

La peinture moderne a deux origines, l'une gothique et septentrionale, l'autre italienne. Le visiteur du Louvre doit aller chercher celle-ci au fond de la galerie de sept mètres, devant la Madone de Cimabue, et l'autre dans la salle des primitifs français, devant les miniatures et les panneaux du XIV<sup>e</sup> siècle.

### 3. La peinture italienne au XIV<sup>e</sup> siècle.

A la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, les peintres ne faisaient rien d'autre que copier les formes de la tradition byzantine. C'est au commencement du XIV<sup>e</sup> siècle que le visage morne et somnoient de la Madone paraît s'animer, chez le Florentin *Cimabue* (vers 1240-après 1302) et le Siennois *Duccio*

(1255-1319). Durant le premier tiers du XIV<sup>e</sup> siècle, *Giotto* (1267 ?-1337), un des plus puissants inventeurs de la peinture, à force de clarté dans l'expression, de rythme dans la composition, a renouvelé les sujets chrétiens habituels et les a fixés pour longtemps en formules pathétiques. Ses continuateurs, *Taddeo Gaddi*, *Orcagna* et beaucoup d'autres ont raconté l'Évangile, les Saints, en des fresques abondantes qui contiennent bien des observations prises sur nature. D'autre part, les continuateurs de *Duccio*, les Siennois *Simone di Martino* (1283-1344), les *Lorenzetti*, s'ils ont eu moins de puissance dramatique que *Giotto*, ont peint avec des couleurs précieuses des figures aux formes élégantes.

**4. Primitifs italiens du XV<sup>e</sup> siècle. Florentins.**

L'art de *Giotto* et de ses continuateurs n'était qu'un moment dans le progrès de la peinture. Durant le XV<sup>e</sup> siècle, on travailla, surtout à Florence, à en perfectionner le langage ; les peintres étudièrent la nature et même cherchèrent dans les sciences les lois de leur art : la perspective, pour placer les figures dans l'espace, l'anatomie, pour dessiner correctement le corps humain. Les sculpteurs du bronze et du marbre enseignèrent aux peintres la beauté des formes finement ciselées. *Masolino* (1383-1447) et *Masaccio* (1401-1428), *Uccello* (1397-1475), *Castagno* sont de puissants naturalistes ; *Fra Filippo Lippi* (1406-1469) et *Fra Angelico* (1387-1455) montrent déjà beaucoup plus de délicatesse dans l'expression sentimentale. *Fra Angelico*, d'ailleurs, tout en suivant les découvertes du naturalisme moderne, reste imprégné de tendresse mystique. A la fin du XV<sup>e</sup> siècle, les noms se pressent, les *Pollajuoli*, *Baldovinetti*, *Botticelli* (1444-1510), *Cosimo Rosselli*, *Verrocchio*, *Ghirlandajo* (1449-1494), *Filippino Lippi* (vers 1459-1504) et enfin *Léonard de Vinci* (1452-1519). Ces peintres ont tous leur style personnel, mais tous ils collaborent à ce perfectionnement collectif de la peinture ; à la fin du siècle, dans l'œuvre de *Léonard de Vinci*, cet art est assez souple, assez riche d'expression pour traçuire les nuances de la pensée.

**5. Primitifs italiens du XV<sup>e</sup> siècle. Ombriens. Milanais. Padouans. Vénitiens.**

Florence est, au XV<sup>e</sup> siècle, le foyer d'art le plus actif, mais non le seul. Les peintres d'Ombrie ont reçu l'influence florentine. *Piero della Francesca* (vers 1416-1492), *Signorelli* (1441-1523) conservent pourtant une puissante originalité. *Pérugin* (1446-1524), élevé à Florence, a laissé son art s'amollir dans une tendresse parfois un peu fade. Tous ces peintres sont d'exquis paysagistes et les plaines lumineuses d'Ombrie se déploient toujours au fond de leur composition. — Dans le nord de l'Italie, *Milan* n'a pas montré beaucoup de précocité ; ses peintres, *Borgognone*, *Gaudenzio Ferrari*, devaient paraître un peu archaïques quand *Léonard* vint, à la fin du siècle, s'installer à Milan où de pieux disciples se groupèrent autour de lui : *Luini* (1475?-1533), *Solario* (vers 1460-vers 1530), *Beltraffio*, *Marco d'Oggione*, *Cesare da Cesto*...

— A *Padoue*, un homme de génie, *Mantegna* (1431-1506), a créé un style qui a dominé impérieusement dans l'Italie du Nord; à la science florentine, il joint des scrupules d'archéologue, dans la reconstitution des scènes d'histoire. A *Ferrare*, l'influence de sa manière fut prépondérante sur *Cossa*, *Tura*. A *Bologne*, l'influence de Mantegna est balancée par celle plus douce des *Ombriens*, chez *Francia* (vers 1450-1517), *Costa*. — A *Venise* enfin, ville orientale, les peintres se détachent plus tard de la tradition byzantine et ils en conserveront toujours leur goût pour la couleur éclatante et la matière précieuse. Les *Vivarini* et *Crivelli* rappellent le passé byzantin; *Carpaccio* (vers 1450-vers 1525), *Gentile Bellini* (1429-1507) sont déjà des narrateurs pittoresques; *Giovanni Bellini* (1430-1516), après avoir subi l'influence de Mantegna, se laisse aller à l'ardente volupté que *Giorgione* (1477 ?-1510) découvre dans la couleur.

**6. Italie  
au XVI<sup>e</sup> siècle.  
Vinci. Michel-Ange.  
Raphaël.**

Le XVI<sup>e</sup> siècle a vu l'épanouissement final et le déclin rapide de la peinture florentine. Dans l'œuvre de *Léonard de Vinci*, elle atteint au degré suprême de la spiritualité. Autour de lui, *Fra Bartolommeo* (1475-1517) et *Andrea del Sarto* (1486-1531) ont fait leur profit des délicatesses subtiles de son art. Mais bientôt les puissantes figures de *Michel-Ange* (1475-1564) ont développé une sorte de « gigantisme », au moment où l'art florentin se trouve à bout de souffle. C'est dans les premières années du XVI<sup>e</sup> siècle que la Rome pontificale reprend son hégémonie artistique. Les papes font appel à *Raphaël* (1483-1520) et à *Michel-Ange*, dont les fresques du Vatican serviront désormais de modèle aux artistes venus en Italie parfaire leur éducation. Michel-Ange transpose en fresques pathétiques les élégances violentes de sa sculpture. Dans ses décorations du Vatican, Raphaël, ombrien, peintre de madones, résume les meilleures qualités de l'art italien avec une cadence, une harmonie de composition qui caractérisent bien la sérénité et l'ampleur de son génie.

**7. Italie  
au XVI<sup>e</sup> siècle.  
Venise.**

Puis le déclin suivit. Mais, à Venise où le développement de l'école fut moins précoce, les peintres continuèrent encore longtemps à créer de la beauté. Dans les premières années du siècle, *Giorgione*, avec une audace heureuse, transforme la peinture en lui demandant surtout de rendre la poésie de la lumière et la richesse des couleurs. *Palma le Vieux* (1480-1528), *Titien* (1477?-1576) qui donne aux yeux la plus harmonieuse des voluptés, ses élèves, *Sebastiano del Piombo*, *Paris Bordone*, *Véronèse* (1528-1588), un décorateur éblouissant, *Tintoret* (1518-1594) qui abandonne la sérénité de Titien pour peindre des drames ténébreux, développèrent, chacun suivant ses instincts personnels, ce mode nouveau d'expression, et jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, l'école vénitienne ne cessa de produire des œuvres magnifiques et passionnées. La chaleur de cette peinture s'est répandue au loin. A Parme, *Corrège* (1494-1534) en a senti le rayonne-

ment et l'on trouve en lui la volupté vénitienne et l'intellectualité florentine. A Bergame, *Moroni* (1520-1578), *Lorenzo Lotto* (1480-1556), à Brescia, *Moretto* (1498-1555?) doivent à la couleur vénitienne d'avoir donné une vie intense à leurs portraits.

### 8. Peintres du Nord au XIV<sup>e</sup> siècle.

En face de cet épanouissement de trois siècles d'art italien, il faut placer la peinture septentrionale. Dans le Nord, la peinture n'a pas eu la place aussi large qu'en Italie. L'art gothique la réduisait à la miniature et au vitrail. C'est la miniature qui a formé les premiers peintres de panneaux; ils peignaient à la détrempe sur bois les compositions agrandies de l'enluminure. Dans la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, nous trouvons de ces peintres, à la cour de Bourgogne, *Malouel*, *Bellechose*; à Cologne, maître *Wilhelm* et bientôt *Stephan Lochner*. Mais le naturalisme de la peinture restait alors fort en retard sur celui de la sculpture.

### 9. Flamands au XV<sup>e</sup> siècle.

C'est alors que, au commencement du XV<sup>e</sup> siècle, des peintres de Flandre créèrent ou perfectionnèrent un procédé nouveau, qui a, en quelques années, transformé la peinture chrétienne. *Hubert* et son frère *Jan Van Eyck* (vers 1381-1445), par l'éclat, la souplesse de leur couleur à l'huile, ont montré que la peinture pouvait être une image exacte et concentrée de la réalité. Avec eux, ou à leur suite, le *Maître de Flémalle*, *Rogier van der Weyden* (vers 1400-1464), *Hugo van der Goës* (?-1482), *Thierry Bouts* (1410?-1475), *Hans Memling* (né av. 1430?-mort 1494), *Gérard David* (?-1523), *Gérard Saint-Jean* et beaucoup d'autres, tout en continuant à peindre les motifs traditionnels, ont introduit dans les images chrétiennes le portrait de leur pays et de leur temps. Durant tout le XV<sup>e</sup> siècle, cette peinture flamande rayonne sur l'Europe.

### 10. Primitifs français, espagnols, allemands.

En France, des peintres de Provence, comme *Nicolas Froment*, sont des imitateurs des Flamands. *Fouquet* (1415-1485), le *Maître de Moulins*, bien que moins directement, en ont aussi subi l'influence. — En Espagne, les « primitifs espagnols » que l'on commence à connaître, comme *Dalmau*, parlent la langue flamande avec un accent local. — En Allemagne, l'art flamand a importé son naturalisme dans l'école de Cologne jusqu'alors mystique et idéalisée, à Colmar, chez *Martin Schongauer* (vers 1450-1491), dans les villes souabes, à Augsbourg, Ulm; en Franconie, à Nuremberg. On peut dire qu'au XV<sup>e</sup> siècle, la peinture européenne — l'Italie mise à part — est dérivée de l'œuvre de Van Eyck. Elle est religieuse par le sentiment, et par l'exécution d'un réalisme minutieux.

### 11. Flamands au XVI<sup>e</sup> siècle.

Mais voici que, dans les dernières années du XV<sup>e</sup> siècle, l'art du Nord et celui d'Italie se rencontrèrent, et tout de suite le génie italien fut prépondérant. Les artistes du Nord vont maintenant à Rome et Venise, étudiant Raphaël et

Titien. En Flandre, l'école d'*Anvers* s'ouvre avec *Quentin Matsys* (1466-1530). C'est encore un gothique par le naturalisme de l'observation, la sincérité du sentiment, l'éclat de la couleur; mais ses successeurs perdent peu à peu leurs qualités natives, sans atteindre à l'élégance classique. Il faut un travail de trois générations pour arriver enfin, chez Rubens, à une combinaison viable entre le naturalisme pittoresque du Nord et le grand style décoratif italien. Pourtant, parmi ces élèves des Italiens, il en est, comme *Breughel le Vieux* (vers 1525-1569), qui restent bons Flamands, avec une exécution précieuse et la familiarité du ton; leurs petits panneaux amusants ou dramatiques font un heureux contraste avec les compositions ambitieuses des « Romanistes ». Les portraits d'*Anthonie Mor* (vers 1512-vers 1575) unissent la précision flamande à la noblesse italienne.

**12. Allemands  
au XVI<sup>e</sup> siècle.**

Les Allemands aussi laissent le classicisme pénétrer chez eux. Leur plus grand artiste, *Albert Dürer* (1471-1528), conserve intact son génie germanique, avec son dessin de graveur, son naturalisme analyste, son art tourmenté et puissant; mais il a étudié des œuvres italiennes et il a fait effort pour atteindre à leur beauté. *Holbein* (1497-1543), d'un génie plus souple, a su concilier la précision analytique de l'art allemand avec l'élégance florentine. *Lucas Cranach* (1472-1553), au contraire, laisse voir l'incompatibilité des deux génies dans ses piteuses mythologies. La peinture allemande n'a que très peu survécu au moyen âge. Le règne du classicisme l'a tuée.

**13. Français  
au XVI<sup>e</sup> siècle.**

Chez les derniers primitifs français, dans l'œuvre du *Maître de Moulins*, on voit déjà le style du Nord prendre des inflexions plus douces, à l'italienne. Bientôt les Italiens, appelés par nos rois, viennent peindre chez nous des retables ou des décorations: *Solario*, *Léonard de Vinci*, *Andrea del Sarto*. Au milieu du siècle, *Rosso*, *Primatice* vivaient à demeure à Fontainebleau; c'est là que la peinture décorative et païenne s'est implantée en France. L'école de Fontainebleau a compté des peintres de France et de Flandre, *Fréminet*, *Dubreuil*, etc. Ils n'avaient pas assez de personnalité pour qu'elle se montrât dans leurs pastiches florentins, et ils n'avaient pas assez de science pour parler le grand style oratoire avec aisance. En même temps, d'autres peintres, venus de Flandre, exécutaient de délicats portraits de la France aristocratique. Dans les peintures des *Clouet*, de *Corneille de Lyon*, le naturalisme flamand se fait coquet pour peindre la cour des derniers Valois.

**14. L'école  
bolonaise.**

Vers la fin du xv<sup>e</sup> siècle, on peut dire que le Nord et le Midi s'étaient rejoints; les deux styles tenaient à n'en faire qu'un. De cette époque date une reprise dans l'histoire de la peinture. La période d'invention, de défrichement est terminée; maintenant la peinture est une sorte de « dialecte commun » que chaque pays va parler avec un accent particulier.

Durant le dernier tiers du xvi<sup>e</sup> siècle, alors que la peinture européenne, tout entière, copiait l'Italie, les foyers d'art s'y éteignaient les uns après les autres, et ce n'était déjà plus que le passé qu'on allait étudier à Florence et à Rome. Mais voici que des peintres de *Bologne*, les *Carrache*, Antoine, Louis et Annibal, tentèrent de donner une vitalité nouvelle à la peinture italienne en fondant une école éclectique ; on y apprenait à combiner le meilleur des maîtres originaux, Corrège, la couleur des Vénitiens, le dessin des Florentins, la composition de Raphaël. Bientôt *Michel-Ange de Caravage* (1569-1609), de Naples, oppose à cet art de musée le pur naturalisme. Il copie d'après nature des modèles vivants avec une énergie qui parut alors vulgaire. Les peintres d'Italie suivirent également les préceptes des éclectiques et des naturalistes, chacun avec son tempérament original, le *Guide* (1575-1642), *Guerchin* (1591-1666), *Dominiquin* (1581-1641), *Albane* (1578-1660), *Feti*, *Salvator Rosa* (1615-1673), etc. Et comme, durant cette première moitié du xvii<sup>e</sup> siècle, les peintres d'Europe venaient de plus en plus en Italie, les Bolonais et Caravage sont les initiateurs de la peinture moderne.

#### 15. Espagne au xvii<sup>e</sup> siècle.

Mais les nationalités étaient alors trop fortement constituées pour que ces principes communs n'aboutissent pas à des écoles nationales distinctes. La peinture espagnole du xvii<sup>e</sup> siècle est d'origine italienne, mais c'est bien le tempérament espagnol qu'elle exprime. *Greco* (1548-1625) mit au service du catholicisme les visions fulgineuses de Tintoret ; le naturalisme de Caravage prend un accent robuste jusqu'à la brutalité, dans l'œuvre de *Ribera* (1588-1652), *Herrera* (1576-1656), *Zurbaran* (1598-1662). Le plus détaché de toute influence étrangère est *Vélasquez* (1599-1660), le peintre attitré de Philippe IV, qui s'est fait un métier d'une souplesse et d'une légèreté prodigieuses pour rendre des sensations qui étonnent par leur justesse et leur nouveauté. *Murillo* (1616-1682) est un réaliste savoureux, dont les grandes peintures religieuses contiennent des souvenirs italiens. Les énergies de la race espagnole ne sont pas encore épuisées, car on les retrouve chez *Goya* (1746-1828) et dans l'art contemporain.

#### 16. École de Rubens.

Les Flandres aussi sont élèves de Bologne. A force d'étudier les maîtres italiens, les peintres flamands réussirent à se les assimiler ; dans son œuvre, dont l'abondance et la vitalité éclatante sont un des miracles de l'humanité, *Rubens* (1577-1640) réussit à rester un pur naturaliste tout en vivant dans le monde de la fiction ; d'un coup d'aile vigoureux, il emporte la réalité dans la féerie, et sa claire peinture de Flamand a dissipé les ombres de Bologne. Autour de lui, tous ont vécu de sa chaleur : *Jordaëns* (1593-1678) lui-même, bien qu'il ne soit pas de son atelier ; *Van Dyck* (1599-1641), son meilleur élève, le portraitiste de l'aristocratie anglaise ; *Snyders* (1579-1657), *Fyt* (1611-1661), les animaliers de son atelier, et jusqu'à *Téniers* (1610-1690), un technicien délicat et spirituel. Cette seconde

école d'Anvers n'a pas survécu à Rubens, mais nous retrouverons son rayonnement en France et en Angleterre.

**17. Hollande  
au XVII<sup>e</sup> siècle.**

En séparant leur destinée des Pays-Bas espagnols, les Provinces-Unies ont coupé les relations avec l'art catholique, méridional et classique ; les peintres de ce pays républicain, germanique et calviniste, n'avaient pas de palais ni d'églises à décorer et il leur fallut abandonner l'Évangile et l'Olympe. Les facultés pittoresques de la race ne restèrent point pour cela sans emploi. Ces peintres renoncèrent au voyage d'Italie et se contentèrent de contempler les hommes et les choses de Hollande ; les paysagistes furent innombrables. *Van Goyen* (1596-1656) peignit l'eau et les nuées ; *Van de Velde* (1635-1672), la mer ; *Wynants* (vers 1625-vers 1682), la forêt ; *Ruysdaël* (1628-1682) donne à ces paysages du Nord une tristesse grandiose, la mélancolie majestueuse de son propre génie. *Hobbéma* (1638-1709) peint les moulins riants de la Gueldre. *Cuyt* (1620-1691), *Potter* (1625-1654), furent les peintres des chevaux et des paisibles ruminants. Les portraitistes représentèrent cette bourgeoisie fière de son aisance et de l'indépendance qu'elle vient de conquérir les armes à la main ; *Mierevelt* (1567-1641) est encore bien sage ; mais *Hals* (1580-1666), de Harlem, est un merveilleux technicien de la peinture, d'une habileté désinvolte et animée de bonne humeur ; les collections et musées sont peuplés de quantité de portraits par *Van der Helst* (1613-1670), *de Bray*, *Bol*, etc. D'autres ont enfermé en de petits cadres des scènes intimes de la vie hollandaise ; les uns, comme *Brauwert* (1606-1638), *Van Ostade* (1610-1685), *Jean Steen* (1626 ?-1679), nous introduisent surtout dans les tabagies ; d'autres, *Maes*, *Brekenlenkam*, dans les intérieurs modestes ; d'autres, *Ver Meer de Delft* (1632-1675), *Metsu* (vers 1630-1667), *Terburg* (1617-1681), *Pierre de Hooch* (1630-vers 1677), *Gérard Dou* (1613-1675), nous font assister à l'existence pacifique de la bourgeoisie. On serait tenté seulement de reprocher à cette école hollandaise la tranquillité un peu égale de son inspiration si, au milieu de ces portraits paisibles de la vie quotidienne, l'œuvre de *Rembrandt* (1606-1669) ne faisait surgir des brumes septentrionales un monde mystérieux et pathétique où se pénètrent le rêve et la réalité. Rembrandt était isolé par son génie. L'école hollandaise, épuisée en trois générations, s'est achevée en des œuvres insignifiantes, d'une minutie glacée.

**18. France  
au XVII<sup>e</sup> siècle.**

La France du XVII<sup>e</sup> siècle se retrouve dans l'œuvre de ses peintres. Dans la première moitié du siècle, ils montrent quelque incertitude ; les uns, comme *Vouet* (1590-1649), continuent l'école de Fontainebleau ; *Le Sueur* (1617-1655) est un peintre religieux sincère ; les *Le Nain* sont des naturalistes aussi véridiques que des Hollandais ; *Valentin* (1591-1634) est un bon élève de Caravage ; *Bourdon* (1616-1671) pastiche Téniers ou Poussin ; *Philippe de Champaigne* (1602-1674) nous apporte son naturalisme flamand et nous

emprunte nos préoccupations intellectuelles. Mais enfin c'est *Poussin* (1594-1665) qui domine toute cette période ; son œuvre a fixé l'esprit classique, avec son amour de l'antique, art et histoire, son génie de la composition, son souci de la pensée et sa clarté intellectuelle. *Lorrain* (1600-1682) envoyait d'Italie ses paysages éblouissants de la douce lumière méditerranéenne. Dans la seconde moitié du siècle, la peinture, comme les autres arts, est au service du roi. Tandis que *Mignard* (1612-1695) est le portraitiste mondain, *Le Brun* (1619-1690) organise le travail décoratif du Louvre, puis de Versailles ; avec lui travaillent quantité d'artistes, et quelques-uns fort habiles, comme le Flamand *Van der Meulen* (1634-1690). Il enseigne une doctrine artistique un peu abstraite qui n'empêche pas, à la fin du siècle, les peintres de lui être infidèles et de préférer le brillant naturalisme de Rubens à la peinture intellectuelle de l'école. *Largillière* (1656-1746) et *Rigaud* (1659-1743), excellents portraitistes, doivent plus à Rubens et Van Dyck qu'à Le Brun ou Poussin, et *Desportes* (1661-1743), animalier, reprend la tradition de Snyders.

### 19. Angleterre au XVIII<sup>e</sup> siècle.

C'est au XVIII<sup>e</sup> siècle seulement que l'Angleterre apparaît dans l'histoire de la peinture ; jusqu'alors, le roi et son aristocratie avaient appelé les meilleurs peintres du continent, Ant. Mor, Holbein ou Van Dyck. Au XVIII<sup>e</sup> siècle enfin, les germes laissés par Van Dyck donnèrent leur fruit et des portraitistes naquirent du sol anglais. *Reynolds* (1723-1792) ne se contenta pas de bien étudier les Flamands, il sut retenir quelques-uns des secrets de Titien ou Corrège ; *Gainsborough* (1727-1788), qui a beaucoup admiré Van Dyck, donne à ses modèles une tendre mélancolie. *Romney* (1734-1802), *Raeburn* (1756-1823), *Hoppner* (1758-1860), *Lawrence* (1769-1830), accentuent la décision de la brosse et les oppositions de noir et de clair pour bien faire valoir le teint éclatant des belles blondes. Tous ont donné à leur peinture cette élégance hautaine que Van Dyck avait déjà si bien vue chez ses modèles aristocratiques. Quelques-uns de ces peintres Gainsborough par exemple, sont aussi paysagistes. *Constable* (1776-1837) a bien rendu la fraîcheur verdoyante de la nature anglaise. *Turner* (1775-1851) est un visionnaire fantastique qui a mêlé la lumière éblouissante de Lorrain aux brumes du Nord.

### 20. France au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la peinture passe du service du roi à celui de la société mondaine de Paris. Depuis cette époque, on peut lire dans les tableaux la transformation de la société et du goût. Durant la vieillesse de Louis XIV, *Watteau* (1684-1721), avec une peinture savoureuse, spirituelle, bien en harmonie avec la société fringante et sensuelle de son temps, poétise en de charmantes fictions les préoccupations galantes de la Régence. *Pater* (1695-1736) et *Lancret* (1690-1743) l'ont presque copié. Sous Louis XV, la mythologie grandiose de Le Brun devient coquette et amoureuse, dans les décorations de *Boucher* (1703-1770), *Natoire* (1700-1777) ; de nombreux



portraitistes ont fait revivre le monde de la Cour, Rigaud et *Nattier*, ou celui de la ville, Largillière, le pastelliste *La Tour* (1704-1788) dans les portraits duquel on voit briller l'intelligence du XVIII<sup>e</sup> siècle. *Chardin* (1699-1779) raconte avec une poésie familière le bonheur sans histoire de la petite bourgeoisie. Puis, dans la seconde moitié du siècle, et à l'approche de la Révolution, l'art devint « sensible », même en restant polisson, comme chez *Greuze* (1725-1805) ou *Fragonard* (1732-1806) dont la peinture est étonnante de verve et de saveur ; *J. Vernet*, *Hubert Robert* (1733-1806) montraient des naufrages ou des ruines ; M<sup>me</sup> *Vigée-Lebrun* (1755-1842) peignait des figures attendries, quand l'austère gravité de David vint mettre fin aux fantaisies sentimentales de l'ancien régime.

## 21. L'école de David.

*David* (1748-1825) régna pendant la Révolution et l'Empire. Il voulait reconstituer le monde antique en utilisant les statues qu'il nous a laissées et les histoires de Plutarque. Mais la Convention et Napoléon le ramenèrent parfois à son temps. Parmi ses élèves et contemporains, les uns, comme *Guérin* (1774-1833) renchéiront, *Gérard* (1770-1837) se sauva par de bons portraits, *Girodet* (1767-1824) avait déjà des velléités romantiques. Deux peintres, *Prudhon* (1758-1823) et *Gros* (1771-1835) échappèrent davantage à l'influence de cet art artificiel. Prudhon est le poète de la mélancolie et de la volupté ; Gros a été le chantre vraiment épique de l'épopée napoléonienne. Au-dessous de ces maîtres ambitieux ont vécu de petits naturalistes, à la manière hollandaise, comme *Boilly* (1761-1845), qui ont laissé des images amusantes de leur temps.

## 22. Époque romantique

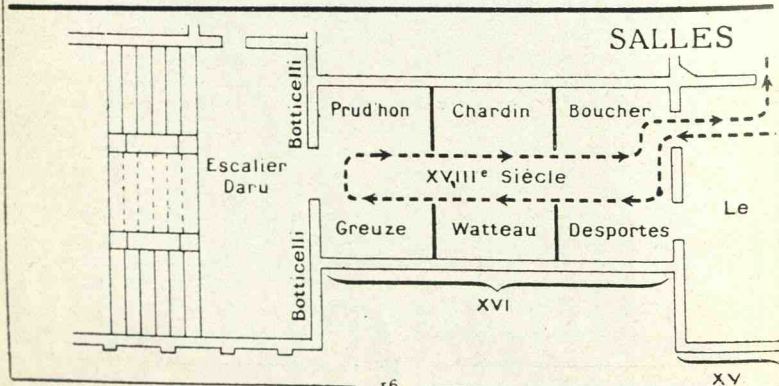
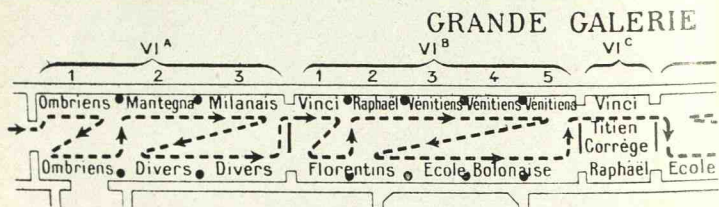
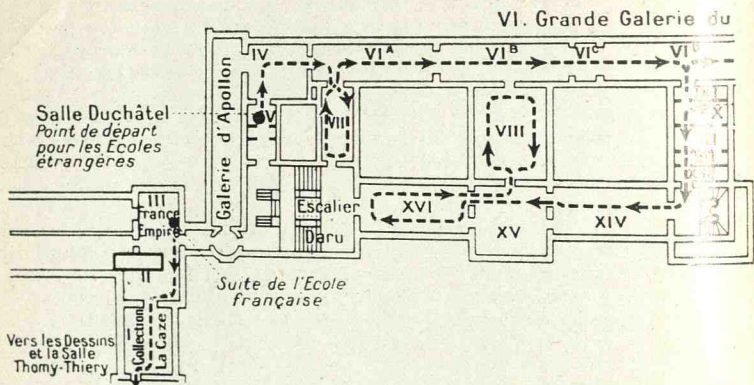
La révolution sentimentale que fut le romantisme a bouleversé aussi la peinture. David, qui avait donné à l'art des ambitions idéalistes, avait fort appauvri les moyens de la peinture. Contre ses successeurs, la réaction fut violente. *Géricault* (1791-1824), d'abord, fut un naturaliste vigoureux ; puis *Delacroix* (1798-1863), le grand romantique de la peinture, obligea cet art à obéir à sa fouguese sensibilité ; sa couleur est d'un lyrisme passionné. Les romantiques aimaient le moyen âge ; on le retrouve chez beaucoup de ces peintres, *Delacroix*, *Devéria* (1805-1865), *Delaroche* (1797-1856), *Isabey* (1804-1886) ; ils aimaient la couleur orientale ; on la retrouve chez *Delacroix* et jusque chez *Henri Regnault* (1843-1871) ; ils admiraient Napoléon et le voici chez *Horace Vernet* (1789-1863). Contre le romantisme, on vit se dresser *Ingres* (1780-1867) qui, à la doctrine de l'art lyrique et personnel, opposait celle de la beauté idéale et sereine. Ce merveilleux dessinateur a laissé quelques portraits d'une pureté définitive de style et des compositions un peu mornes, malgré l'harmonie des lignes. *Flandrin* (1809-1864) fut le meilleur de ses élèves. Tous les peintres n'étaient pas nécessairement de l'un ou l'autre camp ; la plupart erraient, incertains, entre les deux doctrines rivales : *Couture* (1815-1879), *Chassériau* (1819-1856).

23. Paysagistes  
de 1830.

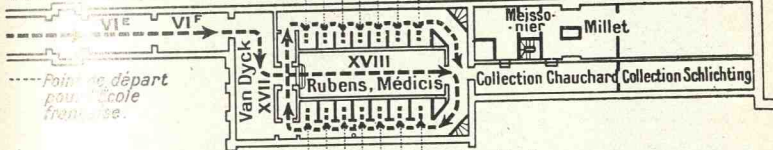
Les romantiques contemplaient aussi volontiers la nature, et c'est encore cette génération qui a fondé le paysage moderne. Ils commencèrent, au XVIII<sup>e</sup> siècle, par des paysages apprêtés, puis se mirent face à face avec la nature et bientôt on vit, en peinture, des images vivantes du ciel et des arbres. *Corot* (1796-1875), durant sa longue carrière, a contemplé surtout les effets de la lumière qu'il voyait douce et tendre, en Ombrie comme en Ile-de-France. Un groupe de peintres se fixa dans la forêt de Fontainebleau pour en rendre les aspects. *Rousseau* (1812-1867) a fait le portrait des vieux chênes, et *Diaz* (1809-1876) a peint des sous-bois féeriques. *Dupré* (1812-1889) cherche la grande décoration. *Daubigny* (1817-1878) peint la fraîcheur des vallées vertes, *Troyon* (1810-1865) les grands ruminants et *Ch. Jacque* les moutons. *Millet* (1814-1875), enfin, raconte avec une tristesse poignante la lutte du paysan contre la terre. Cette admirable école a ramené la peinture à la nature. Avec *Courbet* et *Manet*, représentés au Louvre, on peut voir les débuts du pur naturalisme dont on peut suivre ensuite le développement dans les peintures " impressionnistes " de la collection Camondo.



# PLAN D'ENSEMBLE DES SALLES DE PEINTURE

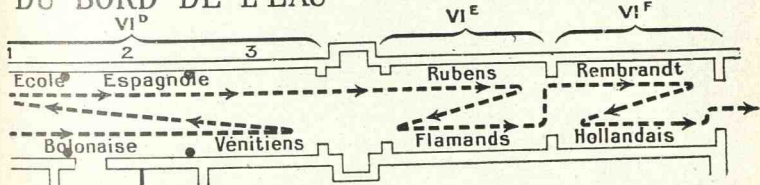


Bord de l'Eau

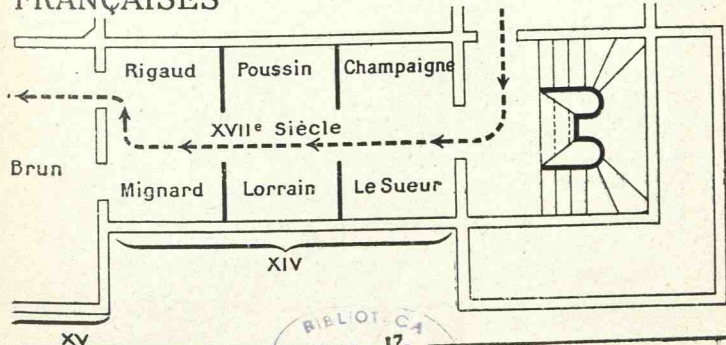


- XXIX Van Eyck.
- XXX Matsys.
- XXXI Anthonie Mor.
- XXXII Ecole Allemande
- XXXIII Holbein. Dürer
- XXXIV Flamands.
- XXXV Flamands de la C<sup>o</sup> La Caze

### DU BORD DE L'EAU



### FRANÇAISES



## AVERTISSEMENT

ÊTRE utile sans être importun, montrer les tableaux sans empêcher de les voir, être un guide au Louvre, puis, à la maison, un livre de lecture et un aide-mémoire, telles sont les prétentions que ce volume cache sous son petit format.

L'itinéraire qu'il propose est le suivant :

I. A l'aller, partir de la salle Duchâtel et du salon Carré, longer la grande galerie du bord de l'eau jusqu'au fond de la salle Rubens : on traverse successivement les écoles italienne, espagnole, flamande et hollandaise (salles 5, 4, 7, 6, 17, 18, 28 à 35, 19 à 26).

II. Au retour, revenir par les salles latérales et suivre l'histoire de la peinture française à travers les salles 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 8, 3, 2, 1. Les collections La Caze, Thomy-Thiery, Chauchard, Camondo, Schlichting, Arconati-Visconti, n'entrent pas dans ce « parcours circulaire » et chronologique. Elles doivent se placer à la fin du voyage, la salle La Caze représentant surtout le XVIII<sup>e</sup> siècle français, les collections Thomy-Thiery, Chauchard, Camondo étant consacrées à notre peinture du XIX<sup>e</sup> siècle.

A l'entrée de chaque salle, une brève notice pour rappeler l'école où se trouve le visiteur et des renvois à une introduction pour replacer cette école dans le cours général de l'histoire.

LA plupart des tableaux exposés au Louvre sont passés en revue dans l'ordre où ils se présentent sur la cimaise, cités et commentés brièvement. Ces réflexions succinctes n'ont pas la prétention d'être des jugements ; un jugement est toujours très long, à cause des considérants. Ces notes rapides ont seulement pour but d'attirer l'attention et d'éveiller la curiosité.

POUR les visiteurs pressés, des astérisques signalent les œuvres les plus importantes, et leur permettent de brûler les autres stations.

UN double astérisque signale les tableaux reproduits en gravure. Ces gravures sont placées immédiatement après l'énumération des tableaux de chaque salle. Elles sont accompagnées de notices. On a jugé qu'il convenait de donner la plus grande place possible aux tableaux. C'est dans l'ordre. Un bon guide doit s'effacer devant les chefs-d'œuvre qu'il présente.

L'INDEX alphabétique constitue un « catalogue sommaire » des tableaux du Louvre. Il contient sans doute moins d'œuvres que le catalogue complet ; mais les galeries du Musée sont dans le même cas.



# LA PEINTURE

## ÉCOLES ÉTRANGÈRES

### SALLE V

### SALLE DUCHÂTEL

CETTE salle doit son nom à la comtesse Duchâtel, qui a donné au Louvre les quatre chefs-d'œuvre placés aux quatre angles :

*A droite.* — \*\* 2026 Memling **Vierge aux donateurs** (voir p. 20). — *A gauche.* — \*\* 422. Ingres. **La Source** (voir page 20). — 135g et suiv. Luini. Cinq fresques dont les deux du bas, la **Nativité** et l'**Adoration des Mages** seulement, sont de la main de Luini. On y peut admirer les attitudes calmes, les visages doux, les couleurs tendres de l'art milanais affiné par Léonard de Vinci. Les fresques supérieures, l'**Annonciation**, le **Christ mort**, **Curius Dentatus**, sont de la main d'élèves. On a rarement l'occasion de voir des fresques dans les musées. Ce sont pourtant ces compositions exécutées directement sur le mur, bien plus que les panneaux transportés dans

nos galeries, qui expliquent le robuste épanouissement de la peinture italienne. — 421. Ingres. **Œdipe et le Sphinx**. Œuvre de sa jeunesse; envoi de Rome. Se ressent de l'enseignement de David et pourtant témoigne de son originalité par la souplesse et l'exactitude du dessin. — \* 2480-2481. **Ant. Mor. Portraits**. Peut-être d'Adr. Key qui a signé deux portraits de style identique au Musée d'Anvers. Ces Flamands du xvi<sup>e</sup> siècle ont su parfois hausser le style flamand à l'éloquence italienne. La peinture reste précise, et d'un éclat d'émail; mais les modèles n'ont plus l'allure un peu étriquée qu'ils montraient sur les panneaux étroits du xv<sup>e</sup> siècle.

### SALLE IV

### SALON CARRÉ

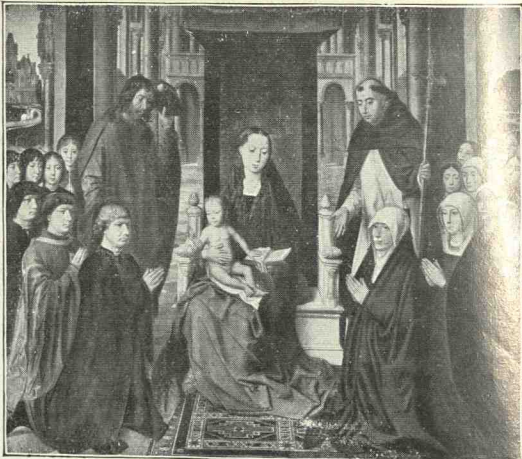
#### ITALIENS DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE

LE Salon carré du Louvre était autrefois réservé, comme la Tribuna du musée des Offices, à Florence, aux plus beaux chefs-d'œuvre des différentes écoles. Cette conception a été peu à peu abandonnée; quantité de tableaux sont allés rejoindre leurs écoles respectives. Aujourd'hui le Salon carré n'est plus guère consacré qu'à l'école vénitienne; seul il pouvait abriter les immenses *Noces de Cana* de Véronèse, une des plus vastes peintures du monde. Et c'est sans doute la nécessité de maintenir Véronèse dans cette salle qui en a fait une salle de peinture vénitienne. Cependant quelques toiles de remplissage s'y sont glissées, en particulier de l'école bolonaise (V. Précis, 6 et 7).

2026. — Memling.

**La Vierge  
aux Donateurs.**

À droite, saint Dominique présente à la Vierge la donatrice et douze femmes ou jeunes filles; à gauche, saint Jacques présente le donateur accompagné de sept figures. Ce donateur est Jacques Floreins, un riche marchand de Bruges, avec sa femme et ses dix-neuf enfants. Assise sur son trône, devant une tenture de brocart, la Vierge et l'enfant accueillent avec gentillesse cette nombreuse famille. On reconnaît la Vierge de Memling à son front élevé et étroit, à son visage allongé, à l'expression douce et un peu triste de son jeune visage. La peinture se fait plus tendre et plus molle à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. (Cl. Hachette.)



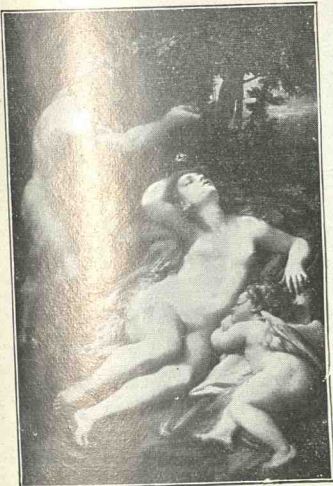
422. — Ingres. — **La Source.**

Signé, daté : 1856.

Ce tableau a été seulement repris et achevé en 1856. Il avait été commencé bien longtemps auparavant, lors du premier séjour de l'artiste en Italie. Cette étude de jeunesse était restée pendant des années suspendue dans l'atelier du peintre, où elle recevait la très légitime admiration des visiteurs. Ces éloges piquèrent sans doute au vif l'amour-propre d'Ingres, à qui on rappelait trop souvent combien il avait de talent au temps où il était un jeune homme. C'est alors qu'il reprit son étude pour en faire un tableau. Il copia simplement une des nymphes de Jean Goujon, à la fontaine des Innocents. Il peignit le visage, le bras droit qui retient l'urne, ainsi que les deux pieds; il ajouta l'eau, les roches, tous les accessoires qui justifient le titre de « la Source ». Il n'est pas impossible de retrouver un déjant d'unilé, un manque de liaison entre la tête et le corps. C'est le torse surtout qui est ici vraiment admirable, avec des rondeurs pleines et des suavités de modelé qui font croire à la palpitation même de la vie; cette solidité, cette simplicité rappellent les meilleures antiques; mais l'élégance affinée est bien des temps modernes. Le visage et le mouvement un peu mièvre du bras sont d'un art d'une beauté plus jolie, mais moins sereine. La figure avec ses yeux extasiés, sa bouche ouverte comme une corolle nouvelle de cette beauté, presque inexpressive à force de candeur dont Ingres a laissé un autre type dans « la belle Zélie » du musée de Rouen. Les lignes sinueuses du bras relevé, du torse si souple, de la jambe à demi repliée sont tout à fait caractéristiques de cet artiste qui recherchait toujours la grâce du contour. Le dessinateur linéaire se reconnaît à chaque détail et jusque dans les filets nouveaux de l'eau qui coule et qu'il a dû observer devant un robinet ouvert. Il s'est d'ailleurs à peine préoccupé de placer ce jeune corps dans un milieu naturel; les roches, l'écume de l'eau ne l'ont certainement pas beaucoup intéressé. Mais l'incomparable torse est une de ses plus charmantes inspirations, car le frisson de la vie n'y est point étouffé, comme il arrive parfois, sous l'impeccable perfection de la forme. (Cl. Hachette.)



## 1118. — Le Corrège. — Antiope.



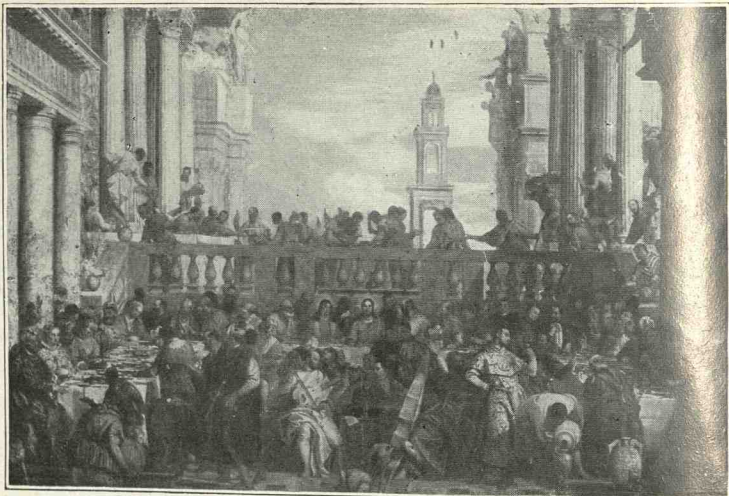
CE tableau a passé par les collections du duc de Mantoue, de Charles 1<sup>er</sup> d'Angleterre et du banquier Jabach, avant d'entrer dans celle de Louis XIV. Ce n'est qu'assez tard qu'on appela les sujets de ce genre : Antiope et Jupiter. Les anciens inventaires disaient seulement : Nymphé et Satyre. C'est à la suite d'une confusion que l'on a cru reconnaître dans ce tableau l'aventure de Jupiter et d'Antiope ; le mythe d'Antiope s'est trouvé ainsi transformé par l'art moderne. Ce n'est pas la poésie ni l'art antique qui avait imaginé que Jupiter avait pu se travestir en Satyre pour surprendre une femme endormie. Corrège a tout simplement repris ici une gravure du « songe de Poliphile » qui nous montre un Satyre disposant une draperie pour abriter le corps d'une Vénus endormie. Cette Vénus ici est accompagnée de l'Amour. Le dessin de Corrège peut, à force de souplesse, paraître contourné. Cet artiste est, après Michel-Ange, le peintre qui a le plus hardiment joué de la souplesse du corps humain. Il a tordu l'épine dorsale de sa déesse et lui a prêté une attitude que ne lui eût pas donnée le modèle. La pose de la dormeuse est trop jolie pour être commode. Des délicatesses charmantes dans le détail des visages, des pieds, des mains, telles qu'il n'y en a que chez Corrège. La couleur n'a pas la chaleur dorée de Venise ; la chair est d'une transparence plus fine et moins robuste. (Cl. Hachette.)



## 11587. — Titien. — Jupiter et Antiope.

DES accidents, l'incendie, les retouches, des parties entières refaites au XVIII<sup>e</sup> siècle par Coypel n'ont pu effacer l'incomparable poésie de ce tableau. On oublie de reconnaître au second plan, Actéon, changé en cerf, et dévoré par ses chiens que les valets cherchent en vain à retenir ou à rappeler. Il y a deux motifs distincts dans ce tableau : le motif des Nymphes de Diane et des Satyres qui sont leurs compagnons parfois bien hardis et le motif de la chasse d'Actéon. Point d'Antiope ici. Titien pour l'une de ces nymphes a repris une Vénus qu'il avait peinte dans sa jeunesse.





### 1192. — Véronèse. — Les Noces de Cana.

Peint en 1563 pour le couvent St-Georges-Majeur à Venise.

LE motif cher à Véronèse: un banquet; sous prétexte de scène biblique ou évangélique, de somptueux patriciens dans une architecture de marbre, sous un ciel lumineux. Ces architectures ne sont pas tant de Venise que des fantaisies décoratives inspirées des palais construits ou projetés par Palladio, à Vicence. Véronèse anime la scène avec des portraits contemporains. Parmi ces grands seigneurs, il est vain de chercher François I<sup>er</sup>, Charles-Quint... et autres personnages historiques morts depuis longtemps et auxquels Véronèse n'a pas pensé. En revanche, il faut reconnaître au premier plan, Véronèse et Titien, parmi les musiciens. Les serviteurs qui circulent, si alertes, se détachant à contre-jour sur le ciel clair apportent en peinture un effet nouveau qui sera repris et développé par Tiepolo. (Cl. Hachette.)

### 1464. — Tintoret. — Suzanne au bain.

IL est difficile d'apprécier Tintoret au Louvre. Voici pourtant une composition qui est bien de lui par sa hardiesse. A gauche, une grande figure peinte avec une audace heureuse; l'improvisateur laisse au besoin passer des incorrections de dessin: la servante porte une tête bien petite sur un corps trop long. Tintoret a simplifié et en somme appauvri la couleur de Titien; pourtant on retrouve encore des reflets vénitiens dans ses ombres opaques. (Cl. Hachette.)



1498. — Raphaël. — *La Sainte Famille, dite de François I<sup>er</sup>.*

Signé: RAPHAEL URBINAS PINGEBAT  
MDXVIII. ROMAË.

RAPHAËL était alors accablé de travaux et obligé bien souvent d'avoir recours à la collaboration de ses élèves. Le tableau a été commandé par Léon X qui le destinait à François I<sup>er</sup>. Depuis la Belle Jardinière, antérieure de douze ans, la manière s'est transformée. La jeune Ombrienne est remplacée par une figure robuste, dessinée même avec des ombres un peu lourdes. Raphaël, à cette époque, est un merveilleux dessinateur d'attitudes; celle de l'ange qui jette des fleurs se retrouve dans le Repas des Dieux de la Farnésine. Une composition de ce genre peut servir à mesurer le prodigieuse influence du peintre. Il n'est pas une de ces figures et jusqu'au saint Joseph, pourtant insignifiant, qui ne soit entrée dans l'iconographie religieuse. (Cl. Hachette.)

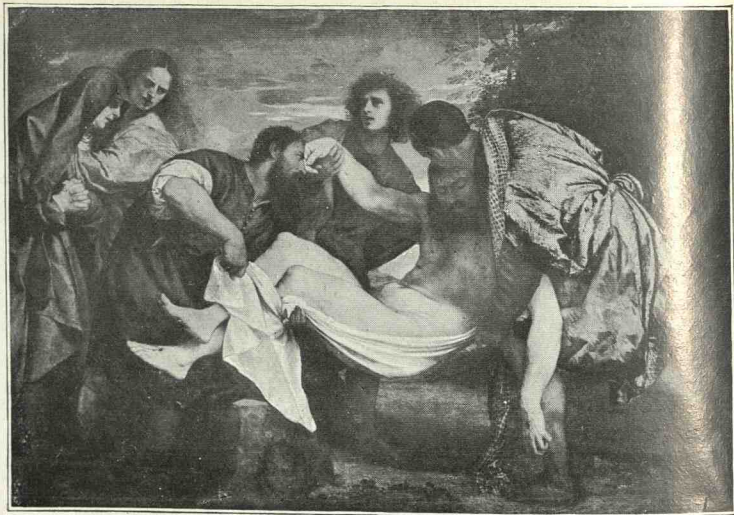


1196. — Véronèse. — *Pèlerins d'Emmaüs.*

Signé.

LES personnages de Véronèse sont à table non pour manger, comme ceux de Jordâens, mais pour étaler de somptueux vêtements et de riches vaisselles. Il ne reste rien ici de l'humble poésie évangélique; mais cette composition est une fête pour les yeux. (Cl. Hachette.)





1584. — itien. — *La Mise au tombeau.* Peint vers 1525.

LES visages convergent vers la face de Jésus que le peintre a noyée dans l'ombre. Le soleil n'éclaire que le cadavre et le linceul. Le désespoir s'efface dans la beauté. (Cl. Alinari.)



1193. — Véronèse. — *Le Repas chez Simon le Pharisien.*

TYPE de composition à la Véronèse; des figures à contre-jour sur un fond d'architecture pâle et de lumière froide. Pour mieux tirer parti de cet effet, Véronèse a descendu exagérément sa ligne d'horizon.

En venant de la Salle Duchâtel, à gauche. —  
 \*\* 1118. Corregé. Antiope (voir p. 21). —  
 1454. Guido Reni. Déjanire et Nessus. Les  
 quatre tableaux supérieurs des panneaux  
 de l'angle appartiennent à une même série de  
 Guide sur Hercule. On y voit comment la  
 peinture bolonaise du xvii<sup>e</sup> siècle a voulu éga-  
 ler la beauté plastique de la statuaire antique.  
 Ici apparaît un Nessus langoureux. — \*\*  
 1587. Titien. Antiope (voir p. 21). — \*\*  
 1198. Véronèse. Jupiter foudroyant les  
 Vices. Plafond du palais des Doges. Les mus-  
 culatures sont puissantes, les attitudes violentes  
 comme chez Michel-Ange; mais elles se  
 détachent à contre-jour sur un ciel lumineux.  
 Cette clarté fraîche est particulière aux com-  
 positions de Véronèse. — 1149. Baroque. La  
 Circoncision. Fait la transition entre Cor-  
 rége et les Bolonais; couleur tendre et molle.  
 — \* 1504. Raphaël. Saint Michel terrassant  
 le démon. Peint en 1518, deux ans avant la  
 mort de l'artiste, et offert à François I<sup>er</sup>, grand  
 maître de l'ordre de St-Michel. Le peintre avait  
 traité le même sujet en 1500 (voir p. 59). Que  
 de chemin parcouru depuis cette date! C'est  
 toujours le même archange; mais il est main-  
 tenant un athlète robuste, à visage d'Apollon.  
 Dans son attitude, il y a l'élan du vol; c'est  
 la couleur qui s'est alourdie; elle est peut-être  
 de Jules Romain. — 1457. Guide. Hercule et  
 l'Hydre. — \* 1581. Titien. Pèlerins d'Em-  
 maüs. Harmonie ardente de la couleur; équi-  
 libre de la composition. Par le faste du décor  
 et l'introduction des Vénitiens dans l'Évan-  
 gile, Titien montre le chemin à Véronèse. Le  
 seigneur de gauche est Frédéric II, duc de  
 Mantoue, le cardinal de droite le frère du duc  
 et le jeune page son fils. — \* 1219. Annibal  
 Carrache. Apparition de la Vierge à  
 Sainte Catherine et à Saint Luc. Dans ce ta-  
 bleau d'un des fondateurs de l'éclectisme, re-

marquer l'imitation de Corrège, la Vierge et les  
 Anges et, en dessous, celle des Vénitiens;  
 Sainte Catherine est fille de Véronèse. —  
 \*\* 1192. Véronèse. Noces de Cana (voir  
 p. 22). — \*\* 1464. Tintoret. Suzanne au  
 bain (voir p. 22). — 1143. Guerchin. Vierge  
 et Saints de Modène. Tableau bolonais. — \*  
 1583. Titien. Le Christ couronné d'épines.  
 Œuvre de la dernière manière de Titien,  
 lorsque son art devenait plus pathétique; alors  
 il avait admiré les athlètes de Michel-Ange;  
 noter l'influence du Laocoon dont il possédait  
 un moulage dans son atelier. D'où cette agi-  
 tation et cette violence. Mais sa couleur con-  
 serve son éclat ardent. — 1418. Jules Romain.  
 Nativité. Ombres noires, formes lourdes;  
 noter la présence de Saint Longin patron de  
 Mantoue. — \*\* 1196. Véronèse. Pèlerins  
 d'Emmaüs (voir p. 23). — \* 1197. Véronèse.  
 Saint Marc couronne les Vertus. Un pla-  
 fond du palais des Doges, qui laisserait mieux  
 voir combien son ciel est lumineux s'il était  
 placé sous un plafond, entre de lourdes bois-  
 eries. — \*\* 1498. Raphaël. Vierge de Fran-  
 çois I<sup>er</sup> (voir p. 23). — \*\* 1584. Titien. Mise  
 au tombeau (voir p. 24). — 1189. Véronèse.  
 Esther. tonalité violacée, composition où  
 manque son ciel si lumineux. — \*\* 1193. Vé-  
 ronèse. Repas chez Simon. Avec quelle ais-  
 sance Véronèse relie ces figures disposées en  
 largeur, par la symétrie de l'architecture! Des  
 personnages vêtus de couleurs chaudes, se dé-  
 tachant sur des architectures blanches ou un  
 ciel vert; c'est un effet qui est particulier à  
 Véronèse et qui donne beaucoup de clarté et  
 de fraîcheur à ses vastes décors (voir p. 24) —  
 1188. Véronèse. Suzanne et les vieillards.  
 Remarquer que Véronèse préfère les tons rom-  
 pus aux couleurs éclatantes. Passer dans la  
 grande galerie et tourner immédiatement à  
 droite dans la galerie dite de 7 mètres.

## SALLE VII

## GALERIE DE SEPT MÈTRES

CIMABUE, GIOTTO, SIENNOIS, FLORENTINS DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE

LA galerie, dite de 7 mètres, consacrée aux primitifs italiens, nous fait  
 parcourir le xiv<sup>e</sup> et le xv<sup>e</sup> siècle, de Cimabue à Léonard de Vinci. Ce  
 chapitre est d'une importance capitale dans l'histoire générale de l'art,  
 car nous y suivons la formation de la peinture moderne, depuis le point de

départ byzantin, la Vierge de Cimabue, jusqu'à l'œuvre de Vinci, depuis le peintre qui a tenté gauchement de mettre dans les images religieuses un sentiment personnel, jusqu'à celui dont le dessin subtil semble contenir la pensée humaine. Le Louvre, ni aucun musée au monde, ne peut donner une idée complète de ce que fut alors l'activité des artistes et le progrès des techniques ; car cette peinture fut surtout une peinture à la fresque, et les musées ne peuvent guère montrer que des tableaux sur bois ou sur toile. Pourtant le Louvre possède quelques fresques ; trois sont placées sur le palier, au haut de l'escalier Daru : une de *Fra Angelico*, très détériorée ; deux de *Botticelli*, dont une au moins est un chef-d'œuvre (voir p. 32) ; une, de *Raphaël*, est placée dans la galerie de 7 mètres, au-dessus de la porte d'entrée ; plusieurs autres de *Luini* sont dans la salle Duchâtel. Pour comprendre la peinture italienne, il faut se rappeler qu'elle fut, avant tout, pratiquée par des fresquistes et qu'ils ont couvert les murs des églises, des monastères et des palais avec de vastes décorations qui les obligeaient à être faciles et abondants, à voir grand, à composer avec clarté, à simplifier les formes et les couleurs.

D'autre part, pour le xiv<sup>e</sup> siècle surtout, la plupart des panneaux exposés sont des œuvres anonymes, difficiles à situer dans la chronologie et dans la géographie de l'art italien. Ces petites peintures, si modestes, si médiocres soient-elles, suffisent pourtant à mettre dans cette salle un peu de l'extraordinaire poésie qu'elles apportent de leurs provinces d'origine. Pour bien comprendre la valeur de ces quelques œuvres, il ne faut pas oublier que deux siècles séparent la Vierge de Cimabue et celles de Botticelli. Le xiv<sup>e</sup> siècle est représenté par la Vierge aux Anges de *Cimabue*, de petits panneaux de l'École de *Giotto* et d'autres de l'École siennoise dont un de *Simone Memmi*.

Le xv<sup>e</sup> siècle, outre quelques œuvres précieuses de *Gentile da Fabriano* et *Pisanello*, est assez bien représenté pour que nous puissions suivre dans son progrès l'art florentin. *Paolo Uccello* montre les premières tentatives de dessin naturaliste et savant, tandis que *Fra Angelico* fait admirer le dernier épanouissement de l'art idéaliste. Puis *Filippo Lippi*, *Botticelli*, *Ghirlandajo* donnent peu à peu au dessin cette souplesse et cette sûreté après quoi il ne lui reste plus rien à acquérir. (V. Précis, 3 et 4.)

*Angle gauche.* — \* 1383. **Simone Martini.** **Jésus marchant au Calvaire.** L'œuvre la plus précieuse de ce panneau siennois. Des couleurs éclatantes, des attitudes passionnées ; un certain dédain de la perspective. — 1622. **Taddeo di Bartolo.** **Le Calvaire.** Au pied de la croix, saint François. Le geste de la Madeleine, les bras levés, est fréquent dans la peinture du xiv<sup>e</sup> siècle. — 1620. **Duccio** (école de). **Vierge et l'Enfant.** Vierge qui nous ramène au type archaïque des Byzantins, de Cimabue et de Duccio. — 1151. **Bartolo di Maestro Fredi.** **Présentation au Temple.** Le style siennois se reconnaît à l'architecture précieuse, à la souplesse des robes, à l'attitude fléchissante de certaines figures, aux barbes archaïques. — 2<sup>e</sup> panneau : 1624. **École de Sienne.** **Saint Jérôme.** Fragment de panneau latéral de quelque retable. — 1666. **École de Sienne.** **Vierge et l'Enfant.** — 1664. **École florentine.** **Mariage mystique de Sainte**

**Catherine.** Vierge de style giottesque ; la jolie sainte Catherine est de type plus récent. — 1665. **École de Pietro Lorenzetti.** **Le Calvaire.** Enluminure siennoise, couleurs molles, chevelures blondes ; les soldats sont encore byzantins. — 1665. **Bernardo Daddi** (attr. à). **Le Calvaire.** Curieuse composition avec superposition de personnages comme dans les fresques de la chapelle des Espagnols à Florence. — \* 1667. **Bernardo Daddi** (attr. à). **Nativité, Vierge glorieuse, Calvaire ;** curieux triptyque exécuté par un peintre qui a certainement admiré les Giotto de Padoue : on en retrouve le souvenir dans l'éplogue de la Nativité, chérubins, bergers, moutons ; dans les pleureuses du Calvaire dont la grimace de la bouche et de l'œil est particulière aux figures de Giotto. — **Lorenzo Veneziano** **Vierge et Enfant.** Signé et daté. 1372. — \*\* 1260. **Cimabue.** **La Vierge aux anges** (voir p. 30). — \* 1302. **Agnolo Gaddi.** **Festin d'Hérode.**

Prédelle, mort de saint Jean, le Golgotha. épisode de la vie de Jacques le Majeur; petites compositions très instructives; elles nous montrent comment les successeurs de Giotto le suivaient et perdaient pied quand ils n'étaient plus guidés par lui. La composition de gauche n'est qu'une réduction de celle de Giotto à Santa-Croce de Florence; aussi, comme elle est solide, bien construite! Les autres compositions sont désordonnées, enchevêtrées. — 1541. **École vénitienne** (dit le « *Maître de la Sacristie* de la cathédrale de Pirano »). **Vierge et l'Enfant**. Vierge très byzantine. Daté : 1354. — 1563. **Turino Vanni**. **Vierge et l'Enfant** avec anges. Signé. Se rapproche des figures d'Orcagna, avec la dureté d'un élève. — 1152. **Lippo Memmi** (attr. à). **Saint Pierre**. Chez qui persiste le style byzantin. — 2<sup>o</sup> **panneau**. — 1621. **Ambrogio Lorenzetti** (école d'). **Vierge et Enfant**. *A gauche*, la Madeleine et St Nicolas; *à droite*, Ste Catherine de Sienne et St Pierre. *En bas*, Eve et le serpent. C'est la femme qui a damné et racheté l'humanité. — 1316. **Niccolo di Pietro Gerini**. **Vierge et Enfant**. Où l'on reconnaît la solidité du type giottesque. — 1348. **Don Lorenzo Monaco**. Daté : 1408. **Jésus au Jardin des Oliviers; les Saintes Femmes au tombeau** qu'elles trouvent vide. Il y aurait des rapprochements à faire entre ces figures longues, molles et celles des miniaturistes du Nord de la même époque. — \* 1301. **Bernardo Daddi**. **Annunciation**. Encore très fidèle au style de Giotto par l'architecture menue, la robustesse un peu lourde des figures, la fermeté des profils. La couleur claire, brillante, est tout à fait dégagée de la tristesse byzantine. Mais pourquoi deux anges? Faut-il reconnaître, derrière Gabriel, l'archange Michel de la seconde annunciation? — 1625. — **École de Sienne**. — **Saint Pierre et Saint Paul**. Figures encore byzantines. — \* 1348. **Lorenzo Monaco** (école de Don). **Sainte Agnès, Saint Laurent, Sainte Marguerite**. Triptyque de couleurs pâlies, avec des figures qui ont l'élégance et la souplesse siennoise. *A gauche*, non pas sainte Agnès, comme on le dit, mais sans Sano, c'est-à-dire saint Ansanus, un des patrons de Sienne; l'agneau, est une adjonction maladroite; au milieu, saint Laurent; *à droite*, sainte Marguerite. — 1314. **Gherardo Starnina**. **Vierge et Enfant** avec saints. Certaines figures ont la délicatesse précieuse de figures siennoises. — 1623. **Nicolo di Pietro Gerini**. **Couronnement de la Vierge**. Par la douceur, fait sonner aux types d'Orcagna. — \*\* 1312. **Giotto**. **Saint François** (voir p. 30). — 1313. École de Pise. **Funérailles de Saint Bernard**. C'est le motif de la mort de saint

François de Giotto (à Santa Croce de Florence) repris par un élève médiocre. — 1639. **Justus de Gand**. **Ptolémée**. Le Louvre possède treize portraits de la même main, qui viennent du palais des ducs d'Urbino. Ils sont, sans doute, d'un des Flamands qui vinrent y travailler, peut-être de Juste de Gand. Raphaël les a vus dans sa jeunesse et les a dessinés. Il ne les a pas oubliés plus tard et la plupart de ces personnages se retrouvent dans son École d'Athènes, son Parnasse ou sa Dispute du Saint-Sacrement. Ptolémée, que l'on voit ici avec une mappemonde céleste, figure dans l'École d'Athènes avec le même accessoire. — \* 1129. 1128. 1130. 1131. 1132. **Sano di Pietro**. **Episodes de la vie de Saint Jérôme** par « l'Angélico de Sienne ». Récit ingénu, plein de détails charmants, familiers, d'un miniaturiste. Remarque en particulier l'épisode du lion; la peur des moines; l'architecture blanche et noire d'un peintre habitué à voir le dôme de Sienne. **Saint Jérôme dans le désert; Songe de Saint Jérôme**. Il rêve qu'on le fouette pour avoir pris du plaisir à lire Cicéron; **Histoire du lion soigné** par St Jérôme et qui oblige des marchands à restituer l'âne qu'ils ont volé; **Mort de Saint Jérôme**, il apparaît à St Augustin; **Apparition de Saint Jérôme** à St Augustin et à Sulpice Sévère. — 1294. **Fra Angelico**. **La Résurrection**; la ressemblance avec l'Angélico est indéniable; mais l'œuvre est assez faible. — 1315. **Don Lorenzo Monaco**. **Vierge nourrissant l'Enfant**; des préciosités siennoises. — 1628. **Justus de Gand**. Vittorino da Feltre. — 1317. **Pietro Lorenzetti** (école de) (le maître dit de la Sainte Humilité). **Naissance de Saint Jean-Baptiste**, d'après la Légende dorée, la Vierge aurait assisté Elisabeth à la naissance de St Jean. — 3<sup>o</sup> **panneau**. — 1650. **Giovanni di Paolo**. **Entrée de Grégoire le Grand** au château St-Ange. Pendant une procession pour implorer la cessation de la peste, il voit l'archange saint Michel remettre l'épée au fourreau. — \* 1272. **Paolo Uccello**. **Portraits** de Giotto, Donatello, Paolo Uccello, Brunelleschi, Manetti. Le premier seul est imaginé; les autres, certainement de véridiques figures, solidement construites. — **Giovanni da Santo Stefano da Ponte**. **Entrée d'Héraclius à Jérusalem**. Par humilité il n'y entre pour y rapporter la vraie croix qu'après avoir dépouillé ses vêtements d'empereur. — 1280. **École vénitienne**. **La Vie de la Vierge**. Douze sujets en quatre cadres (voir aussi 1281. 1282. 1283). Ces petites peintures, d'une conservation presque suspecte, sont d'une attribution bien difficile : 1<sup>o</sup> L'Ange et Joachim; 2<sup>o</sup> Naissance de la Vierge; 3<sup>o</sup> Consécration au temple. — 1630.

**Justus de Gand. Dante** (voir plus haut, Justus de Gand, 1639). — 1281. Ecole vénitienne (voir plus haut, n° 1280) **Vie de la Vierge** : 1° Présentation de la Vierge au Temple ; 2° Saint Joseph et le grand prêtre ; 3° Mariage de la Vierge. — \* 1273. **Paolo Uccello. Bataille**. Bien que la peinture ait souffert, on y reconnaît les préoccupations de ce dessinateur des formes dans l'espace. Hommes et chevaux ont la raideur de mannequins ; leur violence est figée ; mais ils sont disposés correctement en profondeur et non superposés, à la manière giottesque ; des raccourcis un peu forcés ; œuvre audacieuse et rude ; certains détails, des têtes, sont admirables. — \* 1278.  **Gentile da Fabriano La Présentation au Temple** (voir p. 30). — \* 1422<sup>a</sup>. **Pisanello. Princesse de la famille d'Este** (voir p. 33). — 1282. Ecole vénitienne. **Vie de la Vierge** (voir plus haut, n° 1280) ; 1° Visitation ; 2° Nativité ; 3° Circoncision. — \* 1415. **Fiorenzo di Lorenzo. Le Christ mort et deux scènes de la vie de saint Jérôme** ; saint Jérôme sauve deux pendus et ressuscite l'évêque André. Style précieux et minaudier à la Filippino Lippi ou à la Fiorenzo di Lorenzo. — 1632. **Justus de Gand. Saint Augustin** (voir plus haut n° 1639). — 1214. **Francesco Bionchi Ferrari. Saint Jean-Baptiste enfant**. Étrange et attachante peinture d'un visage exténué. — 1283. **Ecole vénitienne** (voir plus haut, n° 1280). **Vie de la Vierge** : 1° Présentation au Temple 2° Fuite en Egypte ; 3° Jésus chez les docteurs. — \* 1414. **Pesellino. Saint François, Saint Cosme et Saint Damien**. Peut-être de Filippo Lippi ; c'est le réalisme florentin, qui reste élégant et simple. Saint François reçoit les stigmates parmi des rochers encore conventionnels ; mais c'est dans un intérieur parfaitement peint que Cosme et Damien greffent sur leur malade une jambe de nègre. — 4<sup>e</sup> panneau, au fond. — 1657<sup>e</sup>. **Ecole florentine. Adoration des Mages**. Médiocre chose. — \* 1924<sup>b</sup>. **Fra Angelico. Ange en adoration** ; ce délicieux panneau, détaché de quelque retable, représente l'ange de l'Annonciation. — 1659. **Giovanni Francesco de Rimini** (attr. à). **Miracle de saint Nicolas de Bari**. Mais non, pas miracle, charité ; il jette de l'argent à trois filles pauvres pour les empêcher de mal tourner. Petite peinture à la florentine, aussi bien composée qu'un grand tableau. — 1398. **Neri di Bicci. L'Annonciation**. Un tableau du même à Santa Apollonia à Florence ; très près de Benozzo Gozzoli jeune. — \* 1290. **Fra Angelico. Couronnement de la Vierge** (voir p. 33). — 1660. **Matteo di Giovanni** (attr. à). **Naissance de la Vierge**. Bien lourd et médiocre.

— \* 1293. **Fra Angelico. Martyre des Saints Cosme et Damien et de leurs trois frères**. Appartenait à la prédelle d'un retable de Florence. Peinture délicate ; comme le paysage est juste malgré sa simplification ! Il y a une sorte de gaieté inhérente à cette couleur pure et chantante. — 1291. **Fra Angelico** (école de). **Décollation de Saint Jean Baptiste**. Certains détails peuvent être rapprochés des peintures de la chapelle de Nicolas V, au Vatican, peinte par Fra Angelico, dans sa vieillesse. — 1656. **Cosimo Rosselli** (attr. à). **Annonciation**, daté : 1473 ; on aurait pu croire l'œuvre plus ancienne ; car le groupe pâle de l'Annonciation rappelle Fra Angelico et quelques figures montrent une rudesse à la Donatello ; fait penser aussi à Baldovinetti. — 5<sup>e</sup> panneau. — \* 1345. **Ecole florentine. Maître dit de l'écharpe orientale. Vierge et Enfant**. Dans cette œuvre charmante, il est aisé de reconnaître la manière de Botticelli, ses visages inquiets, la tristesse du regard, la moue des lèvres, le menton osseux, les doigts noueux, les bras trop longs, les poignets cassés, les plis tuyautés, etc. Peut-être est-ce une œuvre de sa jeunesse. — 1397 **Neri di Bicci. Vierge et l'Enfant**. Incompatible avec l'Annonciation précédente n° 1398. — 1294. **Fra Angelico** (école de). **Vierge et saints**. D'un copiste de Fra Angelico. On trouve dans les œuvres de jeunesse de Gozzoli ces visages pointus et ces boucles blondes. Le décor de feuillage et de fleurs a été repris par les premiers peintres de Pérouse. Sur la prédelle, épisodes de la vie de St Jérôme, son rêve, sa mort, il apparaît à un évêque, il sauve un martyr. Sur le cadre les armes des Médicis. — \* **Ecole florentine. Vierge et Enfant**. Cette peinture est aussi fraîche qu'un Fra Angelico. La Vierge ressemble beaucoup aux plus jolies de Filippo Lippi. Peut être attribuée à Pierfrancesco Fiorentino. — 1661<sup>b</sup>. **Ecole florentine. Vierge à l'Enfant**. — \* 1344. **Filippo Lippi, La Vierge entre deux abbés** ; œuvre du xv<sup>e</sup> siècle ; le dessin florentin était déjà fort savant. Dans la souplesse des draperies, l'élégance des attitudes, il faudrait reconnaître ici l'influence des bas-reliefs de Ghiberti. Les visages d'enfants, courts et ronds, sont caractéristiques de Filippo Lippi. Les colorations n'ont plu la fraîcheur éclatante de Fra Angelico. — **Ecole de Pesellino. Vierge et Enfant**. Très fine et de contours suaves sur un fond de fleurs joliment détaillées. — 1662. **Piero di Cosimo. Vierge et Enfant**. Les paupières lourdes de la mère, le corps potelé de l'enfant font reconnaître l'influence de Léonard. — **Neroccio di Bartolommeo. Vierge et Enfant**. Attribution certaine à un

précieux maître Siennois. — 1300. **Botticelli** (école de). *Au centre*, le Christ en jardinier, entre la Madeleine et le roi David; *à gauche*, la Visitation, saint Pierre de Vérone; *à droite*, saint François, saint Dominique et saint Oauphr. Œuvre d'école. — \*\* 1343. **Pesellino** (école de). **Nativité** (voir p. 32) — 1641. **Fra Zaganelli da Cotignola**. Le Christ portant sa croix. Fait penser à l'école vénitienne. — \* 1367. **Mainardi**. **Virge et Enfant**. 3811 tondo, où l'on reconnaît la parenté de Ghirlandajo, son beau-frère, les bonnes figures d'une gentillesse un peu bourgeoise. *Au fond*, deux villes: *à gauche*, peut-être Florence; *à droite*, Venise. — 1657. **Ecole florentine**. **Virge et Enfant**; influence de Botticelli. — 6<sup>e</sup> panneau. — \*\* 1296. **Botticelli**. **Virge et Enfant** (voir p. 31). — \* 1322. **Ghirlandajo**. Portrait présumé du comte Francesco Sasseti et de son petit-fils. D'un réalisme amusant et émouvant par le rapprochement des deux visages. Ghirlandajo a peint avec beaucoup de bonhomie les personnes et les aspects de Florence. — 1134<sup>b</sup>. \*\* **Alessio Baldovineti**. **Virge et Enfant** (voir p. 34). — 1299. **Botticelli** (école de). **Vénus couchée**. Œuvre bien sèche d'un élève. — \*\* 1321. **Ghirlandajo**. **La Visitation** (voir p. 34). — 1662<sup>b</sup> **Pilippino Lippi** (école de). Scène de l'histoire de Virginie, peinture de coffret de mariage. — \* 1367<sup>a</sup>. **Verrocchio** (école de). **Virge et Enfant**. Jolie peinture où l'on reconnaît bien des accessoires de l'atelier Verrocchio, bijou, coussin, etc. — \*\* 1663. **Botticelli** (école de) (voir p. 31). — 1295. **Botticelli** (école de). **Madone du Magnificat**; réplique fidèle, mais un peu morte, du célèbre tondo des Offices. — 1640. **Francesco di Giorgio**. **Enlèvement d'Europe**, d'une naïveté amusante; sans doute, paroi d'un de ces coffrets de mariage sur lesquels se développent toujours des aventures matrimoniales. Quelques figures rappellent Matteo di Giovanni ou quelque autre Siennois précieux et retardataire. — 1300<sup>a</sup> **Sandro Botticelli** (école de). **Virge et Enfant**; Botticelli copié par un maladroit. — 7<sup>e</sup> panneau. — 1417. **Pinturicchio**. **Virge et Enfant**, d'un Ombrien de second ordre, puéril et doux. Le pape à la colombe est St Grégoire. — 1663<sup>a</sup>. **Ecole florentine**. **Portrait d'homme**, peu intéressant. — 1416<sup>b</sup> **Bartolommeo di Giovanni**, dit Alunno Domenico. **Triomphe de Vénus**. Ou plutôt arrivée de Thétis. Peint pour un coffret de mariage; fantaisie mytho-

logique interprétée par quelque élève de Botticelli ou Ghirlandajo, en un temps où les Florentins avaient déjà découvert la poésie antique, mais non l'art antique. — \* 1482. **Botticini**. **Virge glorieuse** entre Madeleine et saint Bernard qui écrit sous sa dictée. Maintenant que l'on a dégagé la personnalité de Botticini, un élève de Botticelli, on ne peut hésiter à lui donner ce tableau où l'on retrouve son dessin nouveau, son modèle dur, ses attitudes penchées, ses draperies ondulantes. Composition encombrée de détails dont quelques-uns paraissent un peu archaïques, chérubins, nuages, or. — 1657. **Bartolommeo Vivarini**. **Virge et Enfant** Étrangeté de la Virge à jupe courte et pieds visibles. — 1668. **Girolamo di Benvenuto**. **Jugement de Paris**, par un Siennois de la fin du xv<sup>e</sup> siècle. — 1658. **Jacopo del Sellajo** (attr. à) **Saint Jérôme**; florentin, imitateur de Botticelli; *à droite*, la rencontre de Jésus et de Saint Jean; *à gauche*, saint Augustin et l'Enfant; au fond, Florence. — 1323. **Benedetto Ghirlandajo**. **Le Christ marchant au Calvaire**, du frère et élève de Domenico Ghirlandajo. Son style est moins sûr; il me paraît ici avoir recherché des violences à la manière allemande, et s'être fort inspiré de la gravure de Lucas de Leyde. — 1416<sup>b</sup>. **Bartolommeo di Giovanni**, dit Alunno di Domenico. **Noces de Thétis et Pélée** (voir plus haut). n<sup>o</sup> 1416<sup>b</sup>). — 1661. **Zanobi Machiavelli**. **Virge et Enfant**. *A gauche*, saint Augustin et saint Jean-Baptiste; *à droite*, saint Antoine et saint François. Œuvre florentine du milieu du xv<sup>e</sup> siècle. Bien des détails font penser à Filippo Lippi, en particulier saint Jean-Baptiste et saint Augustin. — 1657. **Jacopo del Sellajo**. **Esther devant Assuérus**. Sujet matrimonial, peinture de coffret de mariage. — 1640. **Antonio Vivarini** (attr. à). **Saint Louis de Toulouse**, par quelque peintre de Murano. — *Dans l'encadrement*. — 1319. **Benozzo Gozzoli**. **Triomphe de Saint Thomas d'Aquin**. Ce tableau du meilleur élève de Fra Angelico est plein d'intentions théologiques; elles dominent et étouffent la fantaisie du plus pittoresque des peintres. Saint Thomas sur un trône; audessus Dieu le Père apporte son témoignage: *bene scripsit de me*; Aristote et Platon l'assistent; à ses pieds Averroès vaincu. Audessous un concile qui proclame la supériorité de sa doctrine; glorification de l'ordre des Dominicains.







1260. — Cimabue. — *La Vierge aux Anges.*

CETTE œuvre presque barbare présente un intérêt historique primordial. C'est des madones de ce style — dont il existe plusieurs exemplaires en Italie — que Vasari fait commencer les premières tentatives de la peinture moderne, vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Elle est attribuée à Cimabue, le peintre-mosaïste auquel on fait gloire d'avoir rompu avec la maniera graeca. En réalité, la Madone du Louvre présente encore tous les caractères byzantins : manque de perspective dans la disposition, de relief dans le modelé, dureté cassante des lignes, couleur terreuse, ombres verdâtres, fond d'or, et hachures d'or pour marquer les lumières. Cette somnolence un peu morne n'est d'ailleurs pas sans noblesse. (Cl. Hachette.)



1312. — Giotto. — *Saint François recevant les stigmates.*

Sur la bordure : OPUS IOCTI FLORENTINI.

C'EST véritable, peint à la détrempe, a été exécuté par un artiste qui s'inspirait de quelques fresques de l'église supérieure d'Assise. On y peut voir comment la manière giottesque a libéré le corps humain de l'ankylose byzantine ; Saint François recevant les stigmates est d'un dessin simplifié, mais non dépourvu de naturel. Il est placé dans un paysage rudimentaire ; le paysage giottesque n'est jamais allé au delà de ces rochers géométriques et de ces bouquets de quelques feuilles. La perspective n'est pas incorrecte dans le détail ; mais le peintre n'observe pas encore les proportions. Les trois petites compositions de la prédelle sont aussi des réductions de motifs de l'église supérieure d'Assise. A gauche, Innocent III rêve que saint François redresse l'église primitive de saint Pierre ; saint François reçoit les statuts de son ordre ; il prêche des oiseaux peints avec beaucoup d'habileté et finement observés. (Cl. Hachette.)



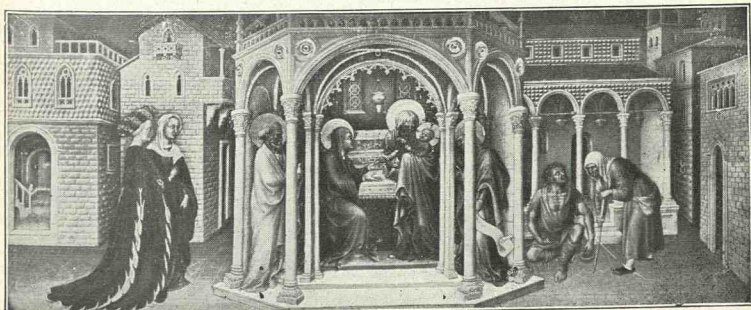
1296. — Botticelli. — *La Vierge.*

L'EXPRESSION est bien de Botticelli par la tendre mélancolie de la Mère et de l'Enfant. Ce n'est pas l'image familière de Ghirlandaio. Les souffrances prévues de la Passion viennent alitrister cette gracieuse « Maternité ». (Cl. Hachette.)



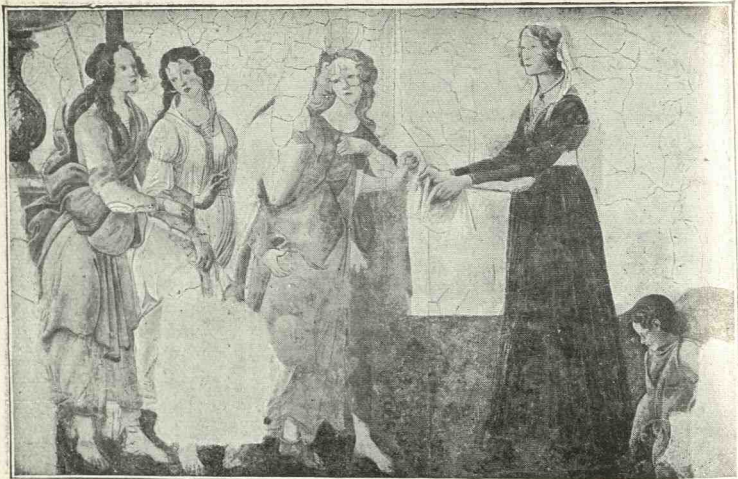
1663. — *Portrait de jeune homme.*

QUEL Florentin a sculpté cette figure élégante, énergique ? On voit de ces visages dédaigneux dans les angles des compositions de Botticelli et Ghirlandaio. Celui-ci ressemble à un dessin des Offices attribué à Filippino Lippi. (Cl. Hachette.)



1278. — Gentile da Fabriano. — *Présentation au Temple.* 1423.

C'EST un délicieux petit panneau appartenant à la prédelle du fameux tableau de l'Adoration des Mages à l'Académie de Florence. La composition unit fort habilement des éléments d'origine bien différente. Au centre, la scène de « la présentation au Temple » appartient à l'iconographie traditionnelle. Au contraire, les deux ailes sont de pure observation et représentent la rue à Florence. (Cl. Hachette.)



1297. — Botticelli. —  
**Giovanna Albizzi  
 et les trois Grâces.**

L'ALLÉGORIE de cette composition n'est pas des plus claires. Cette œuvre n'en est pas moins une de celles qui représentent le mieux au Louvre la distinction florentine. La fresque en est légère, transparente comme une aquarelle. De grands yeux et des visages pâles, des figures frêles, des cols inclinés, une grâce un peu sèche, voilà Botticelli, quand il est gracieux. (Cl. Neurdein.)

1343.  
**Pesellino (École de).  
 La Nativité.**

LE groupe de la Vierge et saint Joseph rappelle l'Adoration des Bergers de Ghirlandajo. Le fond semble de quelque maître du Nord. Les deux anges se retrouvent à la National Gallery de chaque côté d'un crucifix attribué à Pesellino. (Cl. Hachette.)

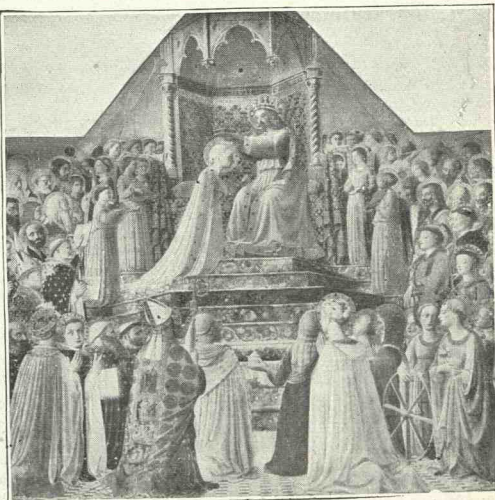


1422<sup>A</sup>. — Vittore Pisano dit Pisanello. — *Portrait d'une princesse de la famille d'Este.*

CET artiste savait admirablement résumer un profil dans une peinture comme sur une médaille. On voit combien il réussit à rendre et accentuer le caractère individuel de la physionomie. Cette pauvre petite figure, pâle et chétive, s'imprime sur notre mémoire aussi nettement qu'elle se découpe sur le fond de feuillage sombre. Pisanello, qui nous a laissé de charmants croquis des élégantes de son temps, comptait les bizarreries du costume ou de la coiffure parmi les traits caractéristiques d'un personnage. Il observe et analyse également les animaux et les plantes comme le plus aigu des Japonais. Les petites fleurs, œilleux et ancolies, les papillons sont peints avec une impeccable minutie. Ce naturalisme même, cette finesse de pinceau révèlent la parenté de ce peintre avec les enlumineurs du Nord. Cette petite princesse est sans doute Ginevra d'Este, mariée à 15 ans à Sigismond Malatesta et morte empoisonnée à 21 ans. Elle était sœur de Lionel d'Este, dont un portrait, qui faisait sans doute pendant à celui-ci, se trouve à l'Académie Carrara à Bergame. C'est ce Lionel d'Este que l'on trouve agenouillé aux pieds de la Vierge voisine, au Louvre, attribuée à Gentile da Fabriano (N<sup>o</sup> 1159 A). (Cl. Hachette.)

1290. — Fra Angelico. — *Couronnement de la Vierge.*

UN des purs chefs-d'œuvre de Fra Angelico et du Louvre. La composition est d'une symétrie presque hiératique et d'ailleurs fort habile et même les marches de pierres précieuses qui conduisent au trône de Jésus sont disposées suivant une perspective plafonnante. La silhouette de la Vierge est une des plus gracieuses trouvailles de Fra Angelico. Nous sommes au Paradis, parmi les anges aux boucles blondes, les saints et saintes aux visages lumineux, aux joues roses, aux yeux d'azur. Il y a chez Fra Angelico assez de naturalisme pour n'en imiter les apparences de la vie; mais la beauté n'y semble être que le rayonnement de l'âme. La clarté des couleurs et leur pureté évoquent les visions célestes et la chanson des anges. Ce panneau illumine la galerie où il est placé. (Cl. Hachette.)



1134<sup>B</sup>. — Alessio Baldovinetti.

*La Vierge et l'Enfant.*



La beauté de cette madone ajoute au mystère de son origine. Il est rare qu'une œuvre de cette valeur ne puisse être attribuée avec vraisemblance. Quel est donc le peintre qui sut donner tant de noblesse et de gravité gracieuse à la Vierge et qui pourtant n'a laissé qu'un tableau de ce style? Dans la collection Jacquemart-André, il existe une composition à peu près semblable et d'ailleurs moins bien conservée et moins belle ; le paysage seul diffère un peu et aussi l'Enfant Jésus qui est enveloppé de bandelettes. La fierté de la Vierge, la tête haut dressée, le col droit son regard tombant sous les paupières baissées, la clarté du paysage, la plaine parsemée d'arbustes et arrosée par un fleuve sinueux ont fait penser à Piero della Francesca. Mais de ce peintre, on connaît des figures plus robustes, non d'aussi précieuses. Il semble qu'il faille reconnaître ici Alessio Baldovinetti et, en effet, le paysage, le ton élevé, les oppositions un peu dures de valeurs, d'autres analogies encore font songer à cet artiste, qui travailla dans l'atelier de Fra Angelico avant d'être un des naturalistes les plus aigus de Florence. Son œuvre est d'ailleurs peu abondante, fort inégale et difficile à définir nettement. (Cl. Hachette.)

1321. — Ghirlandajo.  
*La Visitation.*

Daté : 1491.

GRAND panneau à la détrempe d'un peintre qui fut surtout un décorateur à fresque. Il ne reste presque plus rien ici du style « primitif », tant le modelé est large, aisé, tant les attitudes sont justes. Les seules traces d'archaïsme sont dans le manque de cohésion et de pénétration réciproque des tons juxtaposés. Les couleurs sont d'une vivacité un peu acide. La Vierge de Ghirlandajo n'a pas la distinction raffinée de celles de Botticelli; c'est une jeune fille, de visage gracieux et bon, d'une santé un peu bourgeoise. Les attitudes sont admirables : sainte Elisabeth tombe à genoux et la Vierge la retient. C'est la même tendresse déjérante chez sainte Elisabeth et gracieuse chez la Vierge. Au fond, une ville dont les monuments font reconnaître Rome. Ghirlandajo, quelques années auparavant, était allé travailler à la Sixtine. (Cl. Hachette.)



## SALLE VI

# GRANDE GALERIE

### PREMIÈRE TRAVÉE

*À gauche*, 1<sup>er</sup> panneau ; élèves de Pérugin, qui ont banalisé encore le dessin mou et la couleur tendre de leur maître. (V. Précis, 5).

1500. **Spagna. Saint François d'Assise recevant les stigmates** ; un peu fade. — 1573. **École ombrienne. Vierge et Enfant** Style péruginique. — S. n. **Luca Signorelli, Saint Jérôme en extase**. Bonne peinture, par plans durs le seul Ombrien qui n'ait pas sombré dans la fadeur molle. — 1568. **Spagna (attr. à). Le Christ au Sépulcre**, entre la Vierge et Saint Jean. Incapacité dramatique bien péruginique. — \* 1540. **Spagna Vierge et Enfant**. Jolie petite chose. — 1677. **Ercole de Roberti (école de)**. Auteur et sujet inconnus. Fragment d'une grande composition. Portraits qui devaient figurer dans quelque scène disparue. Peut-être de Ferrare. — 1570. **Spagna (attr. à). Saint Jérôme dans le désert**. — 1565. **Pérugin. Sainte Famille et Sainte Catherine**. De sa manière grasse et ambrée. — 1633. **Justus de Gand. Saint**

**Thomas d'Aquin**. — \*\* 1566<sup>a</sup> **Pérugin. Saint Sébastien** (voir p. 33). — 1566. **Pérugin. Saint Paul**. De sa manière molle la plus banale. — \* 1525. **Luca Signorelli. Naissance de saint Jean** Signorelli est un peintre puissant que l'on reconnaît même dans une petite composition, à la liberté des attitudes, à la largeur du clair-obscur. — 1527. **Luca Signorelli (attr. à). Fragment** d'une composition ; ces figures exotiques appartenant peut-être à la suite des rois mages. — 1634. **Justus de Gand Virgile**. — 1120. **Nicolo Alunno Scènes de la Passion**. Réci animé, couleur pesante. (L'inscription de gauche donne le nom de l'auteur). — 1526. **Francesco Signorelli (attr. à). Adoration des Mages**. Grande et forte composition ; des tons heurtés ; exécuté sous l'influence de Luca Signorelli.

*À droite*, 1<sup>er</sup> panneau : œuvres de l'École ombrienne, Pérugin et ses élèves, Spagna, et quelques peintures de Luca Signorelli ou exécutées sous son influence. (V. Précis, 5).

1370. **Giannicolo Manni. Assomption de la Vierge** ; d'un copiste de Pérugin. — 1400. **Palmezzano Christ mort**, signé, daté 1510. D'un Ombrien influencé par Mantegna. — S. n. **Bernardino Fasolo de Pavie. Vierge et Enfant**.

*De chaque côté de la porte*: 1437<sup>a</sup>. **Sainte Famille**. — 1369. **Giannicolo Manni. Baptême du Christ**. Atelier de Pérugin — 1573. **Pérugin (école de) Vierge et Enfant**. — 1371. **Giannicolo Manni Adoration des Mages**. D'un imitateur de Pérugin.

*Sur la porte*: **Francesco Caprioli de Raggio (attr. à) Vierge et Enfant**. — 1571. **Matteo Balducci. Jugement de Salomon**.

École de Pérugin, s'essaie au drame, mais l'inertie reste complète. — 1528. **Luca Signorelli (école de). Vierge et Enfant** ; elle en a la gravité et les colorations tristes ; à mi-chemin entre Florence et Luca Signorelli. — 1564. **Pérugin. Vierge et Enfant** Où l'on retrouve la composition symétrique chère à cette école. — 1372. **Giannicolo Manni. Vierge glorieuse**. — 1572. **Matteo Balducci (attr. à). Jugement de Daniel**, dans le procès de Suzanne et des vieillards. Efforts d'exotisme : un palmier, un négrillon qui tambourine. — 1539. **Spagna Nativité**, d'une gentillesse parfois un peu puérile, et toujours la symétrie péruginique.

*A gauche* : deuxième panneau. Il est consacré à la première école vénitienne, celle du xv<sup>e</sup> siècle. Carpaccio et Giovanni Bellini figurent ici assez modestement, mais Antonello de Messine est représenté par un chef-d'œuvre. Sans appartenir tout à fait à cette école, Mantegna peut lui être rattaché, en raison de l'influence profonde qu'il a exercée sur ses contemporains du Nord de l'Italie. On ne le peut étudier en nul autre musée mieux qu'au Louvre. Lorenzo Costa a travaillé en même temps que lui pour l'oratoire d'Isabelle d'Este. (V. Précis, 5).

\* 1211. **Carpaccio. Prédication de Saint Étienne** à Jérusalem. Pittoresque oriental de l'architecture, femmes dalmates; de menus épisodes amusent l'attention et une belle lumière dorée charme les yeux. — \* 1374. **Mantegna. Vierge de la Victoire.** Le plus clair bénéfice de la bataille de Fornoue est cet ex-voto de François de Gonzague à la Vierge; extraordinaire majesté de cette composition, surchargée d'accessoires précieusement peints; la Vierge et le donateur échangent un regard où s'expriment la bonté protectrice et la gratitude fervente. Le geste de cette Vierge a été copié par Corrége. — S. n. **Jacopo de Barbari. La Vierge à la fontaine** avec saint Antoine et saint Jean-Baptiste. Œuvre précieuse qui tient du style de Venise et de celui de Dürer. — 1268. **Carlo Crivelli. Saint Jacques de la Marche** copié sur le saint Bernardin de Sienne, desséché, étrié, conforme au type traditionnel et au style du peintre. Signé, daté 1477. — \* 1377. **Mantegna. La Sagesse victorieuse des Vices** Pour Isabelle d'Este, comme le tableau de Pérugin (n<sup>o</sup> 1567) qui traite le même sujet; les Vertus arrivent dans un nuage pour prendre la place des Vices. La petite figure de Minerve est précieusement ciselée. — \*\* 1134. **Antonello de Messine. Le Condottière.** (voir p. 41). — \* 1279. **Jacopo Bellini** (attr. à) **La Madone et Lionel d'Este.** On croit reconnaître ici une œuvre de Jacopo Bellini, l'initiateur des peintres du nord de l'Italie et de Venise. La peinture est raffinée, avec des molleses dans le modelé du visage et des minuties dans le détail du paysage. Le minuscule donateur est Lionel d'Este, que nous connaissons bien par les médailles de Pisanello. — \*\* 1373. **Mantegna. Calvaire** (voir p. 39). — 1394. **Montagna. Concert d'enfants,** comme on en voit au pied du trône de la Vierge chez les Vénitiens de 1500. — 1158<sup>a</sup>. **Giovanni Bellini. Portrait d'homme,**

précis, éclatant, avec la précision sèche du primitif. — S. n. **Giovanni Bellini. Le Sauveteur Bénissant** Beau visage de souffrance. Acuité tranchante du style. Œuvre de jeunesse. — \*\* 1375. **Mantegna. Le Parnasse** (voir p. 39). En haut, les trois tableaux peints pour Isabelle d'Este : \* 1567. **Pérugin. Combat de l'Amour et de la Chasteté,** en ordre dispersé. Œuvre assez médiocre. — 1262. **Lorenzo Costa. Janus et Mercure chassent les Vices.** Cette peinture a mal vieilli. — \* 1261. **Lorenzo Costa. La Cour d'Isabelle d'Este.** Un amour couronne cette princesse qu'entourent des philosophes et des poètes. Peinture trop ingénieuse et d'ailleurs gracieuse, d'une école qui s'est développée entre Mantegna et l'Ombrie. — 1156. **Cariani** (attr. à). **Portraits** très beaux, d'un Vénitien de 1515. — S. n. **Bartolommeo Vivarini. Saint Jean de Capistran.** Signé, daté 1459. Encore une momie byzantine qui ressemble fort à saint Bernardin de Sienne. Inscription gothique suspecte. — S. n. \*\* **Mantegna. Saint Sébastien** (v. p. 41). — 1350. **Lorenzo Lotto. Saint Jérôme;** paysage surprenant par son aspect moderne. — 1393. **Montagna. Ecce Homo.** — \* 1259. **Cima da Conegliano. Vierge et Enfant,** tableau charmant qui rachète un dessin peu sûr par la fraîcheur de la couleur et le pittoresque du lac alpestre. — 1259<sup>a</sup>. **Catena. Portrait** de Giulio Mellini, influencé par la manière d'Antonello de Messine. — 1269<sup>a</sup>. Ecole des Marches. **Vierge Enfant et Anges.** — 1318. **Caroto. Vierge et Enfant.** Vierge sans caractère. — 1159. **Giovanni Bellini** (école de). **Vierge et Saint Sébastien,** peinture d'atelier, non sans fadeur. — 1158. **Giovanni Bellini. La Vierge entre Saint Pierre et Saint Sébastien.** Douceur extrême de la couleur. L'œuvre, un peu molle, est, sans doute, d'un élève, malgré une signature qui ne désigne que l'atelier.

*A gauche* : 3<sup>e</sup> panneau, consacré aux maîtres archaïques milanais, antérieurs à la venue de Léonard de Vinci à Milan. Cette école fait figure modeste dans l'histoire. Borgognone et Gaudenzio Ferrari sont pourtant des maîtres très personnels.

1384. **Giovanni Massone**. Nativité, d'un peintre piémontais qui a signé. Malgré l'architecture qui est bien italienne, on sent aussi le voisinage du Nord. — 1488. **Fr. Sacchi**. Les quatre Docteurs de l'Eglise. Signé, daté 1516. Reconnaitre encore ici le voisinage de l'Allemagne. — 1182<sup>d</sup>. **Borgognone**. **Saint Augustin et un donateur**. Tonalités grises habituelles au vieux maître milanais. — \*\* 1265. **Léonard de Vinci**. **Annonciation** (voir p. 42). — \* 1181. **Borgognone**. **La Circoncision**. Plus de solidité, de gravité à la Mantegna que de charme. Reconnaitre la décoration riche de l'architecture lombarde. — 1182. **Borgognone**. **Saint Pierre de Vérone** et une donatrice. Des donateurs présentés par leurs

patrons, saint Augustin, saint Pierre de Vérone, gravité presque hiératique des attitudes. — 1545. **Zénale** (attr. à). **Circoncision**. La symétrie de la composition empêche de reconnaître l'action. — 1675. **Ecole de Gènes**. **Annonciation**. Etrange peinture où l'on trouve l'influence germanique (la Vierge), celle de Padoue (le raccourci, d'ailleurs manqué, de l'ange) et qui doit avoir été exécutée dans le nord de l'Italie, entre Gènes et Nice, par quelque peintre local qui voyait passer des Flamands et des Italiens. — 1285. **Gaudenzio Ferrari**. **Saint Paul**; on le reconnaît à cause de la scène du Chemin de Damas; le réalisme un peu minutieux se ressent de l'influence septentrionale.

*A droite* : deuxième panneau. Il est consacré surtout à l'école florentine du XVI<sup>e</sup> siècle, A. del Sarto et Fra Bartolommeo sont les deux maîtres les plus brillants, en l'absence de Raphaël et Michel-Ange qui sont à Rome. (V. Précis, 6).

1416. **Piero di Cosimo** (école de). **Couronnement de la Vierge**. Peinture banale et incorrecte. — **Antoniazio Romano**. **Vierge et Enfant**. Signé, daté 1494. Manière de Pinturicchio. — 1437. **Francia**. **Vierge et Enfant**. Peinture d'atelier, très voisine aussi de Pérugin, avec des lignes plus décisives et plus de gravité dans l'expression. — \* 1263. **Lorenzo di Credi**. **Vierge et Enfant**; saint Julien l'Hospitalier, saint Nicolas de Myre. Une des meilleures œuvres de cet élève de Verrocchio qui fut le condisciple et l'imitateur de Léonard de Vinci. — 1240. **Carucci, dit Pontormo**. **Sainte Famille**. Fin de l'école florentine; la rudesse de certaines figures, la largeur des draperies sont dues à l'influence de Michel-Ange; dans un médaillon, la seigneurie de Florence en procession. — 1264. **Lorenzo di Credi**. **Noli me tangere**; ce peintre a toujours conservé, malgré l'influence de Léonard, une sagesse un peu vulgaire. — \*\* 1644. **Francia**. **Portrait de jeune homme** (voir p. 50) — \*\* 1115. **Albertinelli**. **Le Christ et La Madeleine** (voir p. 40). — \* 1436 **Francia**. **Christ en Croix**. Job au pied de la croix. Ce tableau caractérise bien

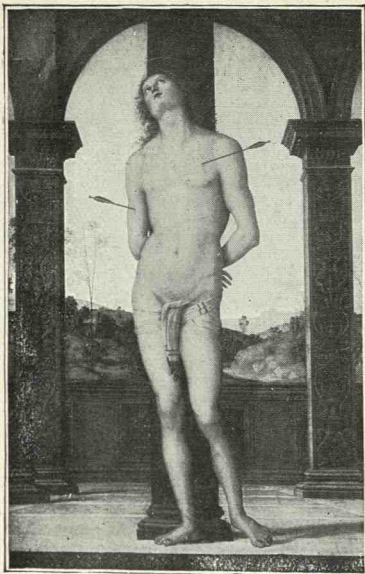
Francia, de Bologne, à mi-chemin entre Mantegna, au dessin net, aux figures solidement campées, et les Ombrini aux couleurs tendres, aux paysages lumineux. — \* 1114. **Albertinelli**. **Vierge et Enfant**. Signé, daté 1540. Du collaborateur de Fra Bartolommeo; le saint Jérôme est près de Filippino Lippi. A droite, saint Zanobie, un saint florentin; au fond, il ressuscite un enfant. — 1436. **Francia**. **Vierge** entre quatre Saints; Saint Georges, Saint Sébastien, Saint François et Saint Jean-Baptiste, peut-être du fils de Francia, Jacopo. — \* 1153. **Fra Bartolommeo**. **Annonciation**. Signé, daté 1515. La symétrie de la composition empêche de reconnaître le motif traditionnel. Les deux saintes agnouillées sont charmantes de grâce et de noblesse. — \* 1515. **Andrea del Sarto**. **Sainte Famille**. Délicieuse composition où l'on voit qu'Andrea n'était pas seulement un des dessinateurs les plus souples de Florence, mais le coloriste le plus raffiné de cette école. — 1303. **Raffaellino del Garbo**. **Couronnement de la Vierge**. Un des peintres médiocres de Florence. Le groupe supérieur est inspiré de Filippino Lippi, dont il était l'élève.

*A droite* : troisième panneau, consacré surtout à des écoles du X<sup>v</sup>e siècle, intermédiaires entre Padoue et le centre de l'Italie; Ferrare, Bologne; écoles d'une originalité relative et représentées en général par des œuvres de second ordre. (V. Précis, 5).

1435. **Francia**. **Nativité**; très ombrienne de sentiment et d'exécution. Une peinture de ce genre nous rappelle le milieu dans lequel Raphaël s'est formé. — 1388. **Mazzolini**

(attr. à). **Jésus prêchant la multitude**. — 1677. **Ercole dei Roberti**. **Sainte Apolline et Saint Michel**. De l'École de Ferrare, Cossa peut-être; œuvre d'un joli dessin. — 1174.

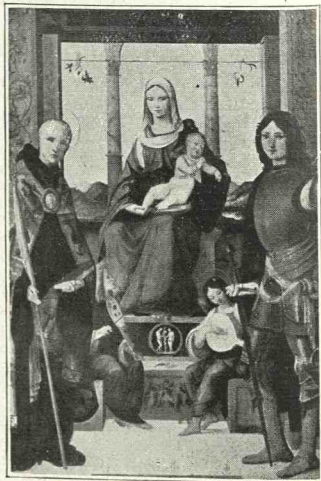


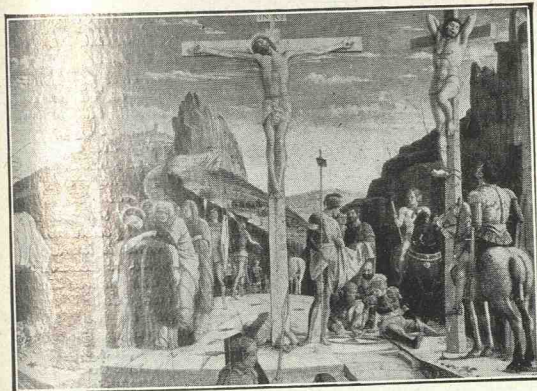
1566. — Pérugin. — *St Sébastien.*

ON peut comparer dans la grande galerie du Louvre cette figure de Pérugin avec le même thème traité par Mantegna, l'âpre et savant dessinateur de Padoue. Vers la fin du xv<sup>e</sup> siècle, le goût s'était lassé de la manière appliquée et durement ciselée des « primitifs ». Il y eut alors une détente dans toute les écoles. Pérugin, qui est le contemporain de Vinci et qui fut son camarade dans l'atelier de Verocchio, a été un des premiers à donner satisfaction à la mode nouvelle par sa peinture molle et voluptueuse. Mais il est très loin d'apporter, dans l'analyse du modelé, l'impeccable correction et le mystère de Léonard. Il y a bien des négligences dans son dessin. Ce saint Sébastien explique les raisons du succès de Pérugin. En face de l'arrêt un peu dur des Florentins, cet éphèbe langoureux avec son attitude nonchalante et son visage extasié offrait une beauté plus accessible. Il faut remarquer, même dans une composition aussi simple que celle-ci, les caractères inséparables de toute œuvre ombrienne; d'abord la symétrie à peu près parfaite des deux ailes, — ici les piliers d'un arc —, et surtout le délicieux paysage, — profondeur de l'horizon, légèreté et transparence de l'atmosphère, finesse des arbustes — qui apporte chez ces maîtres un peu de la poésie qui se respire autour du Trasimène.

1167. — Bianchi Ferrari. — *La Vierge et l'Enfant, Saint Quentin et Saint Benoît.*

CETTE composition est fort originale, par ses faiblesses mêmes. Sans doute la disposition de la Vierge et des Saints, de l'ange musicien sur les marches du trône, n'est pas nouvelle; on la retrouverait chez tous les maîtres du nord de l'Italie vers 1500. Mais les types de visage sont tout à fait particuliers; la couleur, par sa mollesse tendre, sa pâleur un peu savonneuse, ne rappelle aucun maître connu. Ce tableau a, sans doute, été exécuté par un peintre de Bologne, de Ferrare ou de Parme, au début du xvi<sup>e</sup> siècle; on n'y retrouve plus trace de la précision un peu sèche des primitifs. C'est au milieu d'œuvres de ce genre que Corrège s'est formé. On a nommé plusieurs peintres, d'ailleurs secondaires, pour leur attribuer ce tableau. Leur manière n'est pas assez déterminée pour que la comparaison soit très décisive. Une œuvre voisine, sur le même panneau de la grande galerie, peut offrir des motifs de rapprochement avec notre mystérieuse Vierge aux saints; c'est le tableau de Lorenzo Costa, la cour d'Isabelle d'Este, dont quelques détails — visages féminins, plis de draperie — révèlent que les deux œuvres sont nées dans un même milieu. (Cl. Hachette.)

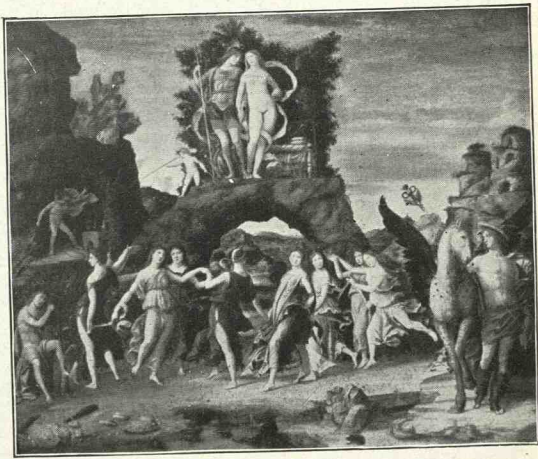




Donatello. La composition est commandée par un effet de perspective; le centre est creux, de manière à bien faire voir la fuite des lignes que semble accentuer encore la diminution des figures qui marchent vers le fond. Toute cette science conspire d'ailleurs vers une même impression; il s'en dégage une douleur âpre, violente, sensible surtout dans le groupe des pleureuses. (Cl. Hachette.)

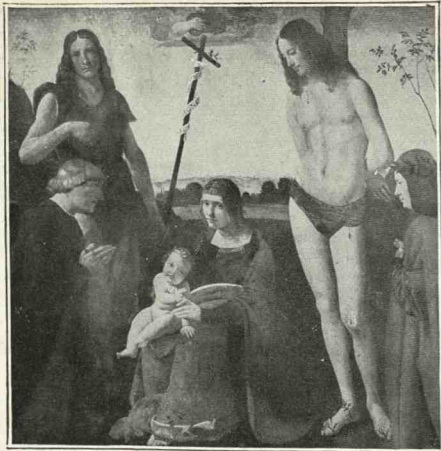
### 1375. — Mantegna. — Le Parnasse.

Le génie de Mantegna s'est un peu détendu à la fin de sa vie et cet art austère atteint alors à une beauté plus souriante. La sévérité du dessin subsiste et, sauf l'Apollon de gauche, un peu étriqué, il n'est pas une de ces figures qui, ciselée dans une matière précieuse, ne ferait un bibelot parfait. Le Mercure de droite est d'une beauté exquise, net, précis comme du primitif, élégant, souple comme du classique. Les Muses sont alertes; comme leurs belles jambes dansent bien! Le groupe de Vénus et Mars, très beau, se présente d'une manière un peu bizarre devant un lit tricolore. Auprès d'eux l'Amour taquine avec une sarbacane un Vulcain qui forgeait. L'artiste a travaillé sur un programme très précis, tracé par Isabelle d'Este; il symbolise le triomphe de l'amour allié à la poésie et à l'éloquence. Ce tableau décorait l'oratoire de la princesse à Mantoue, ainsi que trois autres de Mantegna, Costa et Pérugin, également au Louvre. (Cl. Hachette.)



### 1373. — Mantegna. — Le Calvaire. 1459.

FRAGMENT de la prédelle F de la Vierge de San Zeno à Vérone; les deux autres fragments sont au musée de Tours. Ce petit panneau appartient à la première période de la vie de Mantegna; on y sent l'application et la sévérité d'un artiste savant, la précision ciselée de son dessin dans le paysage rocaillieux, dans les collines rocheuses et jusque dans les nuages; la science anatomique dans le modelé des crucifiés; la couleur historique dans les emprunts aux bas-reliefs ou médailles antiques; l'influence de



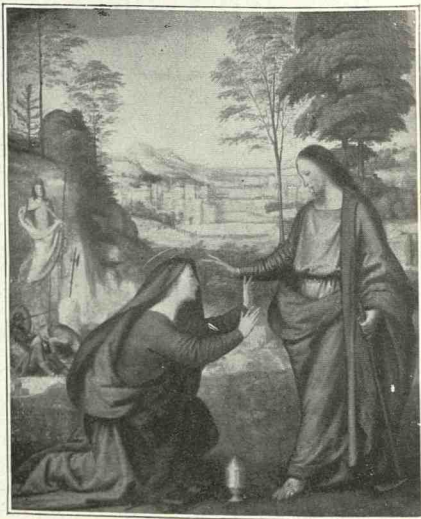
### 1169. — Beltraffio. — La Vierge de la famille Casio.

Peint en 1500.

D'un Milanais, élève de Léonard. On reconnaît la vieille école de Milan à la solidité simple de la composition, aux figures symétriques et un peu massives des donateurs. Ces donateurs qui se présentent à la Vierge sous le patronage de saint Jean-Baptiste et de saint Sébastien, sont Girolamo Casio et son fils Giacomo Casio qui était poète ainsi que l'indique sa couronne de laurier. On reconnaît l'influence de Léonard au bambino potelé, aux ombres légères qui modèlent le visage de la Vierge, à l'élégance indolente du saint Sébastien, à son beau visage encadré de longs cheveux bouclés. On doit à Beltraffio de très beaux portraits qui ont été quelquefois attribués à Léonard. Le portrait du Casio de droite resterait mieux dans la mémoire s'il était enjermé dans un petit cadre.

### 1115. — Albertinelli. — Le Christ et la Madeleine.

Ce petit tableau, attribué à Albertinelli, est une des œuvres les plus séduisantes de Fra Bartolommeo, dont il fut le collaborateur et l'ami. Il est d'une finesse de couleur et d'un dessin gracieux qui permet d'y reconnaître un des plus beaux maîtres florentins du xv<sup>e</sup> siècle. La figure de la Madeleine, avec son profil menu, juté, ressemble beaucoup à la Vierge de l'Apparition à saint Bernard (Académie de Florence); à gauche, Jésus sortant du tombeau n'est que la réduction du tableau de Fra Bartolommeo aux Offices. Le paysage enfin est d'une légèreté, et d'une transparence qui rappelle beaucoup le fond du même tableau de l'Académie (la Vierge et saint Bernard). La figure de Jésus se ressent peut-être un peu de la douceur mise à la mode par Pérugin. La sécheresse aiguë du primitif a fait place à un art plus tendre. Par le charme des attitudes, — le geste de la Madeleine est adorable — la douceur du coloris et le précieux de l'exécution, ce petit panneau est une des « perles » du Louvre. Pourquoi les artistes les plus forts laissent-ils presque toujours le parfum de leurs tableautins s'évaporer dans leurs compositions plus vastes? (Cl. Hachette.)



1376<sup>A</sup>. — Mantegna. — St Sébastien.

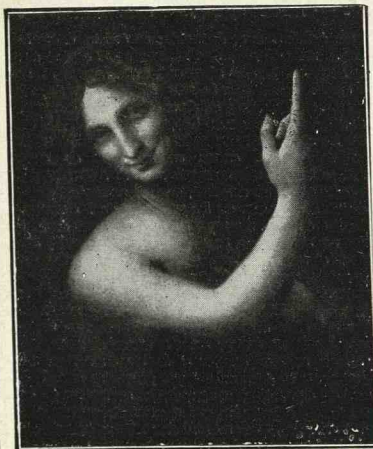
GRANDE peinture à la détrempe, ce qui explique la tonalité un peu pâle de l'ensemble et l'égalité des valeurs. Elle est entrée récemment au Louvre et se trouvait en France depuis le xv<sup>e</sup> siècle, dans l'église d'Aigueperse, où le tableau fut sans doute placé, en 1481, lors du mariage de Clara de Gonzague avec Gilbert de Bourbon. Le motif de saint Sébastien est fréquent dans l'art du moyen âge, quand on attendait de cette image des guérisons miraculeuses ; à la Renaissance, le thème a été cher aux artistes pour ses ressources plastiques, et saint Sébastien fut l'Apollon de l'art chrétien. Il est visible que Mantegna s'est ici appliqué surtout à sculpter un beau corps humain ; il lui a donné les proportions et les vigoureux méplats d'un marbre de Polyclète ; mais, tout en atteignant à la beauté antique, il a conservé la précision aiguë d'un maître du xv<sup>e</sup> siècle. Seule la tête tourmentée et implorante ne se ressent en rien de l'influence antique. Les deux têtes des malandrins qui se retirent après le massacre opposent leur laid brutale à la beauté divine de saint Sébastien ; le peintre a repris plusieurs fois cette disposition de figure de premier plan en contre-bas (v. le Calvaire voisin). Mantegna, qui a vécu au milieu des monuments romains, nous fait ici constamment penser à l'antique ; des ruines et des débris de statues évoquent l'art païen. Le pied d'une idole brisée auprès du saint nous oblige à bien voir que malgré les révolutions religieuses la beauté reste permanente ; la nature vient mêler ses feuillages à ceux des chapiteaux renversés. Dans le délicieux paysage de droite, des habitations modernes s'incrument dans les admirables ruines de l'antiquité. (Cl. Hachette.)

1134. — Antonello de Messine.  
Le Condottière.

Signé, daté : 1475. ANTONELLUS  
MESSANEUS ME PINKIT.

CE portrait d'un peintre qui a laissé des œuvres rares et d'ailleurs inégales est, sans conteste, son chef-d'œuvre ; il étonne également par l'éclat de la couleur, la fermeté du dessin et l'intensité de l'expression. On y trouve l'émail de la peinture flamande dont les panneaux circulaient alors jusqu'à Naples et en Sicile. Malgré la vérité de l'observation, il y a pourtant dans ce naturalisme une largeur de style, une autorité qui est bien italienne. Il n'y a guère de peintures qui montreraient une pareille puissance de modelé alliée à une exécution aussi fondue, une couleur aussi éclatante et aussi juste. L'expression est inoubliable ; le regard, direct et glacé, impressionne comme le contact de l'acier. Antonello de Messine a fait école à Venise. Pourtant, par la pose et le caractère, ce portrait fait songer aux effigies des princes napolitains ; c'est vers 1475 que le peintre vint de Naples à Venise.





1507. — Léonard de Vinci.  
**Saint Jean-Baptiste.**

LES Florentins ont aimé à représenter saint Jean-Baptiste; mais personne ne l'avait encore peint avec ce visage d'androgyné. Sans doute une œuvre de la fin. Le clair-obscur y perd de sa netteté et tend à se fondre dans le « sfumato »; le sourire s'accroît, ironique et tendre jusqu'à la fascination. (Cl. Hach.)



1355. — Luini. — **Salomé.**

ON voit ici comment l'art tendre de Vinci affine et spiritualise le type serein de la beauté lombarde. Luini a repris constamment ce visage d'une beauté si séduisante, pour représenter la perversion de Salomé, ou la pureté de la Vierge. Les peintres n'ont jamais qu'un type de beauté féminine. (Cl. Hachette.)



1602 à. — Léonard de Vinci (attribué à). — **L'Annonciation.**

CE petit panneau en largeur a été attribué successivement à plusieurs maîtres florentins. Il est sans doute sorti de l'atelier de Verrochio et est dû probablement à Léonard de Vinci; il ne saurait être attribué à Verrochio lui-même ni à Lorenzo di Credi. C'est une œuvre de jeunesse où l'on trouve déjà la subtilité d'expression et l'élégance propres à Léonard. Il est à remarquer encore que le visage de la Vierge qui s'incline si gracieusement devant l'Ange de l'Annonciation se retrouve dans un dessin célèbre des Offices — attribué, il est vrai, parfois à Verrochio. Ce type de Vierge est celui que l'on reverra bientôt dans la Vierge aux Rochers. Cette petite composition a été reprise par son auteur dans la grande Annonciation du Musée des Offices, où le peintre a mieux utilisé encore la disposition en largeur en mettant une grande distance respectueuse entre l'Ange et la Vierge. (Cl. Hachette.)

**Bononi. Vierge et Enfant**, signé, daté 1507. De **Pavia**. — 1284. **Lorenzo de Pavie. La Famille de la Vierge**, signé, daté : 1513. — 1175. **Moretto de Brescia, Saint Bernardin et Saint Louis de Toulouse**. On le reconnaît à la fraîcheur de ses tons clairs. — 1523. **Gregorio Schiavone. Vierge et Enfant**; architectures, pierreries et camées à la **Crivelli**. — 1463 bis. **Bern. Parentino. Adoration des Mages**. D'un très mauvais copiste de Mantegna. — 1381. **Marchesi. Christ portant la Croix**, signé, daté, 1520. — 1557. **Cosimo Tura. Saint Antoine de Padoue**. Sec, tendu, écorché; du Mantegna tourmenté. — 1176. **Moretto de Brescia. Saint Bonaventure et Saint Antoine de Padoue** (voir n. 1175.). — **Cosimo Tura.**

**Pieta**. Lunette d'un polyptyque; Tura a encore dessiné et aiguisé le dessin de Mantegna pour atteindre à un pathétique plus violent. — \*\* 1167. **Bianchi Ferrari** (attr. à). **La Vierge et l'Enfant entre Saint Quentin et Saint Benoit** (voir p. 38). — 1553. **Garofalo. Sommeil de l'Enfant**. Un Raphaël ferrarais. — 1362. **Luini. Le Silence** (?), fragment de fresque. — 1550. **Garofalo. Circconcision**. L'école des Carrache est prête. — 1401. **Ecole de Ferrare. Nativité**. — 1270. **Dosso Dossi. Saint Jérôme**. — *Entre la 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> travée.* 1462. **Daniele de Volterre. Mort de Goliath**. Ardoise où la même scène est peinte sur les deux côtés. Imite Michel-Ange, la sveltesse alerte de ses jeunes hommes et la musculature houleuse de ses athlètes.

## SALLE VI

## GRANDE GALERIE

## DEUXIÈME TRAVÉE

*A gauche*: premier panneau : consacré à l'École de Vinci à Milan. Le Louvre est le musée du monde où Léonard de Vinci est le mieux représenté. Autour de lui ses élèves ou ceux qui ont accepté son influence : Beltraffio, Marco d'Oggione, Luini, Solario, etc. (V. Précis, 5).

\*\* 1355. **Luini. Salomé** (voir p. 42). — 1353. **Luini. Sainte Famille**. Applique le dessin mystérieux de Vinci à rendre la serene beauté des Milanaises. — 1382. **Marco d'Oggione. Sainte Famille**. Vulgarise un peu le style de Vinci; la famille de St Jean et celle de Jésus; au fond, l'Annonce aux Bergers. — 1382\* **Marco d'Oggione. Vierge et Enfant**; noter la ressemblance de type avec la Vierge aux Rochers. — 1605. **Vinci** (école de). **Portrait de femme**. Elle a le nez des Valois. A-t-elle été peinte à la cour de François 1<sup>er</sup>? — \*\* 1169. **Beltraffio. Vierge de la famille Casio** (voir p. 40). — \*\* 1597. **Vinci. Saint Jean-Baptiste** (voir p. 42). — \* 1534. **Luini. Sommeil de Jésus**. Jamais il n'a été plus près de Léonard de Vinci. — \*\* 1599. **Vinci. Vierge aux Rochers** (voir p. 47). — 1356. **Luini. Forge de Vulcain**. Fresque transportée sur toile. On jugera mieux le peintre devant les fresques de la salle Duchâtel. — \* 1600. **Vinci**. Portrait présumé de **Lucrezia Crivelli**, la maîtresse de Ludovic le More. On a contesté l'authenticité de cette œuvre. Quel autre peintre aurait

donc pu mettre dans un portrait tant de spiritualité? — \* 1604. **Vinci** (école de). **La Vierge aux Balances**; ce sont les balances du jugement dernier que tient St Michel. — \* 1602. **Vinci. Bacchus** qui aurait été aisément un saint Jean-Baptiste. Peut-être un élève de l'atelier, Cesare da Cesto, ou Luca Melzi, a-t-il travaillé à cette œuvre. Mais d'ailleurs l'expression tendre et ironique, la grâce de l'attitude, la poésie du fond rocheux, tout est bien de la conception de Léonard. La couleur a tourné au rouge. — \* 1533. **A. Solario. Saint Jean-Baptiste**. Qu'un tableau de ce style, où l'on retrouve les recherches du modelé mystérieux de Léonard, soit du même auteur que le Calvaire voisin, voilà qui prouve l'extraordinaire influence du Florentin sur les peintres de Milan. — 1531. **A. Solario. Charles d'Amboise**, gouverneur de Milan. — 1603\*. **Vinci** (d'après). Copie flamande d'après un modèle qui semble plutôt venir de l'atelier de Verrochio. — \*\* 1530. **A. Solario. La Vierge au Coussin vert** (voir p. 47). — 1532. **A. Solario. Calvaire**. Signé, daté : 1503. Antérieur à l'influence de Léonard.

*A droite* : premier panneau : consacré aux derniers maîtres de l'École florentine. A défaut de Michel-Ange, absent du Louvre, comme de la plupart des musées, voici ses contemporains : Fra Bartolommeo et Andrea del Sarto. (V. Précis, 6).

\*\*\* 1514. **Andrea del Sarto. La Charité** (voir p. 47). — 1642. **Ecole italienne. Le Christ en Croix.** Au pied, saint François. — 1386. **Mazzola, le Parmesan. Sainte Famille.** Un imitateur de Corrége. — 1384. **Mazzola, le Parmesan. Sainte Famille.** — \* 1184. **Bronzino. Portrait d'un sculpteur,** ou peut-être quelque jeune Florentin, amateur d'art ; un sculpteur de cet âge n'eût été qu'un obscur apprenti. — \* 18. **Corrége. L'homme sensuel.** Allégorie peu claire, peinte à la gouache, d'où ces couleurs dépourvues de chaleur et d'éclat ; mais on reconnaît bien ses attitudes souples jusqu'à en être disloqués et ses visages spirituels ou voluptueux. — 1163. **Pierre de Cortone. Vierge et Enfant** et Sainte Martine ; cette œuvre du XVII<sup>e</sup> siècle n'est pas ici à sa place. — \* 1154. **Fra Bartolommeo. Vierge glorieuse.** Avec l'inscription : *Orate pro pictore* (1511). Les saints qui prient pour le peintre sont, à gauche, sainte Catherine, saint Pierre, saint Laurent et saint Etienne ; à droite, saint François et saint Dominique qui s'embrassent,

saint Bartholomé, le patron du peintre, et deux martyrs. Ce peintre conserve la ferveur de sa foi en pleine Renaissance. La candeur de l'expression, la pureté des tons, la symétrie de la composition rappellent Fra Angelico, alors que le modelé des figures suppose toute la science d'un contemporain de Vinci et d'Andrea del Sarto. — 1517. **Andrea del Sarto. Annonciation.** Copie ancienne. — \* **Corrége. Allégorie** (voir n° 18) ; celle-ci représente les Vertus, Minerve couronnée par la Victoire. — 1421. **Jules Romain. Vénus et Vulcain.** Le coloris de Raphaël devient terreux chez son élève. — 1608. **Zacchia. Un Musicien.** La peinture florentine a fini en tombant dans la sécheresse. — 1202. **Bernardo Campi. Mère de douleur.** — \* 1515. **Andrea del Sarto. Sainte Famille.** Délicieuse composition où l'on voit qu'Andrea n'était pas seulement un des dessinateurs les plus souples de Florence, mais le coloriste le plus raffiné de cette école. — 1242. **Carucci, dit Pontormo** (d'après). **La Visitation.** — Copie assez libre d'après une fresque de Florence.

*A gauche* : deuxième panneau, consacré à Raphaël, assez bien présenté au Louvre, mais dont quelques œuvres caractéristiques sont encore au Salon carré ou un peu plus loin dans la grande galerie. (V. Précis, 6).

1506. **Raphaël. Portrait de jeune homme.** Ce gracieux éphèbe ne représente pas Raphaël, et n'est pas de sa main. On a cru reconnaître une œuvre de Bacchiaca. — 1509<sup>b</sup>. **Raphaël** (attr. à). Étude à la détrempe, sur toile ; une tête de sainte Elisabeth sans doute. — \* 1508. **Portraits d'homme.** Il faut reconnaître, je crois, Raphaël dans l'homme de gauche ; l'homme de droite ressemble beaucoup à Baldassar Peruzzi, l'architecte qui a travaillé avec Raphaël à la Farnésine ; la peinture pourrait être de Sebastiano del Piombo. — \* 1501. **Sainte Marguerite.** Bien que le tableau ait souffert, on reconnaît le génie de Raphaël dans la grâce du mouvement, la jeunesse du visage. Parmi ses dernières œuvres, comme la Vierge de François I<sup>er</sup> et le Saint Michel. Adressée à François I<sup>er</sup>, en l'honneur de sa sœur, Marguerite de Valois. — \* 1499. **Sainte Famille.** De la fin de la vie de Raphaël, petite composition où l'on reconnaît bien les habitudes de sa main, mais aussi la collaboration de ses élèves. — 1668<sup>a</sup>.

**Ecole Ombrienne. Saint Sébastien.** De quelque Ombrien secondaire. — \*\*\* 1496. **Raphaël. La Belle Jardinière** (voir p. 50). — \* 1500. **Saint Jean-Baptiste** dans le désert. L'attitude rappelle celles des *ignudi* de Michel-Ange à la Sixtine, à tel point qu'on a été jusqu'à reconnaître ici un dessin de Michel-Ange. — \*\*\* 1509. **Apollon et Marsyas** (voir p. 48). — 1510. **L'Abondance.** Panneau en grisaille qui a servi de volet pour la petite Sainte Famille voisine. — \* 1505. **Balthazar Castiglione**, un homme de lettres de la cour du duc d'Urbin, diplomate, que Raphaël trouva à Rome, après l'avoir connu à Urbin. Légèreté de l'exécution, harmonie des gris, amabilité du visage, aisance de l'attitude, œuvre sans doute très physionomique et tout à fait caractéristique du génie facile et pondéré de Raphaël. — 1511. **Raphaël** (école de). **Sainte Catherine d'Alexandrie.** — \*\*\* 1497. **Raphaël. Vierge au Diadème** (voir p. 48). — 1513<sup>a</sup>. **Vision d'Ezéchiel.** Copie ancienne d'après le tableau du Palais Pitti.

*A gauche* : troisième panneau ; admirable série de peintures vénitiennes, en particulier de Titien, qui est magnifiquement représenté au Louvre. Auprès de lui quelques maîtres de la même école : Palma, Bassan, Lorenzo Lotto, etc. (V. Précis, 7).

\* 1090. **Véronèse. Sainte Famille** avec un donateur bénédictin ; le saint Georges est aussi un beau portrait ; dans cette précieuse composition le peintre a condensé la richesse de ses grandes œuvres ; la sainte Catherine avec sa robe blanche, l'ombre perlée de sa chair blonde est du meilleur Véronèse. — 1395. **Moroni. Portrait**, réplique renversée d'un portrait à Bergame. — \*\* **Titien. L'Homme au gant** (voir p. 49). — 1596. **Titien** (école de). **Sainte Famille**. — \*\* 1578. **Titien. Vierge au Lapin** (voir p. 49). — \*\* 1590. **Titien. Aïphonse de Ferrare et Laura de Dianù** (voir p. 51). — \* 1585. **Titien. Saint Jérôme**. Admirable effet de nuit ; ombres cendrées du clair de lune. — 1425. **Bassan. Noces de Cana**. Il a banalisé les effets de Tintoret. — \*\* 1185. **Calcar. Portrait** (voir p. 51). — 1580. **Titien. Petite Sainte Famille**, dans laquelle plusieurs détails (couleur du ciel, feuillages, visage et manteau de la Vierge) ne font pas reconnaître le pinceau de Titien. — \* 1195. **Véronèse. Le Calvaire** ; très belle esquisse ; les corps livides, la robe jaunesur le ciel d'orage produisent une dissonance tragique. — \* 1646. **Portrait** très beau de la manière de Palma le Vieux. — \* 1577.

*A gauche*, quatrième panneau ; suite de l'École vénitienne, Tintoret, Véronèse, Bonifacio, etc. (V. Précis, 7).

\* 1194. **Véronèse. Le Christ portant sa Croix**. Comme il conserve sa sérénité dans la souffrance ! Très belle esquisse. — \* 1593. **Titien. Portrait** d'homme inconnu. Ce beau portrait pourrait revenir à Moroni. — S. n. **École vénitienne. Tête de femme**. — 1464<sup>a</sup>. **Tintoret. Christ et Anges**. Dans Tintoret, il y a déjà Greco et Delacroix. — 1670<sup>a</sup>. **École vénitienne. Portrait** à la Palma. — 1135. **Giorgione. Sainte Famille**. Sans doute, peinture d'atelier, où l'on retrouve d'ailleurs sa couleur enflammée et la mollesse de ses contours — 1426. **Bassan. Jésus marchant au Calvaire**. — 1201. **Véronèse** (école de). **Portrait**. — \* 1465. **Tintoret. Le Paradis**. C'est le motif qu'il a repris pour son immense composition du palais des Doges. Les cercles du Paradis, autour du Couronnement de la Vierge. Peu agréable au premier aspect, cette peinture montre la prodigieuse adresse et hardiesse de Tintoret à lancer des corps

**Titien. Sainte Famille**. De la jeunesse de Titien, la Vierge est adorable. La suppression de toute architecture la rapproche des figures qui l'entourent et la rend plus familière. — 1180. **P. Bordone. Homme et enfant**. Philippe II et son précepteur, dit-on. Pourquoi pas plutôt François II ? — 1519. **Savoldo. Portrait** très beau par la chaleur du ton, la simplicité solide du dessin. — 1466. **Tintoret** par lui-même. — 1423. **J. Bassan. Arche de Noé**. Toujours le même coloris ardent, la même composition écrasée. — \*\* 1399. **Palma. Annonce aux Bergers** (voir p. 53). — 1351. **Lorenzo Lotto. Sainte Famille** ; peinture très originale par ses effets de lumière et le mouvement des figures. — 1673. **École vénitienne. Portrait de femme**, très beau et d'attribution difficile. — 1594. **Titien. Chevalier de Malte**. Titien montre d'ordinaire plus d'autorité. — 1187. **Véronèse. Sodome**. Médiocre. — 1518. **Savoldo. Gaston de Foix**, au milieu de miroirs où il se réfléchit ; il y a une histoire sur Giorgione à ce sujet chez Vasari. — 1180<sup>a</sup>. **P. Bordone. Portrait de femme**. On reconnaît ses chevelures rousses, ses étoffes à petits plis, ses élégances apprêtées.

dans l'espace ; on voit aussi comment les délicatesses de couleurs vont se perdant au milieu des oppositions violentes d'ombre et de clarté. — 1170. **Bonifazio. Résurrection de Lazare**. La belle couleur de Venise soutient cette composition vulgaire. — \* 1179. **P. Bordone. Homme inconnu**. Ce Vénitien, élève de Titien, a voyagé ; c'est en Allemagne qu'il a rencontré ce bon jeune homme si frais, au regard si jeune. — \* 1579. **Titien. Sainte Famille**. La Vierge est dans l'attitude de la fameuse Vierge des Pesaro ; la jolie sainte Agnès se retrouve dans le plus beau des tableaux de Palma à l'Académie de Venise. — 1191. **Véronèse. Sainte Famille**, avec une donatrice, une bénédictine. — 1191<sup>a</sup>. **Véronèse. Jésus guérit la belle-mère de Pierre**, ou plutôt ressuscite la fille de Jaire. — \* 1467. **Tintoret. Portrait** — 1574. **Varotari. Vénus et l'Amour**. Ce Vénitien adopte la peinture bolonaise.



*A gauche* : cinquième panneau, suite de l'École vénitienne (V. Précis, 7).

1199. **Véronèse. Portrait.** D'un peintre qui est un décorateur plus qu'un physionomiste. — 271. **Muziano. Saint Thomas.** — 1428. **Bassan. Les Vendanges.** Utilise la couleur de Titien dans ses petits tableaux naturalistes. — 1349. **L. Lotto. La Femme adultère.** Composition fréquente, à Venise, par juxtaposition de visages. Comme la coupable est pâle! Certaines de ces têtes patibulaires semblent un souvenir de Dürer. — 1582. **Titien. Le Christ entre les bourreaux;** peinture d'atelier. — \*\* 1532. **Sebastiano del Piombo. Visitation.** (Voir p. 53). — 1427. **Bassan. Le Christ descendu de la**

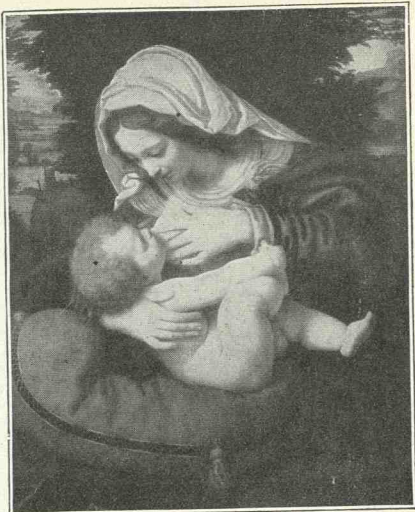
**Croix.** Éclairage à la Tintoret. — 1586. **Titien. Concile de Trente.** Curieux tableau qui ne saurait être attribué à Titien. — 1178. **P. Bordone. Vertumne et Pomone.** Il a multiplié jusqu'à la monotonie ces compositions à deux figures juxtaposées. — \* **Titien. Homme inconnu.** Portrait de l'Arélin, à trente-trois ans; fut exécuté pour faire pendant au portrait de l'Homme au gant. — 1674. **École vénitienne. Décoliation de Saint Jean-Baptiste.** — 1424. **Bassan. Frappement du rocher.** On peut regretter que sa composition ne varie pas assez avec les différents sujets.

*Remonter jusqu'au deuxième panneau à droite.*

*A droite*, deuxième panneau : ici commencent les Bolonais. Éclectiques, copistes, ou faiseurs, ils sont écrasés sous le poids d'un héritage trop lourd. Leur mérite historique est d'avoir recueilli l'héritage de la Renaissance pour le transmettre aux grandes écoles européennes du XVII<sup>e</sup> siècle, Espagne, Flandre et France. (V. Précis, 14).

1438. **Bagnacavallo. Circoncision** dans le temple de Jérusalem avec ses colonnes torses, fameuses dans la tradition artistique; il est aisé de reconnaître, dans la plupart des figures, la main d'un des collaborateurs de Raphaël, Jules Romain. — 1484. **Salviati. Incrédulité de Saint Thomas.** La fin de Florence; c'est de l'art de professeurs. — 1493. **Sassoferato. Sainte Famille**, pasticheur de Raphaël. — 1241. **Pontorno. Portrait.** Un peu sec. — 1133. **Anselmi. Vierge** entre saint Jean et saint Etienne; de l'École de Corrège; on sent venir le style Jésuite. — 1420. **Jules Romain. Triomphe de Titus et de Vespasien.** Une de ces reconstitutions historiques, comme on en fit beaucoup lorsque l'archéologie envahit la peinture. — S. n. **Pierre de Cortone. Nativité de la Vierge;** on dirait du Vouet. — \* 1603. **Vinci (d'après). La Cène.** Une des meilleures copies qui nous soient parvenues de la fameuse Cène de Sainte-Marie-des-Grâces de Milan; peut-être de Marco d'Oggione. Malgré les expressions alourdies par le copiste, ce bon tableau permet de se représenter une des œuvres capitales de la peinture, celle où l'art italien, au sommet de son effort, a pensé pouvoir peindre les âmes avec la même clarté que les corps. Pour bien comprendre les gestes d'étonnement, d'indignation, d'incrédulité, se rappeler la phrase prononcée par Jésus: « L'un de vous me trahira »; suivre l'impression produite par cette révélation sur chacun des apôtres : la douleur, l'indignation, l'étonnement, etc. — 1513<sup>b</sup>. **Vierge à l'Enfant. De**

quelque copiste de Raphaël. — 1422. **J. Romain. Portrait;** le sien sans doute. — 1119. **Allori. Isabelle d'Aragon implorant la clémence de Charles VIII;** style troubadour bien inattendu. Ingres a dû beaucoup admirer. — 1183. **Bronzino. Le Christ et la Madeleine;** art qui sent l'atelier et l'école. — 1109. **Albane. Les Amours désarmés.** Chaîne d'amours endormis; on a follement aimé cette fadeur au XVII<sup>e</sup> siècle. — 1233. **Annibal Carrache. La Pêche.** C'est la palette de Titien, mais dans le paysage, déjà des conventions d'atelier. — **Bonifazio (?) Jésus et la femme adultère.** — 1232. **Annibal Carrache. La Chasse.** Imite le paysage et le coloris de Titien. — S. n. **Guerschin. Hersilie sépare Romulus et Tatius.** Sent le théâtre. — S. n. **Albane. Vénus et Adonis.** — 1235. **Antoine Carrache. Le Déluge.** Études anatomiques. Poussin a emprunté le motif de la barque. — 1560. **Turchi. Mort de Cléopâtre.** — 1257. **Cesari, le Josépin. Diane et Actéon.** Très inspiré de Raphaël. — 1210. **Cigoli; Saint François d'Assise.** — **Gentileschi. Repos de la Sainte Famille.** Couleurs délavées et grises. — 1150. **Baroche. Vierge glorieuse.** Mollesse langoureuse qui fait reconnaître l'élève de Corrège. — 1111. **Albane. Diane et Actéon.** Rondeurs fades de statues. — 1230. **Annibal Carrache. Diane et Callisto.** Malgré les collines conventionnelles de droite, le paysage a de la grandeur dans sa simplicité. — 1456. **Le Guide. Enlèvement d'Hélène.**



1599. — Léonard de Vinci.

*La Vierge aux Rochers.*

ŒUVRE de jeunesse, et pourtant d'une science achevée : modelé merveilleux des visages et des corps d'enfants, finesse psychologique, souplesse élégante des draperies; les roches étranges ajoutent une poésie mystérieuse; la couleur a pris une dureté métallique. (Cl. Neurdein.)

1530. — André Solario.

*La Vierge au Coussin vert.* Signé.

D'UN peintre qui a reçu l'influence de Vinci. Mais il a conservé une fraîcheur de tons, fréquente chez les maîtres de l'Italie du Nord; Vinci n'aurait pas employé cette couleur si gaie du « coussin vert ». (Cl. Hachette.)

1514. — Andrea del Sarto.

*La Charité.* Signé, daté: 1518.

TABLEAU exécuté pour François I<sup>er</sup> en France. Composition « pyramidante », comme dans la Belle Jardinière de Raphaël. Le dessin est d'une extrême souplesse, on y retrouve des contours à la Michel-Ange et les ombres délicates de Vinci. (Cl. Hachette.)





1509. — Raphaël (attr. à).

**Apollon et Marsyas.**

Vers 1500.

UN charmant Apollon attend que Marsyas achève sa mélodie. Cette petite composition a été pendant longtemps attribuée à la jeunesse de Raphaël ; on cherche maintenant un autre peintre de l'entourage de Pérugin ; car c'est bien à Pérugin ou à un de ses élèves qu'il faut donner ce menu chef-d'œuvre. On a désigné Pinturicchio ; la seule raison un peu précise est qu'on trouve ailleurs dans son œuvre les groupes d'oiseaux chassés par le milan. Mais, du reste, on chercherait vainement dans l'œuvre si abondante de ce peintre facile des figures d'un dessin aussi pur que celle de cet Apollon. Pinturicchio est un dessinateur fort médiocre incapable de ciseler ces contours délicats. Et c'est encore à Pérugin lui-même qu'il serait plus raisonnable de s'en tenir, un Pérugin habile et soigneux, comme il lui est arrivé de l'être parfois. Que l'on compare la silhouette de l'Apollon et celle du saint Sébastien du Louvre ; l'identité est frappante. Pérugin est l'inventeur de cette attitude dont il a d'ailleurs étrangement abusé. Le petit Marsyas à tête rase ressemble aux saints Bernard de ce peintre et le paysage se retrouve presque identique dans plusieurs de ses peintures. (Cl. Hachette.)

1497. — Raphaël. — **La Vierge au Diadème bleu.**

UNE des charmantes madones de Raphaël. Elle montre au petit saint Jean qui s'émerveille, l'Enfant Jésus qui dort. Comme la Belle Jardinière, ce tableau est du temps heureux où Raphaël possédait le fratcheur de sensation de sa jeunesse ombrienne. L'œuvre date des premières années de son séjour à Rome, elle est contemporaine des fresques de la Chambre de la Signature au Vatican : l'École d'Athènes et la Dispute du Saint Sacrement. Le paysage du fond, qui donne tant de poésie à cette œuvre, montre des ruines qui rappellent celles de la basilique de Constantin. Au delà, une ville est encore enveloppée dans la brume du matin ; cette atmosphère vaporeuse est rendue avec une finesse et une exactitude qui font songer à Corot. On a remarqué que les deux figures qui se détachent sous l'arc des ruines et une autre, étendue sur les marches, rappellent le motif central de l'École d'Athènes ; ce qui serait une raison de plus pour voir dans cette délicieuse composition une œuvre contemporaine des premières fresques du Vatican (1509-1511). Une petite composition voisine peut servir de terme de comparaison pour montrer comment la manière de Raphaël et son type de madone se sont transformés pendant son séjour à Rome. (Cl. Hachette.)



**1592. Titien. — L'Homme au Gant.** Signé : TICIANUS.

PEINTURE de la jeunesse de Titien : portrait d'un jeune Génois, Girolamo Adorno, offert au marquis de Mantoue, en même temps qu'un portrait de l'Arétin. Ce portrait de l'Arétin est également au Louvre sous le n° 1591 et bien qu'il ait été légèrement agrandi au XVIII<sup>e</sup> siècle, il révèle sa fraternité avec celui-ci par bien des similitudes : vêtements, chemisette, chaînette de verroterie, mains... Ce Girolamo Adorno était un jeune patricien qui fut mêlé activement aux guerres civiles de Gênes sa patrie. Il fut ambassadeur de Charles Quint à Venise où il connut Titien. Il mourut avant l'achèvement de son portrait. Titien d'ailleurs terminait volontiers ses peintures en l'absence du modèle. Sa manière généralise et grandit les personnalités : ici un visage brun et mat sur un fond sombre. Regard ardent et rêveur, attitude détendue, d'un passionné indolent. Les rares témoignages qui nous sont parvenus sur ce jeune homme nous le représentent comme un chef de parti violent et comme un amoureux très chaud. On ne peut nier que le portrait de Titien ne soit conforme aux témoignages des documents. (Cl. Hachette.)



**1578. — Titien. — La Vierge au Lapin.**

Signé: Titianus. f. Vers 1530.

CHARMANTE idylle dans un paysage éclairé par un soleil couchant. Cette merveilleuse vallée est la vallée du Tagliamento, que suivait le peintre lorsqu'il revenait de Pieve à Venise. Le groupe de gauche, la sainte Catherine qui s'incline en tenant l'Enfant Jésus, est un morceau de peinture savoureux et précieux. Il faut sans doute reconnaître ici Cecilia, la femme de Titien. Le berger voisin, qui tourne vers nous la tête, montre une belle barbe, peut-être celle du marquis de Mantoue, pour qui le tableau semble avoir été exécuté. (Cl. Hachette.)



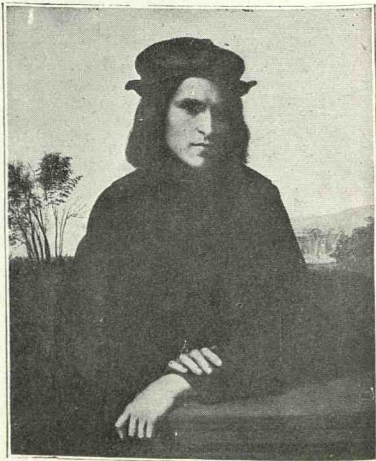
1496. — Raphaël. — *La Belle Jardinière.*

Signé : RAPHAELLO VRB. MDVII.

PEINTURE très caractéristique de Raphaël pendant sa période florentine, lorsque, tenant d'Ombrie, il conservait de sa province natale la candeur du sentiment et qu'il avait l'œil encore plein de cette lumière qui se répand dans le fond des tableaux de Pérouse comme sur les plaines d'Ombrie. Le paysage, avec sa belle clarté, donne à cette composition une poésie juvénile et la pureté d'une fraîche idylle. La composition est un modèle de ces compositions en pyramide qui furent de mode dans l'école florentine et dont nous trouvons un autre exemple dans la *Charité* d'Andrea del Sarto dans la même galerie du Louvre. La Vierge est ombrienne encore, péruquine un peu, par les traits menus, les petites paupières bombées. Mais le visage est modelé avec une pureté de dessin qui suppose une étude approfondie des Florentins et plus particulièrement de Vinci. Cette influence de Vinci est encore plus sensible dans le dessin des deux enfants; c'est lui qui avait découvert ainsi l'art de modeler de petits corps potelés avec des ombres délicates. Le charme de ces Madones de la période florentine de Raphaël vient de ce que la science nouvelle du peintre n'a point effacé en lui les impressions de sa jeunesse ombrienne. Ces Madones sont nombreuses; celle du Louvre est certainement une des plus belles. (Cl. Hachette.)

1644. *Portrait de jeune homme.*

Ce jeune homme au regard rêveur est un de ceux devant lesquels on aime à s'arrêter pour les interroger, car il enferme bien des mystères. Nous ne saurons sans doute jamais le nom du personnage. Au moins voudrions-nous connaître l'auteur. On a nommé Raphaël; et il est incontestable que par la disposition de la figure sur le paysage, l'attitude du personnage, ce portrait fait penser à celui d'Angelo Doni peint par Raphaël. C'est bien la peinture d'un artiste qui n'est pas un pur Florentin, qui a pris chez les peintres ombriens cette lumière à la fois si douce et si nette, qui détaille les choses en atténuant leurs aspérités. Pourtant il paraît difficile de maintenir l'attribution à Raphaël; une certaine mollesse de dessin, dans quelques détails, un je ne sais quoi de plus menu empêche de reconnaître la maîtrise du peintre d'Angelo Doni. Les mesures mêmes de la figure, qui est petite (le panneau a été agrandi légèrement à une date indéterminée) révèlent un peintre qui n'est pas entièrement dégagé de l'influence des « primitifs ». Parmi les noms qui peuvent prétendre à cette œuvre, la candidature de Franciabigio est, jusqu'ici, la plus acceptable. (Cl. Hachette.)

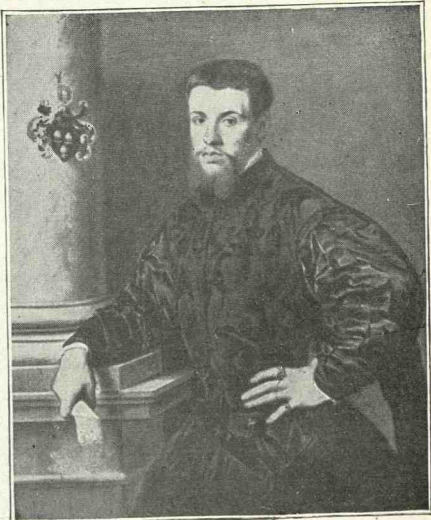


1590. — Titien. — *Alphonse de Ferrare et Laura Dianti.*

**A**DMIRABLE peinture de 1525 environ ; c'est un type de beauté féminine que Titien a repris plusieurs fois vers cette date ; des traits purs, une ingénuité sereine, le splendide épanouissement d'une beauté indolente. Comparer avec la Flora des Offices. Il est impossible, pour bien des raisons, de trouver ici Alphonse de Ferrare et Laura Dianti. Alphonse de Ferrare portait un nez fortement busqué qui n'est point celui du cavalier discrètement abrité dans l'ombre derrière ces lumineuses épaules. Quant à la Laura Dianti, qui fut bien en effet peinte par Titien, nous en connaissons également le portrait qui est dans une galerie anglaise. Et malgré l'imprécision de tout portrait de jolie femme, il est impossible de confondre celle du Louvre avec celle de la collection anglaise. Il faut reconnaître ici le marquis de Mantoue et sa favorite Isabella Boschetti. Le portrait de Frédéric de Mantoue — à Madrid et au musée Edouard André — permet de saluer ici le fils d'Isabelle d'Este. Titien a beaucoup travaillé pour lui ; il lui réservait ses meilleures peintures.

1185. — Calcar. — *Portrait de Brauweiler.*

**C**E Néerlandais était venu à Venise où il apprit chez Titien à peindre des portraits ; il conserva de son origine le goût des tons brillants, des reflets, de l'exécution minutieuse. Titien assurément simplifie davantage. Ce portrait est celui d'André Vésale ; les dates, les initiales coïncident avec celles de l'illustre anatomiste. Calcar avait illustré son traité d'anatomie de dessins fort beaux qui ont passé longtemps pour être de la main de Titien ; outre les figures anatomiques, ce traité contient quantité de vignettes fort pittoresques et parfois spirituelles. En tête du livre se reconnaît la même figure que nous montre le tableau du Louvre. Les graines de pavot sont les armes parlantes d'un chirurgien qui, sans doute, endormait ses patients. On les retrouve parfois dans les armes des médecins. La coutume de suspendre les armes du modèle dans un angle supérieur du portrait s'est conservée longtemps chez les peintres flamands et hollandais. On la retrouve au XVII<sup>e</sup> siècle, dans l'école de Harlem. (Cl. Hachette.)



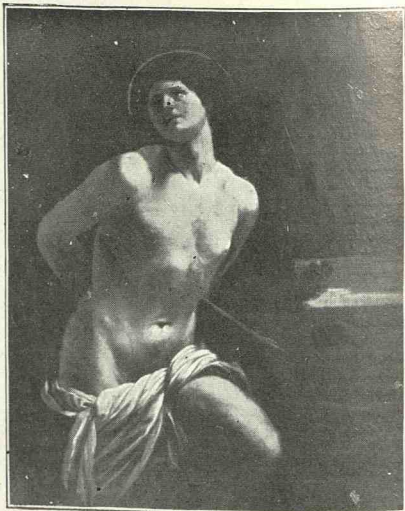
1598. — Léonard de Vinci.  
*La Vierge, l'Enfant Jésus et  
 Sainte Anne.*

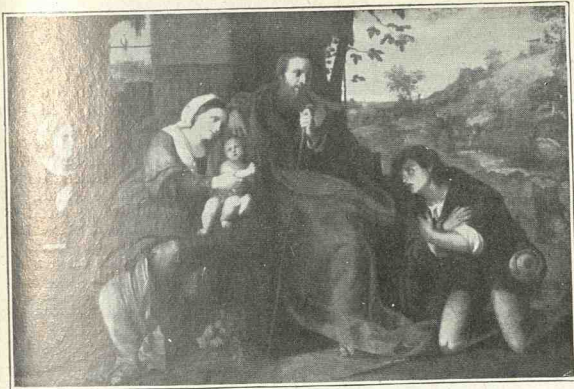
Peint vers 1510.

DANS un carton très poussé de la National Gallery, Vinci traite le même sujet un peu différemment ; les deux visages de sainte Anne et de la Vierge sont tournés l'un vers l'autre au lieu de converger vers l'Enfant. Ici, toutes les parties du tableau ne semblent pas également achevées ; le visage de la Vierge n'est pas absolument « sorti ». La composition traduit admirablement la continuité de la tendresse à travers ces trois générations. Le regard de la grand-mère unit dans un même amour les deux têtes de la Vierge et de Jésus. Ce visage de sainte Anne est une des plus étonnantes réussites de Vinci, le peintre qui a su mettre dans la peinture le plus de spiritualité. Comment a-t-il pu aussi nettement montrer la différence des âges entre sainte Anne et la Vierge, sans pourtant marquer celui de sainte Anne d'aucun des stigmates de la vieillesse ? Les montagnes bleuées sont un souvenir des Alpes ; les roches y sont dessinées par un artiste qui était un géologue ; le naturaliste et le poète y reconnaîtront également leur nature. (Cl. Hachette.)

1450. — Le Guide. — *Saint  
 Sébastien.*

LES Bolonais, parmi lesquels Guido Reni fut assurément un des maîtres les plus doués, ont été trop admirés au XVII<sup>e</sup> siècle, alors que nos peintres allaient en Italie pour suivre leurs leçons. Ils ont, depuis, subi une défaveur exagérée. Il y a chez ces maîtres tout ce qui a servi à constituer les grandes écoles de peinture moderne. Devant une œuvre de ce genre, Rubens, Murillo, Le Brun trouvaient également à admirer et à étudier : copier d'après nature un beau modèle, le modeler avec des ombres énergiques, ramener ses formes aux beautés de l'antique ; Guido Reni a été spécialement le peintre des beaux corps et le Saint Sébastien du Louvre est une très belle figure. Le peintre a su aussi l'animer d'un sentiment puissant et dramatique. Ces qualités peuvent ne pas nous intéresser parce qu'elles ont été banalisées par l'art classique ; elles n'en sont pas moins de l'école la plus savante qui ait jamais été. C'est moins que jamais le moment de dédaigner des maîtres de ce genre. Comme elle est belle la lumière qui glisse sur ce torse si énergique et si souple ! (Cl. Hachette.)





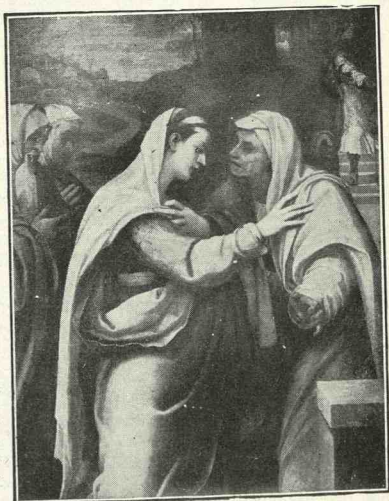
*Rencontre de Jacob et Rachel à Vienne: c'est le paysage de Serinalta, la patrie du peintre. Les figures de Palma ont la sérénité grave de celles de Titien; les femmes ont la chair plus blanche, les cheveux plus blonds, les formes encore plus épanouies; le type germanique en est plus accentué. Le type du berger agenouillé révèle également une inspiration plus populaire. Plusieurs couleurs lui appartiennent aussi en propre, en particulier la draperie de couleur ocre qui équivaut presque à une signature. (Cl. Hachette.)*

**1399.—Palma le Vieux.  
L'Annonce aux Bergers.**

**P**ALMA le Vieux, contemporain et ami de Titien, a suivi la même évolution, durant sa courte existence. Comme Titien, il apprit de Giorgione à tirer une beauté nouvelle de l'harmonie entre les figures et la nature. Le paysage que l'on voit ici, ce petit village à flanc de colline et ce lointain montagneux se retrouvent ailleurs dans l'œuvre du peintre, par exemple dans la

**Sebastiano Luciani,  
dit Sebastiano del Piombo.  
La Visitation. Signé, daté: 1521.**

**C**ETTE composition appartient à la période « Michelangesque » du peintre, c'est-à-dire au temps où il ne se contentait pas d'imiter la manière du grand Florentin, mais où il le pastichait au point que l'on a pu croire que le dessin au moins de quelques-uns de ses tableaux était de Michel-Ange. Ce qui est de Michel-Ange ici, c'est le dessin des draperies, leur ampleur, la grandeur et l'élégance des figures; le raccourci du bras, les figures d'hommes du second plan. La manière dont la couleur est pâlie dans les lumières est aussi une habitude florentine. Mais en revanche les couleurs générales de cette composition sont bien de Sebastiano et permettent de le reconnaître dans les œuvres de ses différentes périodes, depuis le temps où il collaborait avec Giorgione jusqu'au moment où il peignit en compagnie de Michel-Ange. Parmi les caractéristiques de cette palette, il faut d'abord noter l'habitude d'opposer le vert et le rouge. Le paysage opaque et comme empourpre par un incendie est aussi une de ses visions accoutumées.





*A droite*, troisième panneau : encore des Bolognais.

\* 1613. **Le Dominiquin** (Zampieri, dit). **Sainte Cécile**. Le plus sérieux, mais non le plus amusant des peintres de cette école. — 1166. **Pierre de Cortone. Rencontre d'Enée et de Didon**. Souvent il fait penser à son contemporain Poussin. — 1617. **Le Dominiquin** (Zampieri, dit). **Renaud et Armide**. La volupté peinte par un sage. — 1221. **Annibal Carrache. Pieta**. — 1236. **Louis Carrache. Annonciation**; inspiré de Véronèse. — 1649. **Portrait de Michel-Ange**. Médiocre chose, attribuée parfois à Bugiardini. — 1439. **Guido Reni. David et Goliath**. Belle peinture d'un beau modèle. —

1139. **Guerchin. Résurrection de Lazare**. Abus du noir. — 1141. **Guerchin. Vision de Saint Jérôme**. Déjà l'atmosphère du réalisme espagnol. — 1148. **Guerchin. Son portrait**. — S. n. **Le Dominiquin. Alexandre et Timoclée**. Noter le souci de reconstitution historique. repris par Poussin. — 1142. **Guerchin. Saint Benoît et Saint François**. Oppositions énergiques d'ombres opaques et de lumières subites. — \*\* Le **Guide** (Guido Reni, dit). **Saint Sébastien** (voir p. 52). — 1164. **Pierre de Cortone. Vierge et Enfant**. Cet artiste est un des Bolognais qui ont le moins vieilli.

## SALLE VI

# GRANDE GALERIE

### TROISIÈME TRAVÉE

Elle est réservée à quelques peintures italiennes particulièrement admirées.

*A gauche*: \*\* 1117. **Corrège. Mariage de Sainte Catherine** (voir p. 58). — \*\* 1503. **Raphaël, Saint Georges et le Dragon** (voir p. 59). — \* S. n. **Vinci. La Joconde** — \*\* 1502. **Raphaël Saint Michel** (voir p. 59). — \*\* 1136. **Giorgione. Concert champêtre** (voir p. 58). — *A droite*: \* 1588. **Titien. François 1<sup>er</sup>**. Le peintre n'a jamais vu son modèle; le portrait a été exécuté d'après une médaille. Mais Titien peignait volontiers ainsi et recherchait le caractère

physionomique plutôt que l'exactitude littérale. Son portrait, peut-être moins véridique que celui de Clouet, s'est pourtant imposé à l'histoire. — \*\* 1589. **Titien. Allégorie**, (voir p. 59). — \* 1507. **Raphaël. Jeanne d'Aragon**, peinte en 1518. Le visage, avec son dessin délicat et large, est bien de Raphaël; mais la couleur un peu lourde, les accessoires surchargés révèlent la collaboration de Jules Romain. — *Au fond* \*\* 1598. **Vinci. Sainte Anne**, (voir p. 52).

## SALLE VI

# GRANDE GALERIE

### QUATRIÈME TRAVÉE

*A droite*, premier panneau : suite de l'École bolognaise. Ces peintures intéresseront davantage si l'on cherche chez les Dominiquin, Lanfranc et Pierre de Cortone l'école d'où est sortie la peinture française du XVII<sup>e</sup> siècle. Celle des Espagnols est en puissance chez Caravage et chez Guerchin.

1434. **Procaccini. Sainte Famille**, d'inspiration florentine. — 1463. **Riccio**, dit il Brusasorci. **Sainte Famille**. — 43. **Guerchin. Supplice de Saint Jean**. — 1612. **Le Dominiquin. Ravissement de Saint Paul**. Poussin s'en est inspiré. — 1218. **Annibal Carrache. Le Silence**, célèbre au xviii<sup>e</sup> siècle. Le peintre raphaélite. — 1222. **Annibal Carrache. Christ au Tombeau**; ici le peintre pense à Venise. — 1277. **Gaspre Dughet. Paysage**. Noter la parenté avec son beau-frère Poussin. — 1520. **Schedone. Sainte Famille**. — S. n. **Guerchin. Loth et ses filles**. Moins d'énergie que d'habitude. — 1483. **Rosselli. Triomphe de David**. — 1207. **Contarini. Sainte Famille**. — 1271. **Donducci**, dit le Masteletta. **Vision de Saint François**. — 1208. **Contarini. Sainte Famille**. — 479. **Le Dominiquin. Herminie chez les Bergers**. — 1217. **Annibal Carrache. Vierge aux Cerises**. — 1537. **Spada. Enée quitte Troie**. — S. n. **Lanfranchi. Un Ange et la Madeleine**. — 1534. **Solimena. Héliodore chassé du Temple**. — Cette touche spirituelle du xviii<sup>e</sup> siècle montre que ce tableau n'est pas à sa place. — 1475. **Romanelli. La Manne**. On reconnaît la facilité et la fadeur du fresquiste des salles de sculpture romaine au Louvre (ancien appartement d'Anne d'Autriche). — 1448. **Le Guide (Guido Reni). La Madeleine**; transpose le visage de la Niobé. — 1562. **Fr. Vanni. Martyre de Sainte Irène**. — S. n. **Bern. Strozzi**. (attr. à). **Un vieillard et deux enfants**. Peinture étrange et fort intéressante. — 1147. **Guerchin. Circé**. — 1287. **Feti. La vie champêtre**. On dirait presque un Hollandais. — 1305. **Luca Giordano. Mars et Vénus**. Annonce l'art facile du xviii<sup>e</sup> siècle. C'est presque du Boucher déjà. — 1338. **Lanfranc. Séparation de Saint Pierre et Saint Paul**. D'un peintre vif et habile. — 1558. **Turchi. Samson et Dalila**. D'un Vénitien du xvii<sup>e</sup> siècle, influencé par Bologne. — 1392. **Francesco Mola. Vision de Saint Bruno**. Bonne peinture qui n'a pas vieilli. — 1340. **Filippo Lauri. Saint François d'Assise en extase**. — 1147. **Le Guide. Ecce homo**. — 1122. **Caravage. Diseuse de bonne aventure**. Excellente peinture, robuste et savoureuse, d'un effet très moderne. — 1337. **Lanfranc. Saint Pierre**. — 1304. **Gargiulli dit Micco Spadaro. Combat entre chrétiens et musulmans**. Tableau inattendu,

peint avec la minutie et la propreté d'un Flamand. — 1160. **Pierre de Cortone. Alliance de Jacob et de Laban**. — 1171. — **Bonifazio. Sainte Famille**. Retour à Venise. — \*1124. **Caravage. Vignacourt**, grand maître de Malte, d'une exécution admirable; l'auteur de cette vigoureuse peinture a vraiment découvert une source nouvelle de beauté; il a inventé le réalisme moderne. — 1250. **Castiglione. Melchisedec et Abraham**. — 1126. **Angeli**, dit il Napolitano. **Le Satyre et le Paysan**; un peu d'esprit flamand. — 1113. **Albane. Salmacis et Hermaphrodite**. — 1432. **Preti** (dit il Calabrese). **Martyre de Saint André**. L'Italie et l'Espagne se rejoignent. — 1368. **Manfredi. Diseuse de bonne aventure**; belle et forte peinture à la Caravage. — 1390. **Mola. Predication de Saint Jean Baptiste**. — \*\*1121. **Caravage. Mort de la Vierge** (voir p. 60). — 1559. **Turchi. La Femme adultère**. — 1377. **Salvator Rosa. L'Ange et Tobie**. — 1266. **Crespi**, dit lo Spagnuolo. **Une Ecole**. — 1123. **Caravage. Concert**. Une des faiblesses des écoles purement naturalistes vient du peu d'intérêt des motifs qu'elles peuvent traiter. — 1206. **Canlassi**, dit Cagnacci. **Saint Jean Baptiste**. — \*1288. **Feti. La Mélancolie**. Un vigoureux peintre d'après le modèle; transcription d'A. Dürer par un élève de Caravage. — 1251. **Castiglione. Les vendeurs chassés du Temple**. — 1549. **Tiepolo. Bannière** peinte sur les deux faces : la messe de saint Martin, la Vierge, l'Enfant et saint Jean. Prodigieuse habileté de main. L'importance des blancs nous rappelle que Tiepolo était un fresquiste et qu'il savait utiliser le fond de la muraille. — \*1480. **Salvator Rosa. Paysage** (voir p. 60). — 1478. **Salvator Rosa. Apparition de Samuel à Saül**. Ce peintre savait rendre le fantastique. — 1403. **Panini. Festin**. — 1404. **Panini. Concert**. — 1379. **Carlo Maratta. Marie Madeleine Rospigliosi**. — 1409. **Panini. Concert à Rome**. Il y a bien de l'esprit dans le détail de cette ingrate composition. — \*1479. **Salvator Rosa. Bataille**. — 1459. **Sebastiano Ricci. Jésus donnant les clefs à Saint Pierre**. Prépare Tiepolo. — 1380. **Maratta. Son Portrait**. — 1408. **Panini. Intérieur de Saint-Pierre de Rome**. Tour de force de cet effet de perspective. — 1279. **Feti. L'Ange gardien**. Bras difforme à force de robustesse

A droite, deuxième panneau : derniers peintres italiens. Venise a connu avant le déclin définitif une récolte d'arrière-saison au xviii<sup>e</sup> siècle. Tiepolo et les paysagistes de Venise : Canaletto, Guardi. C'est alors que le pittoresque si particulier de cette ville crée un genre de paysage qui n'est point encore épuisé.

\* 1328. **Guardi. Le Doge s'embarquant sur le Bucentaure.** Charmant par l'esprit avec lequel est rendu le va-et-vient des gondoles. — 1330. **Guardi. Le Jeudi gras à Venise.** — 1413. **Pellegrini. Allégorie.** Cette fois le peintre italien rejoint le style de Boucher. — \* 1332. **Guardi Procession du Doge.** — S. n. **Tiepolo. Le Triomphe de la Religion.** Esquisse d'un plafond, une procession à travers le ciel. — 1405. **Panini. Architecture.** — 1333. **Guardi. Salle du collège du Palais des Doges.** A la fois véridique et spirituel. — **Ricci. Contenance de Scipion.** Episode d'histoire raconté avec l'esprit du XVIII<sup>e</sup> siècle, une verve fringante à la Tiepolo. — \* 1203. **Canaletto. Le Grand Canal. La**

**Salute.** Peint des perspectives paisibles, tandis que Guardi s'amuse des fantaisies de la lumière. Que de fois la Salute a reparu depuis en peinture. A-t-elle jamais été aussi bien « mise en place » ? — 1252. **Castiglione. Animaux et ustensiles.** — 1334. **Guardi. Couronnement du Doge, sur l'Escalier des Géants.** — 1460 **Ricci. Sacrifice de Polixène.** — \* 1547. **Tiepolo. La Cène,** peinte avec tant de désinvolture et tant d'esprit que le sentiment même du sujet en est tout transformé. — 1458. **Ricci. Allégorie.** — 1329. **Guardi. La Salute à Venise.** — 1331. **Guardi. Fête sur la place Saint-Marc.** — 1127. **Angeli. Le Petit Tambour.** 1402. — **Panini. Festin.**

### ÉCOLE ESPAGNOLE

*Remonter au commencement de la 4<sup>e</sup> travée jusqu'au panneau placé en travers de la galerie;* sur ce panneau, Greco. **Le Christ en Croix et donateur** (Voir p. 62).

*A gauche, premier panneau :* consacré à l'École espagnole du XVII<sup>e</sup> siècle ; Greco, élève de Tintoret, et Ribera, continuateur de Caravage, dénoncent la parenté avec l'Italie. Ils n'en expriment pas moins fortement le génie espagnol d'un naturalisme robuste et d'une foi ardente. (V. Précis, 15).

\*\* **Herrera. Saint Basile dictant sa doctrine** (voir p. 62). — \*\* 1722. **Ribera. Christ au Tombeau,** (voir p. 61). — S. n. **Ribera** (attr. à). **Un philosophe.** — \* 1723. **Ribera. Saint Paul ermite.** Le relief de cette figure est étonnant ; 1703. **Collantes. Buisson ardent.** Paysage italienisant encore. — \* 1716. **Murillo. Miracle des Anges.** Des anges font la cuisine d'un couvent. Le naturalisme de cette peinture convient bien à la familiarité de ce miracle ; seule « l'ascension » du cuisinier étonne un peu ; mais sa figure

rayonne d'une telle extase ! — S. n. **Greco. Le roi Ferdinand,** ou St. Louis. Les gris froids de l'armure sont caractéristiques de ce peintre. — 1707. **Morales. Christ portant sa Croix.** Inspiré de Sebastiano del Piombo. — 1746. **Zurbaran. Sainte Apolline.** Avec l'instrument de son supplice. — 1724. **Ribera. La Vierge et l'Enfant** — \* 1723<sup>a</sup>. **Ribera** (attr. à). **Christ au Tombeau.** — 1730 **Tristan. Saint François d'Assise.** Comme nous sommes loin du type ombrien ! — S. n. \*\* 1721. **Ribera. Adoration des Bergers** (voir p. 61).

*A gauche, deuxième panneau :* suite de l'École espagnole. Vélazquez n'est représenté que par des œuvres d'une importance secondaire, mais qui permettent pourtant de faire admirer la légèreté et la transparence de sa couleur (V. Précis, 15).

1738. **Zurbaran. Saint Pierre Nolasque** fondant l'ordre de la Mercy à Séville ou plutôt St Bonaventure président le chapitre de l'ordre des Franciscains. Robustesse un peu rude ; pas de transition entre les plans et les tons. — **Vélazquez. Jeune femme ;** noter son harmonie favorite de rose sur fond gris ; n'est-ce pas Marguerite d'Autriche ? — 1720. **Pereda. Fruits et instruments de musique.** — 1718. **Murillo. Portrait de Quevedo.**

Curieuse confusion. Ce n'est pas le portrait du poète ; mais ces lunettes portent en Espagne le nom de Quevedo. — 1733. **Vélazquez. Philippe IV.** Une des nombreuses répliques de son Philippe IV. — 1719. **Murillo. Portrait du duc d'Ossuna.** — S. n. **Portrait de femme.** Peinture forte et lourde. — \* 1725. **Ribera. Le pied bot.** Le réalisme espagnol tire des effets admirables de la laideur. La face terreuse de ce gnome reluit

de gaieté. Comme ce corps est bien dans l'espace ! — \*\* 1731. **Vélaquez. Portrait de l'Infante Margarita-Maria** (voir p. 62). — \* 1734. **Vélaquez. Réunion de treize personages.** Il est impossible d'accepter la tradition d'après laquelle Vélaquez (en noir, à gauche) et Murillo (auprès de lui) figurent dans ce tableau ; ils s'y présentent comme des gens de même âge, et il y avait seize ans entre eux ; esquisse rapide, facile, peinture légère ; dans la « Vue de Saragosse » à Madrid, Vélaquez a peint des figures analogues, groupées au premier plan d'un tableau de son élève Mazo. — \* 1735. **Vélaquez. Marie-Anne ; le peintre ne cherche pas l'expression physiologique par le dessin des traits ou de l'attitude ; pour lui un visage n'est qu'une tache.**

Extraordinaire légèreté de cette peinture qui, faite de rien et comme négligente, rend la transparence rosée du teint, les lèvres groseille sur le gris du costume et du fond. — 1708. **Murillo. L'Immaculée Conception.** — 1732. **Vélaquez. Philippe IV.** En pied, à la chasse ; réplique d'un portrait de Madrid dont il ne diffère que par un détail peu important. L'exécution dénuée de verve fait reconnaître une copie. — \*\* 1717. **Murillo. Le jeune Mendiant** (voir p. 64). — 1749 **Ecole espagnole. Portrait d'homme.** Belle tête que l'on croit retrouver dans certains tableaux de Vélaquez, Apollon chez Vulcain. — 1737. **Vélaquez** (attr. à). **Portrait de Don Pedro de Altamira.** — \*\* 1739. **Zurbaran. Funérailles d'un Evêque** (voir p. 63).

A gauche, troisième panneau : suite de l'École espagnole. Murillo combine d'une manière bien savoureuse le naturalisme espagnol et les extases mystiques. A la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, Goya apparaît comme un météore étrange et éclatant, sans rien qui l'annonce ou qui le continue. (V. Précis, 15).

1702. **Carreno da Miranda. Saint Ambroise faisant l'aumône.** — 1714. **Murillo. Jésus au Jardin des Oliviers.** — 1711. **Murillo. Vierge glorieuse.** Type presque enfantin de la Vierge. — 1715. **Murillo. Christ à la colonne.** St Pierre prosterné devant lui. — 1712. **Murillo. Vierge au chapelet.** — \*\* 1709. **L'Immaculée Conception** (voir p. 64). — \* 1710. **Murillo. Naissance de la Vierge.** Un effet de lumière centrale très joli qui donne de la poésie à cette scène traitée d'une manière tout à fait réaliste. — 1713. **Murillo. Sainte Famille.** De tous ces Espagnols, Murillo est

celui qui s'est le plus laissé influencer par l'art étranger ; on peut retrouver ici Raphaël et Rubens ou Van Dyck. — 1705<sup>b</sup>. **Goya. Perez de Castro.** Mais pourquoi ce ministre tient-il un porte-crayon et des dessins ? — \*\* 1705. **Goya. Jeune Espagnole** (voir p. 63). — 1742. **Tête de Christ.** — \* 1704<sup>a</sup>. **Goya. Femme à l'Éventail.** Peinture dans la tradition de Vélaquez, avec des harmonies plus aiguës, un métier plus nerveux et moins sûr. — S. n. **Vue de l'Escorial.** — 1704. **Goya. Guillemardet.** Goya montre d'habitude plus de verve ; il est ici sage comme un Davidien.

## GRANDE GALERIE

### CINQUIÈME TRAVÉE

#### ÉCOLE FLAMANDE

COULEURS éclatantes, formes exubérantes, figures agitées, voici *Rubens et son école*. Rubens est un des plus puissants poètes de la peinture ; il unit le réalisme coloré des Flandres au lyrisme, au génie décoratif des Italiens. Une *Adoration des Mages*, *Thomyris et Cyrus* sont des exemples magnifiques de ses grandes compositions. En outre, il a laissé dans la dernière partie

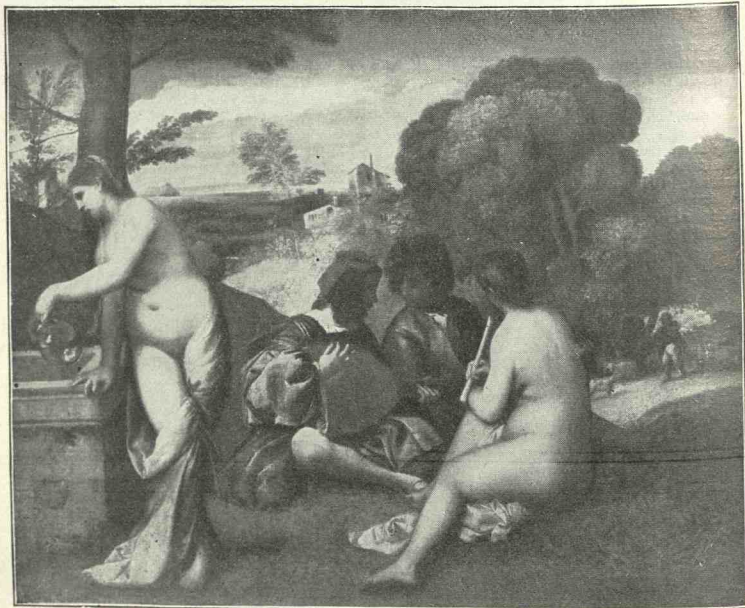


1117. — Corrège. — *Mariage de Sainte Catherine.* Peint en 1519.

DEVANT une œuvre aussi gracieuse et spirituelle, on comprend l'influence de Corrège sur le catholicisme fleuri de l'art jésuite. — L'Enfant Jésus s'amuse à mettre un anneau au doigt d'une jolie sainte Catherine; la Vierge et un saint Sébastien contemplent en souriant ce jeu d'enfant. Le voisinage des Vénitiens montre bien ce que Corrège doit à leur couleur voluptueuse; il doit aussi aux visages souriants de Vinci. (Cl. Hachette.)

1136. — Giorgione. — *Le Concert champêtre.*

UN des rares tableaux attribués à Giorgione et qui doit pour bien des raisons l'être rendu à Titien. Extraordinaire harmonie des figures dans le paysage. Ces chairs et ces tissus, sur la verdure du fond, l'or du couchant dans le lointain bleu, voilà qui est d'une beauté émouvante et nouvelle dans l'art. (Cl. Hachette.)

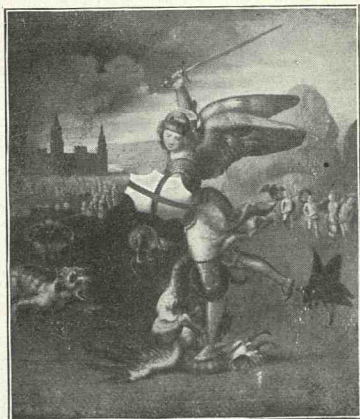
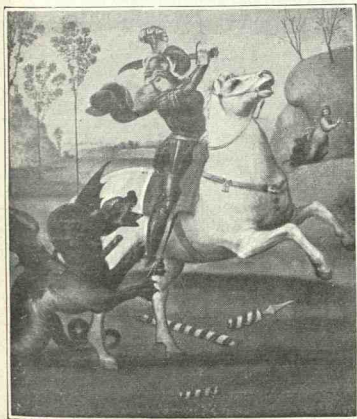


1589. — Titien. — *Allégorie en l'honneur d'Alphonse d'Avalos.* Après 1530.

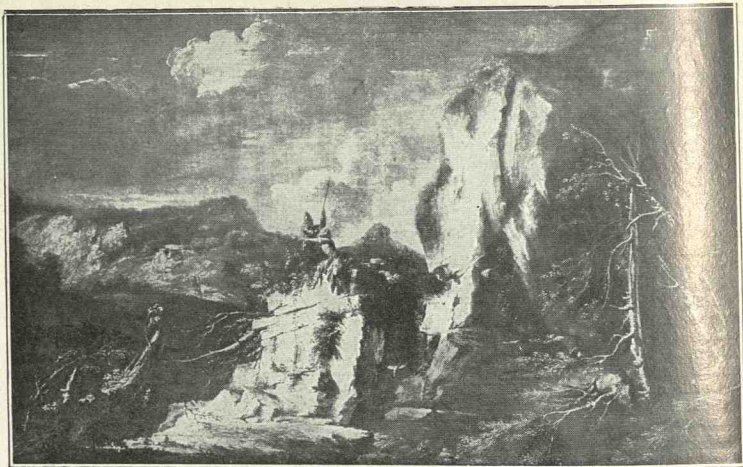
Un des purs chefs-d'œuvre de Titien, par l'éclat, les figures allégoriques expriment l'amour du peintre, l'hymen, la leçon, et le globe de verre symbolise la fragilité de son bonheur prématurément brisé. Le portrait de Cecilia se retrouve plusieurs fois dans l'œuvre de Titien, et en particulier au Louvre, dans la sainte Catherine de la Vierge au Lapin. Titien a laissé plusieurs compositions où des figures allégoriques et un portrait d'homme se groupent ainsi. Aucune n'est émue comme le présent tableau. C'est que nous trouvons ici plus que les prestiges habituels de la peinture vénitienne. Cette couleur voluptueuse prête son



longtemps inconsolable ; ardeur à cette élégie passionnée. (Cl. Hachette.)

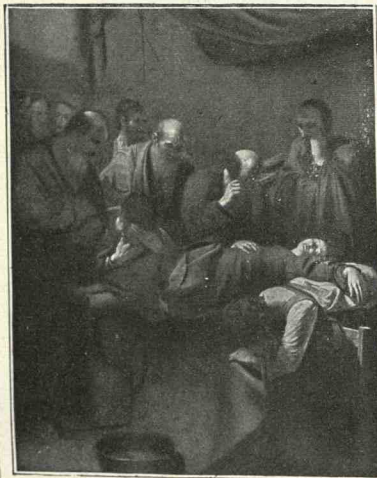
1502. 1503. — Raphaël. — *Saint Michel. Saint Georges.*

Ces deux tableaux, exécutés alors que Raphaël n'avait pas vingt ans, représentent bien ses débuts. Ils contiennent des juvenilia et séduisent par la fraîcheur de l'inspiration et l'ingénuité de la facture. Les figures, antérieures à l'influence de Pérugin, sont d'une délicatesse féminine.



1479. — Salvator Rosa. — Paysage. Signé, daté : 1659.

La lumière est abrupte, avec des éclats, des déchirures. Les arbustes ont souffert, les roches semblent rompues par une explosion; dans le ciel roule un orage. Nature volcanique et peu hospitalière. (Cl. Hachette.)



1121. — Caravage. — La Mort de la Vierge.

CETTE vaste composition, qui n'a pas la célébrité des grands chefs-d'œuvre de la Renaissance italienne, est pourtant une des œuvres les plus significatives de l'histoire de la peinture. Elle est une des premières qui aient inauguré le « naturalisme intégral » des modernes. Voici que Caravage paraît vouloir mettre en peinture la réalité telle qu'elle est. Aussi a-t-il peint d'après nature ce cadavre de la Vierge. Les contemporains ont été choqués par la crudité brutale de cet art. Mais beaucoup de peintres ont compris quelles magnifiques ressources ils allaient trouver dans cette nouvelle manière qui cherche seulement l'accent des choses vraies. Les grandes écoles naturalistes du XVII<sup>e</sup> siècle, espagnole ou flamande, doivent beaucoup à l'audace de Caravage. Il reste pourtant chez cet Italien toute une part d'artifice, dans la composition de ses grands tableaux. Il y a dans la présentation générale du motif un effet théâtral qui n'est pas d'un pur naturaliste. Destinées à prendre place en de vastes églises, ces œuvres devaient conserver un caractère décoratif. Il fallait de grands gestes, de la grandiloquence, de l'emphase pour frapper de loin. (Cl. Hachette.)



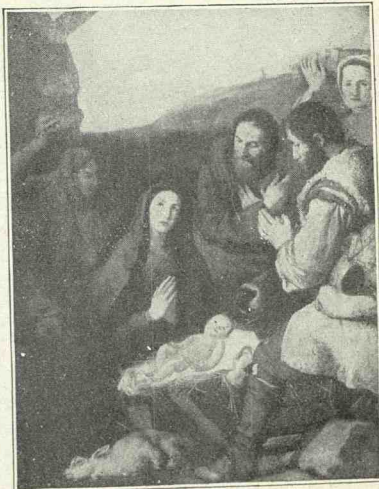
1722. — Ribera. — *Le Christ au Tombeau.*

ON reconnaît l'élève des Napolitains, de Caravage, dans cette sombre composition, où des formes énergiques surgissent d'ombres opaques. Ces oppositions violentes contribuent à donner à la scène son accent dramatique. Ribera pousse même plus loin que ses modèles l'énergie naturaliste ; dans la matière de sa peinture, il y a comme une transcription directe de la chair et non pas seulement de ses apparences. C'est la force des grands naturalistes de nous faire croire à la réalité de ce qu'ils nous montrent. (Cl. Hachette.)

1721. — Ribera. — *L'Adoration des Bergers.*

Signé, daté : 1650.

MAGNIFIQUE peinture d'un réalisme tout espagnol. Chacune des figures est un portrait d'une vérité frappante la vieille femme au cuir tanné, les bergers presque jarouches, couverts de laine ; et, contrastant avec cette rude humanité, la Vierge fraîche, douce, tendre et le petit Jésus d'où rayonne une délicate lumière rosée. C'est bien encore la sincérité naïve du primitif que respire cette peinture ; mais les moyens d'expression sont d'un moderne. (Cl. Hachette.)







1731. — Velázquez. — *Portrait de l'infante Margarita-Maria.*

Ce petit portrait suffit pour bien montrer l'originalité prodigieuse de Velázquez parmi les autres peintres, sa manière légère comme de l'aquarelle, sa peinture sans matière, ses harmonies atténuées de gris et de rose, son habileté à faire vivre une figure sans paraître en fixer les traits, à capter en quelques touches justes une réalité aussi tréle, aussi complexe qu'un visage d'enfant ; l'infante se tient déjà comme une petite reine. (Cl. Hachette.)

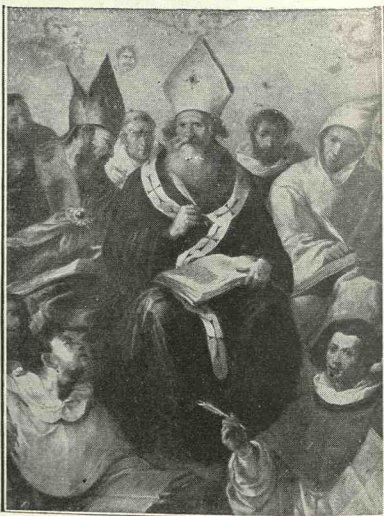
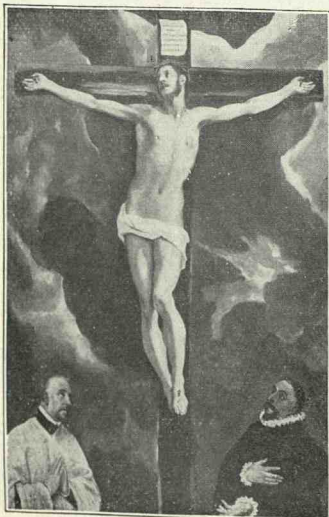
1729. — Greco. — *Christ en Croix.*

Ce peintre, d'origine grecque, a vécu à Venise, avant de s'installer à Tolède. Il est aisé de reconnaître ici ses différentes origines. Ce crucifié est bien d'un élève de Tintoret, le Vénitien tourmenté. Mais le Grec a renchéri. Il a rapporté d'Orient le souvenir des couleurs verdissantes, cadavériques de l'art byzantin et ses aspects de mort. Enfin c'est l'atmosphère d'Espagne, son catholicisme farouche, l'ardente et âpre Tolède qui ont exaspéré la manière de Greco jusqu'à la folie. Ce crucifié livide, sur ces nuages abrupts et sombres, exprime la souffrance jusqu'au paroxysme. (Cl. Hachette.)

lié livide, sur ces nuages abrupts et sombres, exprime la souffrance jusqu'au paroxysme. (Cl. Hachette.)

1706. — Herrera. — *Saint Basile dictant sa doctrine.*

Saint Basile, mitré ; sur sa tête plane le Saint-Esprit qui lui inspire sa doctrine ; à droite, saint Bernard et saint Dominique ; à gauche, l'évêque Diego et saint Pierre Dominicain. Dans aucune autre école le sentiment religieux ne se présente sous des aspects aussi farouches. Toutes ces figures, peintes d'après nature, expriment une énergie sauvage. (Cl. Hachette.)





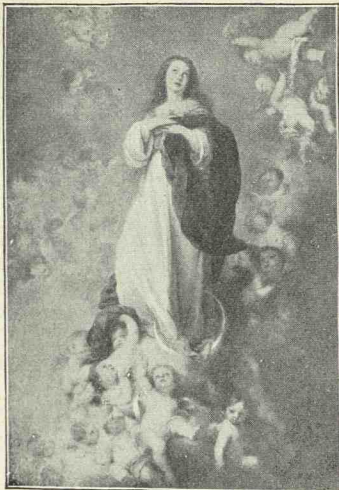
1705. — Goya. — *Jeune Femme Espagnole.*

G OYA, qui fut un peintre d'imagination, un visionnaire parfois fantastique, a été aussi un excellent portraitiste. Le présent portrait nous donne un bon exemple de l'excellence de sa technique. Par son exécution, une telle peinture est digne des grands maîtres de l'école espagnole qui a compté tant de praticiens robustes ou délicats. Il est impossible de ne pas reconnaître ici l'influence de Vélazquez, ses fines harmonies de rose et de gris. Goya fut toujours un grand admirateur de Vélazquez dont il a copié plusieurs ouvrages. C'est aussi à son école qu'il a sans doute appris à mettre dans la pâte colorée l'animation de la chair. Les vrais peintres de figure ne se contentent pas de donner à un corps ou à un visage son aspect coloré ; ils savent communiquer à leur matière comme le frémissement et la tiédeur de la vie. Malgré son attitude un peu compassée, cette figure paraît vraiment de substance animée. La hardiesse de son accent effarouchait parfois les modèles de Goya. Il s'est montré sage le jour où il peignit le visage un peu morne, la chevelure noire et indocile, le regard lourd de cette Madrilène boudeuse. (Cl. Hachette.)

1739. — Zurbaran. — *Funérailles de Saint Bonaventure.*

IL mourut à Lyon, en 1274, au cours d'un concile où assistaient le pape Grégoire X et Michel VII Paléologue. Ces deux personnages se reconnaissent à gauche. Ce tableau provient du cloître de la Mercy-Chaussée, à Séville. On y voit comment le naturalisme espagnol dépasse encore celui de Caravage par la vérité des portraits et surtout l'imprévu de la mise en page. L'Espagnol semble avoir coupé la scène qu'il peint sans se soucier d'adapter les attitudes des figures aux lignes de l'encadrement. Il ne paraît pas s'être préoccupé davantage d'unifier les tons différents dans une harmonie générale de couleur et de lumière ; les plans et les tons s'opposent sans transition et se découpent non sans brutalité. L'exécution est d'une solidité dénuée de coquetterie. Les portraits sont animés d'une vie puissante. De telles œuvres trappent d'autant plus fortement la sensibilité que l'austérité de l'exécution est en harmonie parfaite avec l'allure un peu macabre du sujet. (Cl. Hachette.)

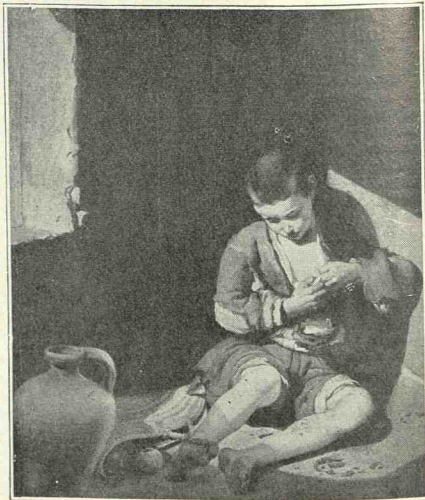


1709. — Murillo. — *L'Immaculée Conception.*

La Vierge vêtue de blanc, les mains croisées sur la poitrine se tient debout sur un croissant de lune; tout autour, des guirlandes d'anges dans une vapeur lumineuse. Cette vision adaptée à un sujet nouveau est, en somme, la reprise du thème de l'Assomption, traité déjà ainsi par les Italiens, Titien et Corrège. Murillo, parmi les Espagnols, est en effet un de ceux chez qui se reconnaît le plus l'influence étrangère; il est certains effets pittoresques qui font songer aux Vénitiens et aussi aux Flamands, Rubens et surtout Van Dyck. Son génie n'a pas l'âpreté sauvage de Zurbaran ou Herrera. Comme eux, il est un réaliste puissant, et il est aisé de retrouver dans ses figures les plus tendres le type espagnol; mais, par la suavité des couleurs, son goût pour les lumières d'apothéose et l'effet théâtral, il est un des représentants les plus caractéristiques de l'art jésuite. D'après le dogme de l'immaculée conception, la Vierge vint au monde exempté du péché originel. Pour représenter cette croyance, les peintres se sont inspirés d'un passage de l'Apocalypse: « Il parut un grand prodige dans le ciel; une femme qui était revêtue du soleil, qui avait la lune sous ses pieds, et sur sa tête, une couronne de douze étoiles. » (Cl. Hachette.)

1717. — Murillo. — *Le jeune Mendiant.*

Il y a, dans l'œuvre de Murillo, deux parts très distinctes. À côté du peintre religieux, du fournisseur de tableaux d'église, voici le pur réaliste, le peintre vigoureux de la vie espagnole. Il a laissé une série charmante de tableaux représentant des jeunes mendiants. Celui du Louvre est fort séduisant. Ce petit homme vient de se réfugier à l'abri du soleil, mais la lumière brutale d'Espagne coupe durement un carré de clarté dans l'ombre du réduit. Cet effet est parfaitement réussi, bien que le peintre soit très discret dans la coloration de la lumière. Cependant l'enfant, après avoir posé sa cruche d'eau et s'être assis à terre, procède paisiblement à la chasse aux insectes qui le dévorent. Tous les détails de ce tableau sont amusants, la cruche, le panier, les fruits, les crevettes et il est rarement donné de rencontrer, comme ici, une œuvre qui soit à la fois spirituelle et robuste et qui concilie l'enjouement avec les moyens de la grande peinture. (Cl. Hachette.)



de sa vie, quantité de peintures d'une inspiration toute personnelle qui expriment ses affections intimes, *Hélène Fourment et ses enfants*, ou l'allégresse que lui inspire la vie aux champs, *paysages*, *Kermesse*. — Ses élèves, Van Dyck, Snyders, sont aussi bien représentés.

*Jordaëns* n'est pas un élève de Rubens ; sa peinture, robuste et savoureuse, en a pourtant reçu quelques reflets. (V. Précis, 16.)

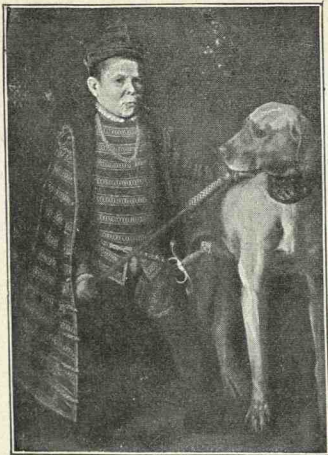
*A gauche, premier panneau.* 1968. **Van Dyck.** *Enfants de Charles I<sup>er</sup>*, plus tard Charles II, Jacques I<sup>er</sup> et Marie, femme du prince d'Orange. Esquisse précieuse, raffinée ; de la spontanéité et de l'élégance. — \* 2111. **Rubens.** *Henri de Vicoq*, ambassadeur ; peinture fraîche, saine, de sa meilleure main. — \*\* 2115. **Rubens.** *La Kermesse* (voir p. 67). — 2110. **Rubens.** Esquisses pour des compositions de la vie de Marie de Médicis. La légèreté, la sûreté du pinceau leur donnent un grand charme. — 2114. **Rubens.** *Portrait de Suzanne Fourment*, sœur aînée de sa seconde femme. Il l'a peinte plusieurs fois ; il a emprunté ce visage pour l'une des trois Grâces du tableau de l'Education de Marie de Médicis. — 1927. **Ph. de Champaigne.** *Le Repas chez Simon*. On voit dans cette composition l'influence française de Poussin et Le Brun dominer le tempérament flamand du peintre. — \* 2084. **Rubens.** *Thomyris* fait plonger dans du sang la tête de Cyrus qu'elle vient de vaincre. Ce sont de bien gracieux visages qui contemplant cette action atroce. Compte parmi les œuvres les plus précieuses et les plus somptueuses de Rubens. — \*\* 2075. **Rubens.** *Fuite de Loth* (voir p. 68). — \* 1972. **Van Dyck.** *François de Moncade*. Nous le retrouverons à cheval plus loin. — \* 2078. **Rubens.** *Vierge entourée d'anges*. Etudier ici comment Rubens, avec des reflets et des demi-teintes donne à la chair cet aspect nacré. — \* 2116. **Rubens.** *Château et tournoi*. Admirable effet de soleil couchant auprès de son château de Steen. Peinture de Rubens, gentilhomme campagnard. La

silhouette de son château a évoqué dans son imagination un tournoi gothique. — \* 1983. **Van Dyck.** *Son portrait*. Il était très beau, fin, nerveux, et se fournissait à lui-même un modèle digne de son art. — 2142. **Snyders.** *Arche de Noé*. Bonne peinture ; composition sans intérêt. Les deux lions sont attelés au char du mariage à Lyon, galerie de Médicis. — 2083. **Rubens.** *Triomphe de la Religion*. Carton de tapisserie. Tout est plus rond, plus ample, plus emphatique, pour bien remplir le cadre et frapper la vue de loin. — \* 1985. **Van Dyck.** *Portrait de Richardot et son fils*, merveille d'élégance et de finesse. — \* 1969. **Van Dyck.** *Portraits de deux frères*. Charles, duc de Bavière, et Robert, duc de Cumberland. Dans ce double portrait on peut admirer l'éclat de la chair à la flamande, la sombre ardeur des couleurs à la Titien et la distinction aristocratique des modèles. — \*\* 2113. **Rubens.** *Hélène Fourment et ses enfants* (voir p. 68). — 2141. **Snyders.** *Le Paradis terrestre*. Ces animaux s'ennuient. — \* 1967. **Van Dyck.** *Charles I<sup>er</sup>* (voir p. 59). — 1976. **Van Dyck.** *Portrait d'homme*. Couleur grasse à la Titien. — \* 2013. **Jordaëns.** *Enfance de Jupiter*. Encore un tour de force, tant est chaude et lumineuse la matière dont cette chair est pétrie. — 1970. **Van Dyck.** *Isabelle-Claire-Eugénie*, gouvernante des Pays-Bas. Elle prit, durant son veuvage, l'habit de clarisse, ce qui oblige son portraitiste à renoncer aux riches couleurs et aux tissus chatoyants. — 2068. **Fr. Pourbus.** *La Cène* ; le Flamand s'essaya à une grande composition de style bolonais.

*A droite, premier panneau :* suite de l'École flamande. Rubens au milieu de ses imitateurs, de ses élèves ou de ses continuateurs. (V. Précis, 16).

2137. **Ryckaert.** *Intérieur d'atelier*. Fine et spirituelle peinture d'un bon imitateur de Téniers ; on y surprend au travail le petit-maître flamand ou hollandais. — 2112. **Rubens.** *Anne d'Autriche*. Peinture d'apparat, précieuse, mais sans beaucoup d'expression. Au fond, un buste qui ressemble étrangement non pas à Louis XIII, mais à Buckingham. — \* 2015. **Jordaëns.** *Le Concert après le repas*. C'est sa femme, la

copieuse Catherine Van Noort, qui siège à droite. Couleurs solides, formes débordantes ; quand on ne peut plus entendre, on continue la ripaille en faisant du bruit. — \*\* 2156. **Téniers.** *L'Enfant prodigue à table* (voir p. 66). — 2016. **Jordaëns.** *Portrait d'homme*. Quel est ce Porthos ? L'amiral Ruyter, dit-on. Mais son portrait d'Amsterdam, par Bol, nous montre un homme sec. — 2144. **Snyders.** *Chasse au sanglier*.



2479. — Anthonie Mor. — *Le Nain de Charles-Quint.*

ANTHONIE MOR est un Néerlandais d'Utrecht, un de ces peintres du Nord si nombreux qui, après avoir fait un voyage d'étude en Italie, allaient à travers l'Europe mettre leur habileté de portraitiste au service des grands seigneurs. Il eut la fortune de travailler à la cour d'Angleterre, d'Espagne et des Pays-Bas. Aussi sa célébrité a-t-elle été grande ; à tel point que l'on a pris l'habitude de lui attribuer les meilleurs portraits flamands de son temps. Le présent portrait est d'un Néerlandais au naturalisme un peu appuyé, mais l'artiste sait, à la manière italienne, donner de l'autorité et de l'ampleur à ses figures. L'incalculable visage de ce gnome a dû enchanter l'observateur impitoyable et dur qu'a été Anthonie Mor. Tout est analysé avec une minutie extrême, dans le détail du costume de cour, comme dans le visage rongé. Le chien sur lequel s'appuie ce nain est ici pour accentuer son exigüité ; il est à son compagnon ce que les chevaux sont pour les beaux cavaliers. Son costume semble prouver que ce petit monstre appartenait bien à la cour d'Espagne. La tradition est restée dans ce pays de peindre ces êtres disgraciés ; on en trouve d'illustres dans l'œuvre de Velazquez, Ribera, Goya et jusque chez Zuloaga. Ces fous ont eu aussi leur littérature. Dans une comédie de Calderon, on en voit un qui gagne gros chaque fois

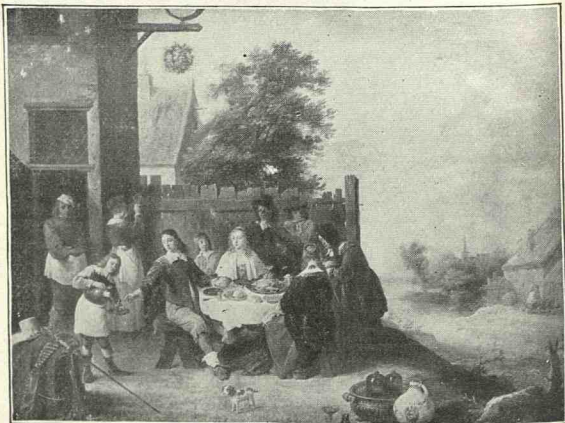
qu'il fait rire le roi, mais qui perd une dent quand le roi est resté un mois sans rire. (Cl. Hachette.)



2156. — Téniers le Jeune. — *L'Enfant prodigue.*

Signé, daté : 1644.

CETTE composition est d'une observation bien amusante ; à cette partie fine à la campagne il ne manque rien : la diseuse de bonne aventure, les chanteurs ambulants ; les hôtes empressés à servir et à marquer les « consommations » ; le bon jeune homme et les deux dames qui gardent une tenue du meilleur ton. Le paysage est d'une jolie couleur argentée ; Téniers a été un peintre délicat de la lumière. Mais c'est surtout l'esprit de sa touche qui donne tant de valeur à chaque chose. Elle apporte ici une bonne humeur élégante. (Cl. Hachette.)



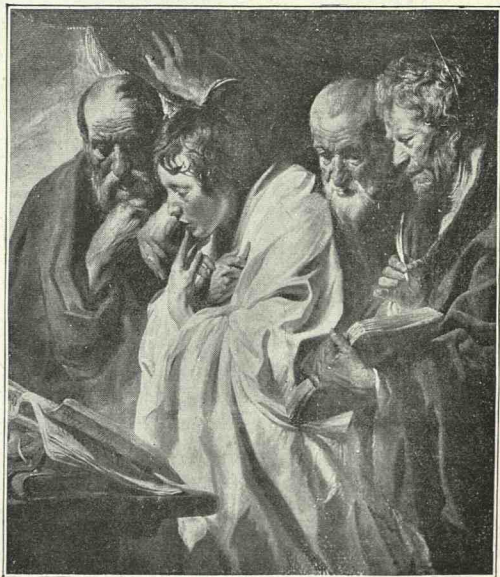


**2115. — Rubens.  
La Kermesse**

**P**EINT durant la dernière partie de la vie de Rubens, alors qu'il allait passer l'été dans sa campagne de Steen. Ce n'est point là une copie de la nature; la verve du peintre a donné à cette farandole un élan que n'avaient point les paysans flamands. Les couleurs s'éparpillent et s'égrènent, claires et fraîches comme un bouquet de fleurs des champs. Le lyrisme de cette œuvre joyeuse montre que le peintre était plus jeune que jamais devant l'allégresse de la nature flamande. (Cl. Hachette.)

**2012. — Jordaëns  
Les Évangélistes.**

**D**E vigoureux modèles peints avec une solidité, une maîtrise prodigieuse. On ne saurait être plus robuste ni plus vivant. L'artiste en prend à son aise avec l'Évangile. Sans doute les Évangélistes étaient de pauvres gens; ce sont ici des ouvriers d'Anvers des paysans, des gens du port, la peau tannée et suante, le poil hirsute. (Cl. Hachette.)



2075.

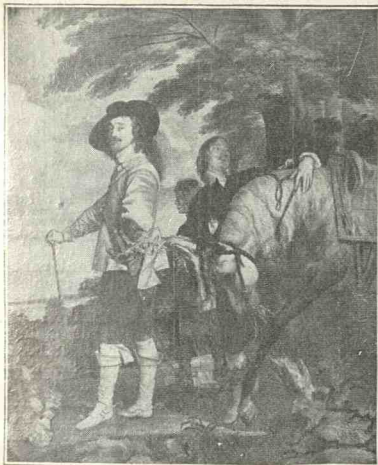
**Rubens. — La fuite de Loth.**

LE sujet est emprunté aux *Loges* de Raphaël. Mais le peintre a repris son personnel flamand; jeunes filles à tailles souples et plantureuses, et visages riant malgré la situation tragique. Rubens n'a d'ailleurs pas pris cette tragédie très au sérieux; le vieux Loth a l'air ahuri de saint Antoine de Téniers. (Cl. Hachette.)

**2113. — Rubens.****Hélène Fourment et ses enfants.**

VOICI un des plus beaux, un des plus émouvants portraits parmi les nombreuses peintures que Rubens a laissées de sa seconde femme, la jeune Hélène Fourment. Elle est représentée avec deux de ses enfants; le troisième devait figurer dans l'esquisse initiale et celle-ci a sans doute été diminuée, car deux mains, à peine esquissées, d'un troisième enfant apparaissent sur le bord droit du cadre. La peinture est légère et chaude, sans ombre, toute en reflets de plein air. La tête charmante de la jeune femme, le visage éveillé ou boudeur des enfants, sont seuls un peu poussés. Par ailleurs, le tableau est rapide, esquissé avec une extrême légèreté; la couleur très diluée d'huile, à la flamande, couvre à peine le panneau. Le peintre, satisfait de cette improvisation, n'a pas voulu la gêner, l'alourdir, en la terminant. Ou peut-être l'œuvre est-elle restée inachevée, parce qu'elle date des dernières années de l'artiste (entre 1635 et 1638), alors que des attaques de goutte de plus en plus fréquentes interrompaient Rubens dans son activité. Une telle œuvre porte en elle-même un touchant témoignage de la chaude tendresse avec laquelle le peintre vieillissant contemplait sa jeune femme. (Cl. Hachette.)



1967. — Van Dyck. — *Charles I<sup>er</sup>.*  
1635.

Le plus beau des portraits que Van Dyck ait laissés de ce roi qu'il a peint si souvent. Le tableau faillit, au XVIII<sup>e</sup> siècle, être acquis par Catherine de Russie. Madame du Barry, qui se piquait d'être apparentée aux Stuarts, le fit acheter par Louis XV. Ce chef-d'œuvre est riche de toutes les séductions de l'art de Van Dyck ; le roi, dont l'attitude est pourtant naturelle, dessine une silhouette d'une élégance cavalière ; le pourpoint de satin blanc, le reflet de lumière sur le coude, sont des morceaux d'une exécution incomparable. La fraîcheur chatoyante de la couleur flamande s'y retrouve alliée aux harmonies ardentes de la peinture vénitienne. Le cheval, l'écurier sont aussi d'une couleur intense et douce ; dans la main élégante posée négligemment sur la crinière du cheval, on reconnaît un des motifs chers à ce peintre qui ne craignit pas toujours de se répéter. Le paysage de grands arbres et d'horizon lumineux est aussi d'une grande vérité, bien qu'il n'ait qu'une utilité décorative. Ce sont des compositions de ce genre qui suscitèrent au XVIII<sup>e</sup> siècle Reynolds, Gainsborough et tous les peintres élégants de l'éclectisme anglaise. (Cl. Hachette.)

1962. — Van Dyck. — *Vierge aux Donateurs.*

CETTE peinture a été agrandie en hauteur. L'artiste a repris un thème habituel chez les Flamands et qu'il retrouva aussi chez les Vénitiens du XVI<sup>e</sup> siècle. Le tableau est certainement postérieur au séjour en Italie ; la Vierge et l'Enfant Jésus se ressentent de l'influence de Titien. On peut voir ici comment un élève de Rubens atténue l'exubérance flamande et atteint à la distinction italienne. Les figures des donateurs sont d'admirables portraits. Leurs vêtements sombres sont peints de la manière la plus brillante, les figures n'en sont pas moins de braves bourgeois flamands, attendris et intimidés par la bonne grâce de la Vierge et les gentillesses de l'Enfant Jésus. Il y a même des attitudes bien familières. Jésus caresse la barbe du donateur et celui-ci appuie ses mains sur les genoux de la Vierge. Van Dyck n'avait pas le génie dramatique pour inventer de grandes compositions ; mais son réalisme discret donne de la distinction aux portraits les plus véridiques et sa vision harmonieuse met comme une atmosphère de poésie et de vraisemblance autour de cette rencontre de la Madone et de pieux bourgeois. (Cl. Hachette.)





On abuse de Snyders dans les attributions de peintures d'animaux. — \* 2082. **Rubens. Christ en Croix.** Composition un peu nue où l'on retrouve les effets chers à Rubens, et faits pour frapper de loin, le crucifié pâle sur un ciel sombre, entre les figures de la Vierge et de saint Jean et le désespoir échevelé d'une Madeleine épanouie, rayonnante. — 1964. **Van Dyck. Saint Sébastien.** — 1906. **Math. Bril. Chasse aux daims.** — 2045. **Van der Meulen. Vue de Vincennes.** Le roi à la chasse; paysage charmant avec de l'air, du lointain. — \*\* 2012. **Jordaëns. Les Quatre Évangélistes** (voir p. 67). **Diepenbeck.** Fade idylle. — 1965. **Van Dyck. Vénus chez Vulcain.** — 1907. **Math. Bril. Chasse aux Cerfs.** — 2076. **Rubens. Elle servi par un ange.** Carton de tapisserie. — 2054. **Van Mol. Descente de Croix,** d'un élève de Rubens qui n'a pas dérobé la flamme de son maître. — 1908. **Paul Bril. Paysage.** — 2039. **Van der Meulen. Passage du Rhin.** Comme cette guerre est jol'e en peinture! — \* 1903<sup>a</sup>. **V. Boucquet. Porte-étendard.** Peinture vigoureuse et sage d'un peintre peu connu. — **Fr. Snyders.** Chiens qui se battent. Probablement de Niciasus.

— 2069. **Pourbus. Saint François.** Sans la fougue de Rubens le réalisme flamand est bien pesant. — 1909. **Bril. Diane et ses Nymphes.** — \* 2077. **Rubens. L'Adoration des Mages.** Ce motif lui est cher, à cause de la mise en scène: des mages éblouissants, farouches, un nègre, des casques, et devant ce cortège un tout petit Jésus, émerveillé. Ce tableau, qui est un des plus simples de cette série, n'est pas le plus mauvais. — 2037. **Van der Meulen. Combat près du canal de Bruges.** Le roi est à la guerre aussi brillant qu'au carrousel. — 2159. **Téniers. Fête de village.** La Kermesse de Rubens vue par un homme sage. — \* 2014. **Jordaëns. Le Roi boit.** Encore à table! Peinture étonnante par sa couleur abondante, fluide, son éclat robuste et doux; il n'a manqué à Jordaëns qu'un peu de distinction. — \* 2117. **Rubens. Paysage.** Le soleil se dégage des brumes du matin; esquisse de la fin de la vie de Rubens, quand il vivait à sa campagne de Steen. — 2164. **Téniers. Chasse au héron.** Grisaille d'une finesse charmante. — 2145. **Snyders. Le Marchand de poisson.** Poissonnerie truculente; au fond, reconnaître le château des quais d'Anvers.

SALLE VI  
GRANDE GALERIE  
SIXIÈME TRAVÉE

ÉCOLE HOLLANDAISE

*A gauche,* premier panneau: Rembrandt est bien représenté par des œuvres de sa jeunesse, de son âge mûr et de sa vieillesse. Il se détache de la manière hollandaise qui est d'un naturalisme un peu sage. Son art est aussi d'un naturaliste, mais il a la poésie du rêve. Il peint d'abord avec la propreté menue, chère à son pays; puis sa manière s'assouplit et son imagination transpose des images vraies en des visions bibliques d'une émouvante poésie; dans sa vieillesse, sa maîtrise prend une sorte de violence pathétique et brutale. Auprès de lui, un autre poète, Ruysdaël, dont les paysages d'une majestueuse tristesse évoquent une âme hautaine et solitaire; Hobbema est d'une familiarité plus riante. (V. Précis, 17).

\* 2560. **Jac. Van Ruysdaël. Le Coup de soleil.** Les rayons glissent sur la plaine; beau nuage moutonnant sur un sol rocheux. Parmi tant de portraitistes ponctuels, Ruys-

daël montre une personnalité de poète; dans tous ses tableaux on reconnaît une méditation mélancolique. — \* 2538. **Rembrandt. Saint Mathieu et l'Ange.** Œuvre de la fin

(1661); jamais il n'avait montré un tel emportement; on ne trouverait pas dans le Louvre une autre œuvre exécutée avec une pareille fougue et une pareille sûreté. Quel pathétique dans cette figure noueuse comme un vieux chêne! L'ange ressemble à Titus, le fils du peintre. — \* 2559. **Jac. Van Ruysdaël. Le Buisson.** Puissante tristesse de cette petite toile; pauvre lumière jaune; on sent le vent battre la plaine de Harlem. — 2554. **Rembrandt. Son portrait** à trente et un ans; une belle lumière de couchant éclaire sa petite tête ronde de chat moustachu. — \* 2543. **Vénus et l'Amour.** La mythologie de Rembrandt ne rappelle jamais l'antique; cette Vénus est peinte d'après Heindrickje Stoffels; l'œuvre est de la fin de la vie du peintre; la chair, débordante, heureuse, de la déesse ferait croire que Rembrandt a songé à Titien; voir la Femme à sa toilette de la Grande Galerie. — 2545. **Rembrandt. Jeune homme** de 1658 qui paraît un peu trop âgé pour être

*A droite, premier panneau : On voit éclater ici la bonne humeur de Hals, le peintre du rire, et briller la lumière dorée dont Cuyp éclaire les bourgeois, les chevaux et les bœufs de Dordrecht. (V. Précis, 17).*

*Panneau de droite.* — \* 2385. **Hals. Portrait de femme**; chef-d'œuvre; des tons très fins, d'une sobriété toute hollandaise, des noirs, des blancs, des gris, une figure coupée; le tout peint par des « à-plat » qui rendent admirablement la forme en la résument. — 2401. **Van der Heyden. Village** de Hollande. Il applique ici à des mesures et à des bateaux son dessin précis. — 2552. **Rembrandt. Son portrait** (1633). Analogue au portrait voisin (2553) dont il est à peu près contemporain. — 2400. **Van der Heyden. Ville** de Hollande. Œuvre fine d'un peintre qui comptait les briques des maisons et les pavés des rues. — \* 2338. **Hals. La famille Berestejn.** Chaque tête est admirable de vivacité, avec de belles étoffes peintes spirituellement. On verra mieux encore la décision tranchante du pinceau de Hals en notant que la dernière figure de droite, ajoutée par une autre main, est d'une exécution plus molle. Dans l'ensemble, la composition est un peu dispersée et la lumière éparpillée. — \* 2383. **Hals. Descartes.** Admirable peinture, par larges coups de brosse; modelé hardi avec de beaux noirs; expression un peu ahurie d'un oiseau de nuit qu'on amène au grand jour. Hals ne s'est-il pas amusé de la tête du philosophe? Qu'est-ce que ces deux hommes ont pu se dire? — \* 2342. **Cuyp. Départ pour la promenade.** Cavaliers solides sur un paysage blond. — 661<sup>d</sup>. **Sal. Ruysdaël. Bord**

son fils Titus. — 2365. **Everdingen. Paysage** d'un pittoresque sauvage que les Hollandais rapportaient de Norvège; ces rochers, ces cascades, ces bois de pins devaient amuser les Hollandais en les dépayant. — \*\* 2549. **Rembrandt. Bethsabée** (voir p. 73). — 2370. **Fictoor. Isaac bénissant Jacob.** Il a pris ses modèles et ses costumes, comme Rembrandt, dans le quartier juif d'Amsterdam. — 2551. **Rembrandt. Portrait** dit l'Homme au bâton. — \*\* 2555. **Rembrandt âgé** (voir p. 72). — \*\* 2547. **Rembrandt. Heindrickje Stoffels** (voir p. 72). — 2556. **Jacob Van Ruysdaël. La forêt**, figures et animaux de Berchem. — 2484. **Van der Neer. Village hollandais.** Ce peintre aimait la douce cendrée des effets de nuit. — \*\* 2537. **Rembrandt. Le Bon Samaritain** (voir p. 73). \*\* — **Hobbema. Le Moulin** (voir p. 74). — 2408. **Honthorst. Pilate.** Ce peintre est encore sous l'influence des Italiens; le naturalisme hollandais n'est pas encore né.

**de rivière.** La filiation est visible avec Van Goyen. Beau feuillage sur un grand ciel pluvieux. — 2544. **Rembrandt. Vieillard**; peinture de 1633, œuvre de jeunesse où il y a encore de la petitesse hollandaise. — \* 2548. **Rembrandt. Bœuf écorché.** Il a peint plusieurs études sur ce motif, on y trouve toutes les richesses de sa palette, une lumière qui est de l'oren fusion; elle suffit à embellir la réalité la plus vulgaire. — 2553. **Rembrandt. Rembrandt à la toque.** En 1633, Rembrandt était un élégant cavalier, portraitiste à la mode; sa peinture était soignée et coquette comme sa personne. — S. n. **Lievens. Visitation.** Encore du Rembrandt embourgeoisé. — \* 2343. **A. Cuyp. La Promenade.** Bourgeois de Dordrecht fiers de leurs beaux équipages. Composition chère à Cuyp, des figures se dressant sur un ciel lumineux. — \* 2375. **J.-Van Goyen. Bord d'une rivière en Hollande.** Avec une couleur de terre, ce peintre traduit admirablement le ciel et l'eau. — \* 2387. **Hals. M<sup>me</sup> Berestejn.** Comparer les détails du costume, et, par exemple, la collerette avec d'autres œuvres hollandaises pour bien comprendre l'originalité et la supériorité de Hals dans cette école. — 2403. **Hobbema. Paysage.** — 2551<sup>a</sup>. **Rembrandt. Pèlerins d'Emmaüs.** Première idée d'un thème qui aboutira au chef-d'œuvre qu'on rencontrera plus loin. — \*\* 2384. **Hals. La Bohémienne.** (voir p. 75). — 2394. **Van**

2555. — Rembrandt. — *Portrait de Rembrandt âgé. Signé, daté : 1660.*

REMBRANDT nous a laissé un très grand nombre de portraits de lui-même. Nous les connaissons aux âges successifs de sa vie, avec les physionomies différentes de son humeur. Au Louvre même, on peut le voir au temps de sa jeunesse, à l'époque où il fut un peintre élégant et à la mode. Est-il besoin d'ajouter que les plus beaux portraits sont ceux de sa vieillesse, comme celui-ci? Rembrandt n'avait pourtant que 52 ans; malgré les désastres et les deuils de sa vie on le sent plus vigoureux que jamais. Il se dresse, impérieux, dans son vêtement d'atelier, une robe garnie de fourrure, sa vieille tête couverte d'un morceau de toile blanche, sa palette à la main. Il a renoncé à l'élégance cavalière d'autrefois; et tous ses portraits le montrent maintenant dans l'attitude du travail, avec ses instruments de peintre. La figure est marquée par l'âge; les traits sont alourdis; mais comme le regard est pesant et dominateur! Comme la personnalité des autres portraits paraît mince auprès de celle-là! La peinture a la vigueur et les brutalités qui conviennent pour peindre ce vieux chêne. Le Saint Mathieu voisin, qui a été exécuté peu après, montre la même facture emportée et contenue. (Cl. Hachette.)

2547. — Rembrandt. — *Portrait d'Heinrickje Stoffels. Vers 1662.*

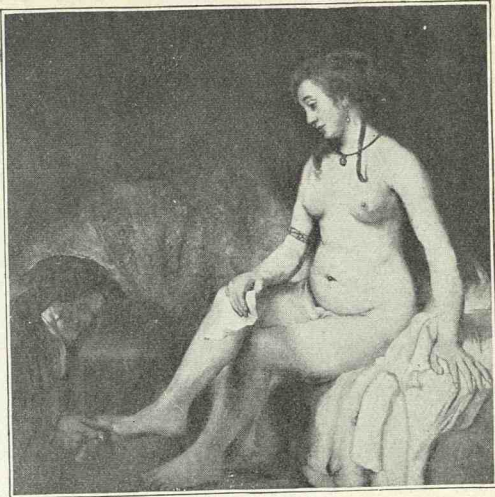
DANS la dernière partie de son existence, après la mort de Saskia sa femme, c'est Heinrickje Stoffels, qui éleva son fils Titus, et prit en main la direction de la maison de Rembrandt, lequel ne semble pas avoir été doué d'un grand esprit d'organisation. Elle lui servit aussi très souvent de modèle, comme toutes les personnes qui vivaient dans son entourage. Le portrait du Louvre nous présente un visage dépourvu peut-être de finesse et de distinction, mais tout rayonnant d'une expression d'ineffable bonté. Comme toujours, le peintre, sans cesser d'être véridique, transfigure la réalité en la parant de poésie. Ce visage n'est pas seulement la vie même par la chaleur de la chair, l'humidité de l'œil et des lèvres, il est comme illuminé de sentiment. Le peintre n'a pas cherché à nous faire croire à quelque vision de conte de fée; il lui suffisait de mettre la réalité sous nos yeux pour dépasser infiniment le monde des simples apparences. (Cl. Hachette.)



2549. — Rembrandt.  
*Bethsabée.*

Signé, daté : 1654.

UNE peinture aussi vigoureuse, d'un réalisme aussi robuste, nous montre bien que Rembrandt n'est pas seulement un imaginaire. Il semble ne s'être proposé ici que de bien rendre le modèle qu'il avait sous les yeux. Quelques accessoires, comme la lettre que cette baigneuse tient à la main, ne suffisent pas à faire de cette admirable étude un « tableau d'histoire ». Le modèle de Rembrandt est facile à reconnaître, c'est *Heinrickje Stoffels* qu'il a peinte bien souvent à la fin de sa vie. La peinture est large, grasse, de matière abondante ; la lumière modèle merveilleusement les rondeurs de l'abdomen ambré. Rembrandt dédaigne les procédés dont se servent les autres peintres pour donner aux chairs de la transparence et aux formes de la légèreté. (Cl. Hachette.)



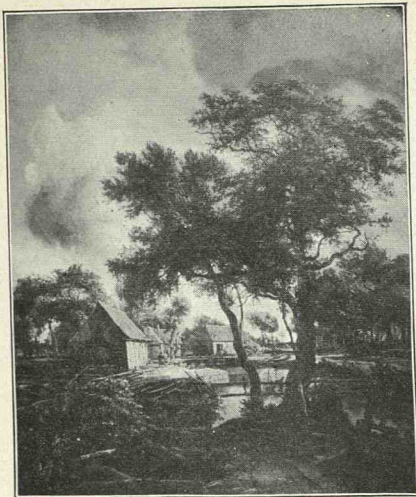
2537. — Rembrandt. — *Le bon Samaritain.*

Daté : 1648.

LA Bible de Rembrandt prodige de mettre sous nos yeux une humanité que nous reconnaissons et de nous offrir une poésie lointaine comme les origines mêmes de l'humanité. Ses tableaux bibliques ne sont point des fictions ingénieuses. C'est bien la réalité qu'il peint, mais il est poète et ses visions s'offrent à nous, chargées de rêverie et de sentiment. En quel temps, en quel pays placer cet épisode ? Il n'y a de précis que l'heure, l'heure du crépuscule ; quelques rayons obliques traversent encore l'atmosphère ; ils donnent

une valeur intense aux objets qu'ils rencontrent ; ils projettent de grandes ombres à travers l'espace ; et ces petites formes humaines passent sous nos yeux comme dans un rêve. (Cl. Hachette.)





2404. — Hobbema. — *Le Moulin à eau.*

Signé.

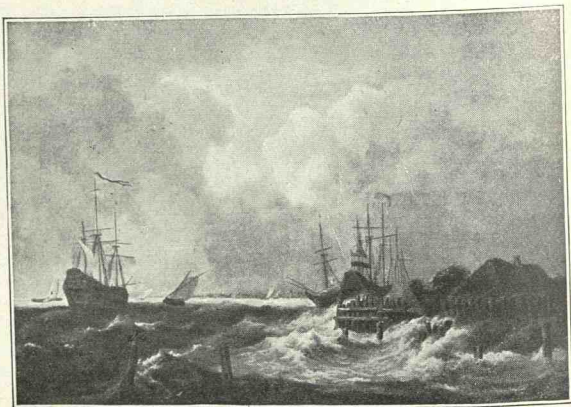
Ce petit chef-d'œuvre nous présente la Hollande aimable en face de la nature grandiose et hostile de Ruysdaël. Les deux peintres d'ailleurs emploient la même couleur dénuée d'éclat et de gaieté. Dans ce petit coin de la Gueldre, Hobbema nous montre un site agréable à habiter. Ce moulin si bien placé au milieu du feuillage, entre le ciel et son reflet dans l'eau, ces arbres où le chasseur trouve du gibier, cette eau où le pêcheur trouve du poisson, l'équilibre de la composition si bien assise, la lumière égale qui détaille si joliment le feuillage, tout contribue à rendre accueillant ce petit coin de nature. C'est à son sujet que Fromentin a dit que ce tableau était une œuvre charmante : « si précis, si ferme dans sa construction, si voulu d'un bout à l'autre dans son métier, d'une coloration si forte et si belle, le ciel est d'une qualité si rare, tout y paraît si finement gravé avant d'être peint, et si bien peint par-dessus cette âpre gravure », etc... (Cl. Hachette.)

2558.

Jac. Ruysdaël.  
*Une Tempête.*

Signé.

Ruysdaël est le peintre de la nature grandiose, de la plaine de Harlem éclairée par une lumière triste et battue par le vent du large. Il a peint aussi la mer, cette voisine inquiète d'où le Hollandais tire toute sa richesse, mais dont il a tant à craindre. La voici dans sa lutte contre ce continent que l'homme s'efforce de défendre contre la vague. La mer est houleuse ; le vent balaie les grands nuages, soulève les paquets d'eau qui se ruent sur l'estacade, enlève leur écume qu'il chasse bien avant dans les terres. Entre les nuées, que le vent déchire, passe un pauvre rayon qui promène sur la mer sa lumière blême et n'en rend que plus sinistres les parties d'ombre. Les voiles glissent, penchées, pâles comme des fantômes. Ruysdaël est vraiment un puissant poète. Un peintre aussi ne trouvera qu'à admirer dans la manière dont il dessine cette eau agitée, déchirée hurlante. (Cl. Braun.)





2386. — Frans Hals. — *Nicolas Van Berestejn.*

Vers 1620.

CETTE peintre, qui n'a jamais quitté sa ville de Harlem et qui a pris tous ses modèles dans la bourgeoisie ou dans le peuple de cette ville, a laissé une des œuvres les plus savoureuses, les plus étincelantes de l'histoire de la peinture. Sa verve pittoresque anime les figures les plus indifférentes; l'habileté de son pinceau, la décision de sa brosse donnent de l'esprit aux objets les plus vulgaires; Berestejn, que l'artiste a peint à plusieurs reprises, est ici campé dans une attitude d'une crânerie cavalière. Le visage est d'un bourgeois jovial, mais le peintre donne à son regard une sorte de vivacité fringante. Personne n'a comme lui su poser une figure riante sur une fraise de dentelle. Il faut regarder le détail d'une telle peinture pour voir jusqu'où peut aller l'habileté du pinceau. La brosse a fait glisser de jolis reflets sur les plis du satin noir. La main si fièrement appuyée à la hanche vaut une signature; elle est alerte, vivante, parce que le peintre semble l'avoir exécutée, comme en se jouant, en quelques touches. Comparer une telle main et celles de Van Dyck, longues, indolentes, c'est déjà comparer les tempéraments et le style des deux peintres. (Cl. Hachette.)

2384. — Frans Hals. — *La Bohémienne.*

CETTE rapide esquisse peut servir à bien faire comprendre la manière de Frans Hals. Il a exécuté en quelques instants cette figure si vivante. Van Dyck lui reprochait de ne pas finir ses peintures; il ne trouvait pas dans son œuvre la touche soignée et fondue. Hals en effet laisse à chaque coup de brosse sa vivacité nerveuse. Sa peinture modèle par méplats et balafres qui semblent négligemment jetées. Les rondeurs molles et banales chez d'autres prennent ainsi: chez lui une vivacité nerveuse qui tient à ce que nous croyons assister à l'exécution si preste de cette peinture. Aussi une figure de Hals nous paraît-elle rire réellement, tandis que le rire, dans toute autre peinture, paraît figé. C'est que la manière de Hals, par sa vivacité, imite la rapidité même de cette grimace d'un instant. Aussi Hals aimait-il à peindre des figures riantes. Son humeur et sa technique étaient d'accord pour illuminer le regard et les dents des braves bourgeois, des gamins, des ivrognes et des « bohémienne » qui passaient dans son atelier. (Cl. Hachette.)



**der Heist, Jugement du Prix de l'Arc.** Réduction avec quelques variantes d'un tableau d'Amsterdam. Un des jurés est le fameux capitaine Banning Cook de la « Ronde de nuit » de Rembrandt. — \* 231. **A. Cuyt.**

**Paysage.** La lumière dorée du couchant sculpte de belles vaches blondes, dans les plaines de Dordrecht. — \*\* 235. **Hais. Berestejn** (voir p. 75). — 2304. **Bacli huysen. Marine.**

## SALLE XVII

### SALLE VAN DYCK

Consacrée à Rubens, son élève Van Dyck et son imitateur Gaspard de Crayer. Ces grandes peintures mythologiques et catholiques, issues du même tronc que le pur naturalisme des Hollandais, montrent comment les dons pittoresques de la race ont pu se développer en des directions divergentes, l'ampleur oratoire ou la prose exacte.

*Commencer à gauche et suivre.* — 1063. **Van Dyck. Pieta.** Réduction d'une grande composition où l'on voit Van Dyck à mi-chemin entre ses deux maîtres, Rubens et Titien. — 1952. **J. Cossiers. Fumeurs.** Forte peinture d'un Flamand qui a connu les Bolonais et les Espagnols. — 2107. **Rubens. Portrait de la mère de Marie de Médicis.** Grand portrait plus décoratif qu'expressif qui appartenait à la série de la Vie de la Reine. — 2147. **Snyders. Fruits et animaux.** — 1977. **Van Dyck. Portrait d'inconnu.** Portrait où s'harmonisent admirablement le style du peintre et la « race » du modèle. — 2130. **Rubens. Diogène** cherchant un homme. Quelques types familiers de l'atelier Rubens, mais les élèves ont plus travaillé que le maître. — 2005. **Huysmans de Malines. Lisière de forêt.** — 1994 **Fyt. Chien et gibier.** — 1978. **Van Dyck. Portrait.** — 2105. **Rubens. Portrait du père de Marie de Médicis.** Un peu m. rne. Appartenait à la série de la Vie de la Reine. — 2108. **Rubens. Marie de Médicis.** Appartient à la série de la Vie de la Reine. Cette Bellone triomphante a une figure bien pacifique. Pourquoi a-t-elle tenu à cet attirail belliqueux ? — \* 1954. **G. de Crayer. Ferdinand d'Autriche.** Le cavalier pâle, dans son armure sombre, impose au peintre flamand un effet à la Vélazquez. — 1953. **G. de Crayer. Saint Augustin.** La richesse exubérante de la peinture flamande s'accommode bien à la pompe du catholicisme jésuite. — \*\* 1962.

**Van Dyck. Vierge aux Donateurs** (voir p. 69). — \* 1971. **Van Dyck. François de Moncade.** Encore une œuvre admirable. Ces chevaux à petite tête se retrouvent chez tous les peintres du XVII<sup>e</sup> siècle, Vélazquez, Van der Meulen ou Cuyt. — 2118. **Rubens. Paysage** un peu conventionnel. Comparer avec ceux de la fin de sa vie, quand il vivait à la campagne, à Steen. — 1961. **Van Dyck. Vierge et Enfant Jésus.** Ici Van Dyck est si près de Titien qu'on pourrait croire à un pastiche. — 1974. **Van Dyck. Portrait d'une dame et de sa fille.** Du temps où Van Dyck peignait en Italie ; peinture raffinée où l'on ne sent pas encore le style à la cavalière de la période anglaise. — \* 2157. **Téniers. Les Œuvres de miséricorde.** Du Téniers sérieux et qui reste charmant. Les sept œuvres de miséricorde y sont au complet. — \* 2158. **Téniers. Saint Antoine ; diablerie très amusante.** — 2011. **Jordaëns. Jésus chassant les vendeurs du Temple.** Dans ce tumulte, il n'y a que Jésus de calme. Le tempérament jovial du peintre change la signification de cette scène. Ces vendeurs, pourchassés à coups de fouet, semblent manifester une joie désordonnée. — 2161. **Téniers. Intérieur de cabaret.** D'un esprit charmant. — 1960. **Duchâtel. Un cavalier.** Peint avec une propriété toute hollandaise. — 1973. **Van Dyck. Portrait d'un homme et d'un enfant.** Pendant du n° 1974. — 2369. **Lefy** (attr. à). Copie d'un Van Dyck par un imitateur. — 1966. **Van Dyck. Renaud et Ar-**

mide. Réplique d'un tableau meilleur qui est à la National Gallery. — 1975. **Van Dyck. Duc de Richmond.** — \* 2191. **Otto Vaenius. Le Peintre et sa famille.** Ce peintre, qui fut le maître de Rubens, était un fervent admirateur des Italiens ; on n'en trouve pas

moins ici une bonhomie familiale toute flamande.

Les autres peintures de cette salle commencent la série de la Vie de Marie de Médicis par Rubens ; on y trouve aussi les portraits des parents de la Reine.

## SALLE XVIII GALERIE DE RUBENS

**L**es 25 peintures de la galerie de Marie de Médicis ont été exécutées par Rubens et son atelier, pour le palais du Luxembourg, de 1621 à 1625. La reine avait donné comme sujet au peintre les épisodes de sa propre existence. Rubens aurait sans doute trouvé un peu pauvre cette matière, s'il n'avait eu pour l'enrichir les ressources de la mythologie et de sa fastueuse rhétorique ; et c'est pourquoi les Olympiens interviennent constamment dans la vie de Marie de Médicis ; cela flattait la reine, plaisait au goût du temps, et fournissait au peintre l'occasion d'admirables nudités. Quand on regarde ces vastes compositions, il ne faut pas oublier que ce sont avant tout des œuvres décoratives, pour amuser, enchanter les yeux (V. Précis, 16.)

*Les deux premières peintures de la série sont placées dans la salle Van Dyck, ainsi qu'une des allégories sur le bonheur de la Régence, deux portraits des parents de la Reine, et le portrait de Marie de Médicis en Bellone.* — Dans la salle Van Dyck. **Naissance de Marie de Médicis** : c'est Lucine qui la remet à Florence, au bord de l'Arno ; les Heures se réjouissent. — Pour l'**Education de Marie** ce n'est pas trop de Minerve, Apollon, Mercure, et des trois Grâces. — \* **Le Gouvernement de la Reine**, cette admirable composition, ne devrait apparaître que beaucoup plus tard ; les Olympiens sont assemblés dans une lumière d'or, et ils tiennent les monstres à l'écart. Devant, l'Apollon du Belvédère accommodé par un Flamand ; *Passer dans la galerie. A gauche, dans l'angle* : \* les **Parques** filent la destinée de Marie de Médicis, et Junon obtient de Jupiter une destinée heureuse. C'est le prélude de toute la série. Examiner alternativement un tableau à gauche, puis à droite, pour suivre les événements dans leur ordre chronologique. — \* **Henri IV reçoit le portrait de Marie de Médicis** qui tiennent l'Hymen et l'Amour ; la France conseille au Roi de suivre l'inclination de son cœur. Jupiter et Junon président à cette présentation. La figure

d'Henri IV est charmante de vivacité et de naturel. Mais quel mensonge historique ! — \* **Le mariage** a lieu à Florence ; le Roi est remplacé par l'oncle de Marie. Celle-ci s'avance avec une gravité déjà royale. Les Olympiens sont partis. — \*\* **Débarquement de la Reine à Marseille** (voir p. 80). — Enfin **Henri IV et Marie** se rencontrent à Lyon. Cette fois, le Roi est devenu Jupiter ; il enjambe sans façon l'aigle et prend la main de la Reine qui baisse les yeux. En dessous roule le char de l'hymen ; les lions sont chevauchés par des enfants qui sont de la meilleure manière de Rubens. — \* **Naissance de Louis XIII.** Admirable figure de la Reine heureuse et lasse ; à sa gauche, la Fécondité tient les autres enfants de Marie de Médicis ; le génie de la Santé reçoit le nouveau-né. — **Henri IV laisse le gouvernement à la Reine** au moment où il va partir pour la guerre ; entre eux, le futur Louis XIII. — \*\* **Couronnement de la Reine à Saint-Denis** (voir p. 80). — **La Mort d'Henri IV** ; il monte au ciel en homme que rien ne surprend ; la France se lamente. Dans le même cadre, qui enferme deux compositions, la France et sa noblesse se jettent aux pieds de la Reine en deuil, avec un élan que seul Rubens pouvait rendre. — C'est ici que devrait se placer le Gouver-



**nement de la Reine** symbolisé par le conseil de l'Olympe et placé dans la salle précédente. — **Le Voyage aux Ponts de Cé**, composition faible; la Reine est un peu ridicule et ses plumes excessives. En réalité, la composition représente la prise de Juliers à la maison d'Autriche. — **L'Echange des princesses** entre l'Espagne et la France, ou le Double Mariage. — \* **Félicité de la Régence**. Rubens se répète; mais il fallait remplacer un tableau un peu scabreux: la Reine chassée de Paris. L'œuvre actuelle, improvisée par Rubens, pêche peut-être par exubérance, mais elle est d'un éclat et d'une fraîcheur chatoyante qui relèvent les dernières pages de ce récit où la verve du conteur semble faiblir. — **La Majorité de Louis XIII**. Marie lui remet le gouvernail du vaisseau qui mène la France et que poussent de solides Vertus. — **La Fuite de Blois**, où la Reine a été emprisonnée par son fils. — **La Réconciliation de la Reine avec son fils**, c'est Mercure qui apporte la paix. — **La Conclusion de la Paix**, la Reine va dans le temple de la Paix, malgré la fureur de la Discorde. — **Entreuve de la Reine avec son fils**;

enfin ils se réconcilient au-dessus des monstres foudroyés. — A l'autre bout de la galerie, le \* **Triomphe de la Vérité** — encore une figure jeune et fraîche — nous apprend que jamais la Reine et son fils n'ont cessé de s'aimer, car Louis XIII offre son cœur à Marie de Médicis.

Et pourtant, peu après, en 1630, la brouille recommençait, et cette fois la Reine Mère était chassée. Elle mourut en exil et presque dans la misère. Cette brouille est déplorable, car elle arrêta l'exécution d'une seconde galerie qui aurait été consacrée à Henri IV.

*Au fond de la galerie de Rubens, tourner à droite et suivre dans l'ordre les petites salles flamandes et hollandaises.*

*Dans le passage* : quatre peintures espagnoles. **Scènes de la vie de Saint Georges**. Art catalan du xv<sup>e</sup> siècle encore barbare. — S. n. **Pedro Diaz d'Oviedo. Intronisation de Saint Isidore**. La Vierge lui remet le pallium en présence d'anges et de saints. Ce « primitif espagnol » de l'école catalane est un copiste un peu sec de la manière de Jean Van Eyck. Le tableau paraît d'ailleurs très restauré.

## SALLE XXIX

## PRIMITIFS FLAMANDS

Cette petite collection de primitifs permet de connaître un peu Jan Van Eyck, Van der Weyden et Memling. Mais quelques panneaux, même précieux, ne suffisent pas à bien représenter l'activité artistique à Bruges, Gand, Bruxelles, Tournai, pendant le xv<sup>e</sup> siècle (V. Précis, 9.)

*Sur la porte, en entrant*: 2201. **Ecole flamande. Fragment, Trois Prophètes**. — \*\* **Ecole Flamande. L'Enfer** (voir p. 82). — \* S. n. **Roger van der Weyden. Le Christ Rédempteur** entre la Vierge et saint Jean. Œuvre de haute valeur et très caractéristique de Roger van der Weyden; peinture serrée, couleurs intenses, détails ciselés; formes un peu sèches, visages d'une belle intensité expressive. — 2202. **Ecole flamande. Vierge et Donateurs**. Œuvre un peu molle d'un successeur de Memling. — 2198. **Ecole flamande. Instruction pastorale**. Composition enchevêtrée, de sujet obscur. Au fond, sainte Guldule de Bruxelles. — 2196. **Thierry Bouts. Déposition de Croix**. — \* S. n. **Memling. Femme âgée**.

Belle peinture, dessin incisif, délicatesse de cette chair rose dans la guimpe blanche. — \*\* 1986. **Jan Van Eyck. Vierge au Donateur** (voir p. 81). — 2024<sup>a</sup>. **Ecole flamande. Portrait d'homme âgé**. — \* 2024. **Memling. Saint Jean-Baptiste**. Comme ce peintre de la tendresse adoucit ce prédicateur farouche ! Au fond, épisodes de la vie du saint et son supplice. — S. n. **Colin de Coter. Les trois Marie. La Trinité**. Compositions enchevêtrées et rudes d'un élève de Roger Van der Weyden. — 1051. **Ecole brabançonne. Sainte ou donatrice lisant**. D'une époque assez récente. — S. n. **Ecole flamande Christ mort**. — 2197. **Ecole flamande, Sainte Famille**. Conserve le luxe d'accessoires des

primitifs. — S. n. Memling. Religieux. Fine gouache. — Ecole flamande. Vierge et Enfant. Jolie miniature. — 1050. Ecole d'Anvers. Saint Jérôme. — 2028. Memling. Saint Sébastien. Résurrection. Ascension. Tableau d'atelier, où plusieurs détails décoratifs indiquent l'influence italienne. Le saint Sébastien se retrouve dans un panneau de Bruxelles. — \*\*2202. Ecole fla-

mande. Salutation Angélique (voir p. 81). — \*\* Memling. Mariage mystique de Sainte Catherine (voir p. 82). — 2030. Quentin Matsys. Christ bénissant. Travail d'école, d'une douceur un peu fade. — S. n. Vierge et Enfant. — 2201. Mère de Douleur. Vierge douloureuse comme du Roger van der Weyden, tendre comme du Matsys. — Sur la porte: Portraits flamands.

## SALLE XXX

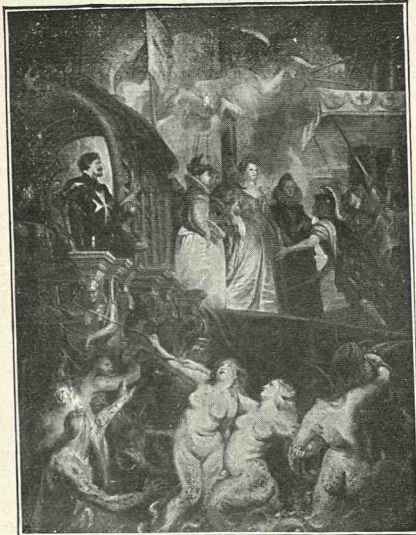
FLAMANDS DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE

Les peintures de cette salle représentent les diverses tendances de l'art flamand pendant le XVI<sup>e</sup> siècle. Gérard David termine l'école de Bruges; Quentin Matsys, au même moment, inaugure celle d'Anvers; on passe du style gothique à celui des « romanisants ». (V. Précis, 9 et 11.)

Sur la porte: 2214. Paysage, conventionnel du XVII<sup>e</sup> s., — 1997-1998. Jean Gossart, dit Jean de Mabuse. Vierge et donateur. Jean Carondelet, chancelier de Flandre. La disposition du diptyque est bien d'un primitif, mais la douceur nuancée du modelé révèle l'influence italienne. — 2641<sup>e</sup> Femme et Enfant. — S. n. Gérard David. Dieu le Père. Les anges aux plumes de feu viennent de la miniature. — \* S. n. Gérard David. Noces de Cana, de l'atelier du maître; au fond, la place du Saint-Sang de Bruges. Une des dernières œuvres des primitifs flamands; la précision du style commence à se perdre; mais la couleur reste encore éclatante et la matière précieuse. — 2001. Van Hemmessen. Tobie rend la vue à son père. De 1556, préférence à la grande manière italienne et lourdeur flamande. — 2702. Ecole flamande. Portrait d'homme, avec la croix de Malte, et le chapelet. — S. n. deux panneaux, Adam et Ève, imités des Van Eyck. — S. n. Ecole flamande Le Christ et la Vierge. — \* 1917. Breughel le Vieux. Les Mendiants. Béquillards et culs-de-jatte, peints avec une verve, une fantaisie qui va jusqu'au fantastique. — S. n. Ecole flamande. Vierge et Enfant; fait penser à Adrien Ysenbrandt.

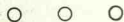
— \*\* 1917<sup>a</sup>. Breughel. Les Aveugles (voir p. 83). — 2205. Ecole flamande. Paysage du XVII<sup>e</sup> s.; un col dans les Alpes. — S. n. P. Breughel. Matinée d'hiver. Fine peinture d'une cour de ferme. — 2205. Ecole flamande. Portrait d'homme avec un oeillet, contemporain de Matsys. — 2203. Ecole flamande. Le Christ mort. Près de Quentin Matsys, peut-être Patinir. — 1999. Gossart, dit Jean de Mabuse. Bénédicte. — 2738<sup>b</sup>. Ecole flamande. Vierge, de type allemand peint à gouache. — 700. Ecole flamande. Portrait de femme. — S. n. Philippe le Beau, avec la toison d'or. — \*\* 2029. Quentin Matsys. Banquier et sa femme (voir p. 83). — S. n. Ecole flamande. Isabeau de Portugal. — S. n. Ecole flamande. Charles-Quint. — 2030<sup>a</sup>. Jan Matsys. David et Bethsabée. Un Flamand qui s'essaie aux formes fines et aux colorations pâles de Florence. — 2030<sup>a</sup>. Quentin Matsys. La Vierge et l'Enfant. On voit ici le modelé devenir plus rond, les couleurs plus pâles; le style incisif des primitifs prend plus de largeur et de mollesse. — 1951. Claeysens. Vierge. — Sur la porte: 2067<sup>a</sup>. Van Orley. Sainte Famille. Exemple d'une imitation de Raphaël par un Flamand.





2090. — Rubens. — *Débarquement de Marie de Médicis à Marseille.*

O n y voit se superposer les deux mondes — historique et mythologique — que Rubens fait intervenir dans la vie de la Reine. Dans la partie supérieure Marie de Médicis, majestueuse et gracieuse, débarque à Marseille, accueillie, sinon par Henri IV, qui n'avait point trouvé le temps d'aller chercher sa femme, au moins par la France, un personnage allégorique qui témoigne toujours une grande amitié pour la Reine. Dans la partie inférieure de la composition, Rubens a fait appel au personnel mythologique ; lui seul pouvait créer ces souples Ondines et leur prêter une vie aussi généreuse, une aussi fougueuse allégresse ; elles traduisent magnifiquement l'enthousiasme bruyant qui dut accueillir une reine de France sur la Cannebière. (Cl. Hachette.)



2094. — Rubens. — *Couronnement de Marie de Médicis.*

L a composition la mieux équilibrée de la série de Médicis. Le luxe de la cérémonie suffisait et le peintre n'a pas besoin de faire intervenir les Olympiens. C'est bien à une scène historique qu'il nous convie.

Il a peint sur place, à Paris, les figures des personnages de la cour. Il n'est pas besoin de signaler l'élégance cavalière des gentilshommes et la beauté altière des dames. Malgré le bleu des armes de France, le peintre a su envelopper d'ombres chaudes ce luxe chatoyant. (Cl. Hachette.)





1986. — Jan Van Eyck. — *La Vierge au Donateur.*

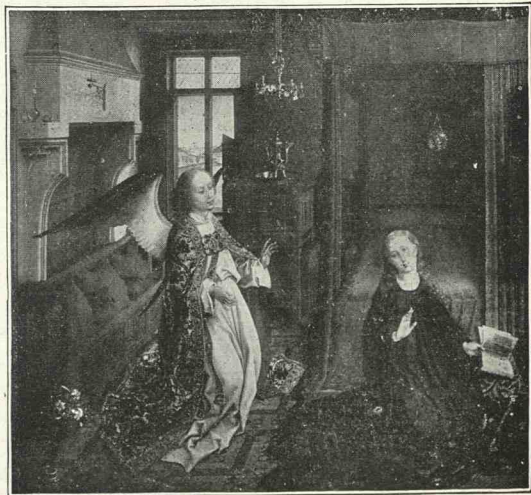
TOUT, dans ce chef-d'œuvre, est fait pour nous émerveiller. Voici une des premières peintures qui ait été exécutée d'après les procédés modernes, et l'artiste a enfermé dans ce petit cadre des images dont l'exactitude n'a jamais été égalée. Dans le chancelier Rollin, que faut-il le plus admirer, la vérité du détail ou la justesse de l'attitude et de l'expression ? On peut analyser les rides de son visage, ou de sa main, la fourrure de sa robe, on peut examiner le dallage, les verrières, les sculptures de la loggia, cette peinture révèle autant de choses qu'il y en a dans la réalité même et pourtant tout est bien à sa place. Le paysage du fond est plus étonnant encore. On peut fouiller cette ville, cette campagne, on y découvre toujours de nouveaux détails, comme si on explorait l'horizon avec une lorgnette. Quelle est donc cette ville ?

(Cl. Hachette.)

2202. — *La Salutation Angélique.*

MOTIF cher à cette école flamande, car l'Annonciation permettait de rendre la poésie de l'inimitié. Le dallage luisant, le mobilier de bois, la fenêtre avec volets intérieurs, la suspension de cuivre et quantité de menus objets sont peints avec une sorte de piété attentive. De qui est cette peinture ? Elle présente de très grandes analogies avec une petite Sainte Barbe de Madrid dans laquelle on voit une œuvre du « Maître de Flémalle » ou « de Mérode » : c'est le même intérieur et ce sont les mêmes meubles. Les délicatesses un peu molles du visage se retrouvent aussi chez les Vierges de ce maître.

(Cl. Hachette.)



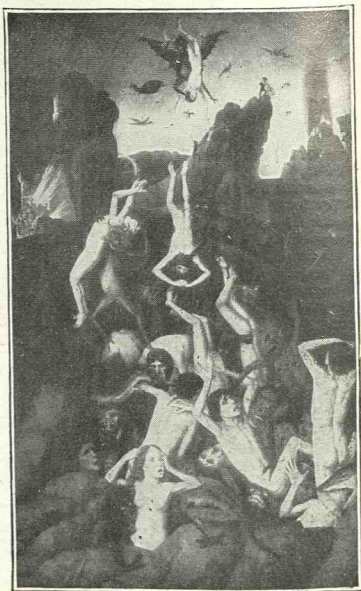


2027. Memling. — *Mariage de Sainte Catherine.*

Ce charmant petit panneau permet de bien voir la place que Memling tient parmi les autres peintres flamands. Cet artiste est venu de Cologne, c'est-à-dire d'un milieu où s'était développée une école de peinture originale et où Stephan Lochner, avec ses couleurs tendres, avait donné le modèle d'un art mystique et tendre. Les peintures de Memling conservent ce caractère au milieu des Flamands qui semblent rechercher une exactitude plus précise. Memling conserve la fraîcheur riante des couleurs, la gentillesse des visages de jeunes filles, l'élégance des parures féminines. Les petites saintes groupées autour de cette petite Vierge ne sont-elles pas comme de gracieuses jeunes filles qui sont en visite et causent entre elles avec un enjouement de bon aloi ? Memling a exécuté des œuvres plus importantes et plus fortes, mais il reste toujours, dans ses compositions plus ambitieuses, une grâce toute féminine et la fraîcheur d'une jeune sensibilité. (Cl. Hachette.)

1900. Bosch (attr. à). — *Les Damnés.*

L'ATTRIBUTION à Jérôme Bosch ne peut être maintenue. Ses diableries ont une fantaisie qui vise au comique, tandis que notre peinture a été sérieusement conçue et exécutée par un peintre qui voulait nous effrayer. Ce panneau appartient certainement à un triptyque représentant le Jugement Dernier. Il existe, à la cathédrale de Dantzig et au musée de Lille, deux panneaux analogues par les sujets, les dimensions et le style. L'œuvre dans son ensemble fait songer à Thierry Bouts, à sa manière précise, un peu dure, à ses formes longues, un peu sèches ; de toute façon, le panneau est d'une exécution très belle et très sûre. Nous y voyons un motif qui sera cher aux maîtres flamands du XVI<sup>e</sup> siècle et jusqu'à Téniers : les diableries. L'imagination du peintre s'ingénie à combiner des monstres en mélangeant les espèces animales, les griffes d'oiseau, les écailles de poisson ; bientôt il trouvera que cette zoologie baroque peut amuser encore plus qu'elle n'effraie. (Cl. Hachette.)





**2363 A. — Gérard de St-Jean.  
La Résurrection de Lazare.**

D'un peintre de Harlem, de la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle. L'œuvre, fort bien conservée, est d'une couleur très harmonieuse et très vive. Certaines figures présentent une curieuse analogie avec celles de peintures attribuées à l'école d'Avignon. A droite, la donatrice en veuve, à gauche son mari. (Cl. Hachette.)



**2029. — Quentin Matsys. — Le  
Banquier et sa Femme. Signé, daté : 1518.**

Les portraits de banquier sont fréquents en peinture. Celui-ci pèse, au trebuchet, des pièces d'or ; sa femme interrompît la lecture de son missel pour regarder. Quentin Matsys conserve les meilleures qualités du primitif flamand, l'éclat, la justesse de la couleur, l'exactitude minutieuse dans le rendu des accessoires. Et pourtant l'exécution plus large, l'inspiration plus profane annoncent un art plus moderne. (Cl. Hachette.)

**1917 A. Breughel  
le Vieux. -- Para-  
bole des Aveugles.**

Breughel le Vieux est un des rares Flamands du xvi<sup>e</sup> siècle qui ait conservé le savoureux réalisme du Nord. Il abandonne volontiers les motifs religieux pour copier la réalité. Il a un bon sens aigu, de la fantaisie. Il s'est plu à traduire les proverbes populaires en images grotesques ou tragiques. Ici, c'est la parabole des aveugles qui s'associent pour tomber dans un précipice. La laideur ne saurait être plus expressive. (Cl. Hachette.)



## SALLE XXXI

### PEINTRES NÉERLANDAIS

Cette salle est consacrée surtout aux peintres des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles des provinces hollandaises et du Rhin inférieur. Les œuvres les plus remarquables sont un tableau de Gérard de Saint-Jean et quelques portraits d'Anthonie Mor. (V. Précis, II.)

*Sur la porte* : 2641<sup>o</sup>. **Ecole flamande. Jeune femme lisant.** Rappelle le maître des demi-figures. — S. n. **R. Savery. Cavaliers bohémiens.** — S. n. **Jérôme Bosch. La Nef des fous.** D'une fantaisie étrange jusqu'au fantastique et d'un métier aigu. — 2641<sup>b</sup>. **Scorel (Jean van). Portrait d'homme.** Style honnête, mais lourd. — S. n. **Maître de la mort de Marie (attr. au). Vierge et Enfant.** — S. n. **Ecole hollandaise. Les noces de Cana.** — \*\* 2563<sup>a</sup>. **Gérard de Saint-Jean Résurrection de Lazare (voir p. 83).** — 2640. **Suster ou Zustris. Vénus.** D'un bon élève de Tintoret. — 2300. **Ecole hollandaise. Le Sacrifice d'Abraham.** Paysannerie à la Breughel. — S. n. **Ecole hollandaise. Présentation au Temple.** — 2481<sup>b</sup>. **Jean Mostaert. Portrait de Johann van Wassenaer.** — 2640. **Ecole hollandaise. Loth et ses filles.** — S. n. **Scorel (attrib. à). Portrait de Paracelse.** Portrait de médecin souvent copié, en particulier par Rubens. — S. n. **Jérôme Bosch (école de). Jésus discutant avec les Docteurs.** — S. n. **Van Oostanen (école de). Sainte Catherine et Sainte Marthe.** — \* 2738. **Josse van Clève. Le Christ descendu de la Croix, Saint François, la Cène.** Avec des effets anatomiques, des

raccourcis à la manière italienne; les donateurs conservent pourtant l'allure flamande; au-dessus, un saint François de type flamand; au-dessous, une Cène, imitation un peu lourde de a composition de Léonard; le peintre n'a pas compris toutes les intentions de son modèle; sans doute son portrait dans l'angle de gauche. — 2738<sup>a</sup>. **Maître de la mort de Marie. Religieux offrant son cœur à l'Enfant Jésus.** Noter comme le paysage gagne de l'importance. — S. n. **Van Oostanen Sainte Catherine et Sainte Barbe.** — 2194<sup>a</sup>. **Séb. Vranck. Village d'un village.** Petite peinture qui n'est pas un chef-d'œuvre, mais qui a le pathétique d'une « chose vue ». — 2481<sup>a</sup>. **Stretes (attribué à Guillion). Portrait présumé d'Edouard VI, roi d'Angleterre.** \*\* — 2479. **Anthonie Mor ou Moro. Le Nain de Charles-Quint (voir p. 66).** — S. n. **Ecole flamande du xvi<sup>e</sup> siècle. Maître dit des figures de femmes à mi-corps. Concert.** — S. n. **Aertgen de Leyde. Montée au Calvaire.** Manière de Breughel le Vieux. — 2478. **Anthonie Mor ou Moro. Portrait présumé de Sir Fr. Drake.** Impossible; le tableau est daté de 1565. Drake n'avait que vingt ans. — *Sur la porte*: 2300. **Aertsen. Les Pêcheurs.**

## SALLE XXXII

### PEINTRES ALLEMANDS

L'importance de l'école allemande est médiocre dans l'histoire de l'art. Elle ne figure au Louvre que d'une manière fragmentaire. Une *Présentation au Temple* rappelle un peu la première école de Cologne; la seconde école de Cologne est représentée par une œuvre importante, le chef-d'œuvre du maître de Saint-Barthélemy, une Descente de Croix. Cranach est un Saxon du xvi<sup>e</sup> siècle, d'une saveur très locale. (V. Précis, 10 et 12).

*Sur la porte: 2728.* — **Mignon. Fleurs et Fruits.** — *Au milieu de la salle sur un tréteau.* **Sébaud Beham.** Grand panneau où se trouve contée en quatre épisodes l'histoire de David, son triomphe, l'aventure de Bethsabée, la mort d'Urie, l'accusation de Nathan contre David. Comme il arrive toujours dans cette peinture allemande, c'est l'Allemagne qui figure la Judée. Les hommes du temps de Charles-Quint sont amusants à reconnaître. De nombreuses inscriptions nous y aident. — S. n. **Cranach (Lucas). Les effets de la jalousie.** Il aimait à peindre des hommes sauvages, ou faunes, d'une laideur grotesque. — 2703. **Cranach. Portrait d'homme.** — S. n. **Cranach. Tête d'homme.** — 2744. Maître inconnu, dit **Maître de Messkirck. Le Christ devant Pilate.** Inspiré d'une gravure de Dürer. — \* S. n. **Maître de la Sainte Parenté. Présentation au Temple. Adoration des Mages. Le Christ apparaissant à sa mère.** Se rattache à l'école de Cologne par l'ingénuité, l'expression et la douceur molle des couleurs. — 2737<sup>e</sup> **Maître de Saint Séverin. Episode de la vie de Sainte Ursule.** Fait pendant au n° 2738<sup>e</sup>. Demande en mariage de la princesse et réponse aux parents du prince. On reconnaît ce peintre de la seconde école colonaise à ses figures étriquées, ses couleurs terreuses. — 2703.

**Cranach. Vénus chapeauté ; art minaudier et balourd.** — 2740. **Ecole allemande. Portrait de l'empereur Maximilien.** — 2745. **Ecole allemande. Jugement de Paris.** Paris devient un reître; les trois déesses inspirées de l'art italien; composition disparate où la rudesse germanique subsiste malgré les prétentions à la beauté classique. — 2703<sup>a</sup>. **Cranach. Portrait d'homme** Barbe rousse sur un noir d'émail, doigts boudinés. — \*\* 2737. Maître inconnu, dit **Maître de Saint Barthélemy. Le Christ descendu de la Croix** (voir p. 89). — S. n. **Barthélemy Bruyn. Donatrice avec ses filles.** — S. n. **Ecole allemande. Scènes de la Vie du Christ.** — 2742. **Nic. Neufchâtel** (attr. à). **Portrait d'homme** De l'Holbein alourdi, émoussé. — \* 2711<sup>a</sup>. **Gumpolt Giltinger. Adoration des Mages.** Par un peintre d'Augsbourg, contemporain d'Holbein le Vieux. Portraits très beaux, entassés dans une composition compacte, avec l'architecture redondante de la Renaissance allemande. — 2738<sup>a</sup>. **Maître de Saint Séverin. Episode de la Vie de Sainte Ursule** (voir plus haut, n° 2738<sup>e</sup>). — S. n. **Cranach. Portrait de Jeune fille.** — 2743. **Ecole allemande. Portrait de Cingisus.** — S. n. **Barth. Bruyn le Vieux, Donateur avec ses filles.** — *Sur la porte: 2724.* **A. Mignon, Le Nid de pinsons.**

## SALLE XXXIII

## DÜRER ET HOLBEIN

Suite de l'école allemande; la salle est réservée à ses deux meilleurs maîtres; Alb. Dürer ne figure que par des œuvres d'importance secondaire, mais Hans Holbein est fort bien représenté et se peut très bien apprécier ici.

*Sur la porte: 2734.* **C. Ruthart, Chasse à l'ours.** — 2720. **Holbein. Portrait.** — 2741. **Ecole allemande du XVI<sup>e</sup> siècle. Portrait d'inconnu.** — S. n. **Holbein. Tête d'homme.** — \*\* 2718. **Holbein. Anne de Clèves.** Épouse Henri VIII pour six mois. Le modelé tout en nuances, la ligne incisive, l'attitude symétrique donnent une distinction presque royale à cette Gretchen (voir p. 88). — S. n. **Holbein. Tête de femme** — 2730<sup>a</sup>. **G. Pencz** (attr. à). **Saint Marc.** N'est-ce pas un saint Jérôme? — **Holbein. Portrait de sir Henry Wyatt,** conseiller royal, un ami de Thomas More; peinture molle et fatiguée, comme le visage du modèle d'ailleurs. — 2745<sup>a</sup>. **Ecole**

**allemande du XV<sup>e</sup> siècle. Flagellation.** Sujet cher à l'art allemand, peinture ou gravure, à cause des cabrioles et des grimaces. — 2714. **Holbein. Guillaume Warham,** archevêque de Cantorbéry. Est-ce à cause du modèle? L'art de Holbein paraît ici plus rude et plus archaïque. — \*\* 2715. **Holbein. Erasme** (voir p. 88). — \* 2713. **Holbein. Nicolas Kratzer,** astronome de Henri VIII. De la meilleure main d'Holbein; certainement la vérité même, et élégant à force de précision et de netteté dans le dessin. — 2732. **Rottenhammer. Mort d'Adonis.** Couleurs à la Véronèse, attitudes à la Tintoret. Un raccourci à si peu d'à-propos qu'Adonis, le per-



sonnage principal, est presque escamoté. — S. n. **Holbein**. Dessin. — S. n. **Holbein**. Dessin. — S. n. **Dürer**. Tête d'enfant, bizarrement chevelue ou barbue; peut-être dessin de quelques-unes de ces anomalies physiques dont Dürer était curieux; peint sur toile à la détrempe. — 2711. **Elzheimer**. **Le Bon Samaritain**. C'est un effet de Bolo-nais réduit en miniature; ce peintre unit l'Italie à la Hollande. — \* \* **Albert Dürer**. **Son portrait** (voir p. 89). — 2719. **Holbein**.

**Richard Southwell**, conseiller royal de Henri VIII. Un autre portrait aux Offices. C'est bien le même, bouffi et la bouche tombante, mais avec un dessin plus fin. — \* 2709. **Dürer**. **Tête de vieillard**. — 2710. **Elzheimer**. **Fuite en Egypte**, d'un spécialiste des effets nocturnes. — 2733. **Rottenhammer**. **Diège découvrant la grosseesse de Calisto**. — **Holbein**. Dessin. — **Dürer**. **Portrait d'Erasmus**. Dessin. — *Sur la porte*: 2735. **Schweickhardt**. **Patineurs sur un canal**.

## SALLE XXXIV FLAMANDS

Salle de petits maîtres flamands, parmi lesquels Téniers qui montre autant d'esprit qu'on en peut mettre dans le travail du pinceau. (V. Précis, 16.)

*Sur la porte*: S. n. **Huysmans**. **Paysage**. — 1911. **Paul Bril**. **Pan et Syrinx**; d'un Flamand qui italianise. — 2081. **Rubens**. **Résurrection de Lazare** Esquisse pour le tableau de Berlin. — \* 2162. **Téniers**. **Intérieur de cabaret**, d'une exécution très spirituelle. — S. n. **F. Franck**. **Ulysse reconnaît Achille déguisé en femme**. Prétex-te à nature morte; le peintre s'amuse à ce débal-lage, autant que les filles de Lycomède. — 2049. **Van der Meulen**. **Convoi militaire**. — 1912. **Adrien Brouwer**. **Intérieur de tabagie**. L'esprit de Téniers paraît menu auprès de la verve copieuse de cet élève de Hals. — 2050. **Van der Meulen**. **Halte de cavaliers**. — 1921. **J. Breughel de Velours**. **Arbèles**. Composition touffue et précieuse, où notre Le Brun a peut-être pris plus d'une idée au temps où il peignait sa bataille d'Ar-bèles ou sa famille de Darius, alors que le tableau était dans la collection d'André Le Nôtre. — 2163<sup>a</sup>. **Téniers**. **Paysage avec figures**. Les figures peut-être, mais le pay-sage, non. — 2063. **Peeter Neefs** **Intérieur d'église**. — 1910. **P. Bril**. **Pêcheurs**. — 1990. **Franck le Jeune**. **L'Enfant prodigue**. Légèreté de métier, esprit de la touche qui annonce Téniers. — 2052. **Francisque Millet**. **Paysage**. — 1918<sup>b</sup>. **Breughel le Vieux**. **Danse de paysans**. — 1922. **Jan Breughel de Ve-lours**. **Vue de Tivoli**. — 1918. **Breughel le Vieux**. **Vue d'un village**. — 1991<sup>a</sup>. **F. Franck**. **La Passion**. L'influence de Rubens se retrouve dans ces pygmées. — 1958. **Van Diepenbeek**. **Cielte passant le Tibre**. — 2160. **Téniers**. **Cabaret**, près d'une rivière; des gris très fins

et de jolies taches rouges. — 1923. **Jan Breughel de Velours**. **Paysage**. Joli, un peu fade. — S. n. **École flamande** du XVII<sup>e</sup> siècle. **Un port de mer**. — 1924. **Breughel de Ve-lours**. **Paysage**. — 1920. **Breughel de Ve-lours**. **L'Air**. On y voit à quel degré de finesse peut atteindre la pâte flamande. — 2169. **Téniers**. **Les bulles de savon**. Les accessoires sont de Van Kessel. — 2155. **Té-niers**. **Reniement de Saint Pierre**. Le peintre se moque de saint Pierre comme il s'est moqué de saint Antoine. — S. n. **Té-niers**. **Villageois**. — 2048. **Van der Meulen**. **Bataille**. — 2165. **Téniers**. **Fumeur**, un portrait. — 2164. **Peter Neefs**. **Intérieur d'église**. — 2207. **Uden**. **Paysage**. — 2020. **Meel**. **Le Barbier napolitain**. — S. n. **Philippe de Champagne**. **Portrait de Le Maître de Sacy**. — 2019. **Meel**. **Men-diant**. — 2140<sup>a</sup>. **Siberechts**. **Scène cham-pêtre**. — 1902. **Baelliens**. **Galerie de ta-bleaux**. Les petits Flamands aimeront à traiter ce sujet, jusqu'à l'Enseigne de Gersaint, par Watteau. — 2047. **Van der Meulen**. **Bataille près d'un pont**. — 2166. **Téniers**. **Le Remouleur**. — 2161. **Téniers**. **Danse de paysans**. Le peintre se moque de leurs atti-tudes grotesques, mais il ne sait pas les em-porter, comme Rubens, dans un grand mouvement général. — 2131. **Rubens** (attr. à). **Paysage avec abreuvoir**. — 2163. **Téniers**. **Intérieur de cabaret**. — 2080. **Rubens**. **Fuite en Egypte**. Effets de nuit mis à la mode par Elzheimer. — *Sur la porte* 1903<sup>a</sup>. **Van Bloemen**, dit **Horizonte**. **Paysagiste ita-lianisant** du XVII<sup>e</sup> siècle.

## SALLE XXXV

# FLAMANDS

Peintures de petits maîtres flamands appartenant à la collection Lacaze ; de vives esquisses de Rubens.

*Sur la porte* : 2188. **Téniers. Paysage.** — 1982. **Van Dyck. Portrait de femme.** En grisaille, peut-être pour la traduction en gravure. — 2179. **Téniers. Le Quêteur.** — 2055. **Van Mol** (attr. à). Tête d'étude. Van Mol est un élève de Rubens qui est venu s'installer à Paris. — 1925. **Breughel de Velours. Pont de Talavera.** — 2173. **Intérieur**; grisaille. — 1926. **Breughel de Velours. Paysage.** — 1995. **Fyt. Gibier et ustensiles de chasse.** Poil et plume d'un grain admirable. — 2126. **Rubens. Étude pour le plafond de White-Hall**: ange couronnant une vestale. — 2123. **Rubens** (école de). **Sommeil de Diane.** Sujet cher à cette école. — 2170. **Téniers. Kermesse.** — 2177. **Téniers. Tabagie, jolie.** — 2174. **Téniers. Fête villageoise** — 1979. **Van Dyck. Tête de vieillard.** Tête d'étude, d'une pâte épaisse, avec des brutalités voulues. — 2190. **Téniers. Vierge et Enfant,** pastiché ou copié de Titten. — 2189. **Téniers. Christ mort.** Copie de Lor. Lotto. Il est amusant de reconnaître le Vénitien sous le métier menu, incisif, du Flamand. Ces pastiches lui sont familiers. Il copiait les tableaux de la galerie de l'archiduc Léopold à Bruxelles. — 2184. **Téniers. Ramoneur.** — 2152. **Snyders. Fruits.** — 2121. **Rubens. Abraham et Melchissédéch,** avec des figures plafonnantes. Esquisse pour le plafond de l'église des Jésuites d'Anvers (incendiée). — 2193. **Cornélis de Vos** (attr. à). **Portrait de femme.** Est-ce un Flamand ou un Hollandais? — 2109. **Rubens. Marie de Médicis**

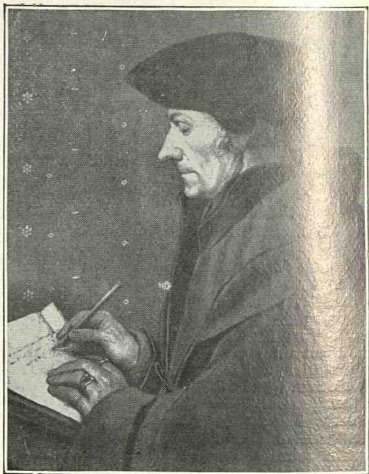
avec les attributs d'une déesse pacifique. Elle s'est préférée en Bellone. (V. Marie de Médicis en Bellone, dans la salle Van Dyck). — 2120. **Rubens. Sacrifice d'Abraham.** Esquisse pour le plafond des Jésuites d'Anvers. — 2132. **Rubens** (école de). **Femme à la mandoline.** Cette robe n'est pas de la palette de Rubens. — 2175. **Téniers. Tabagie.** — 2183. **Téniers. L'Hiver.** — 2171. **Téniers. Le duo.** — 2122. **Rubens. Élévation de Croix.** Pour le plafond des Jésuites d'Anvers. — 2128. **Rubens** (atelier de). **Buste de vieillard.** Tête d'étude. — 2153. **Snyders. Corbeille de fruits.** — 2176. **Téniers. Tentation de Saint Antoine.** — 2180. **Téniers. Joueurs de boules.** — \* 2124. **Rubens. Philopèmen** reconnu par une vieille femme. Nature morte enlevée avec une verve copieuse et agrémentée après coup de figures. Esquisse pour un tableau qui est au Prado, attribué à Jordaëns. — 2178. **Téniers. Joueur de guitare.** — 2182. **Téniers. L'Été.** — 1981. **Van Dyck. Martyre de Saint Sébastien.** Étude d'atelier. — 2123. **Rubens. Couronnement de la Vierge.** Esquisse pour le plafond des Jésuites d'Anvers. — 2127. **Rubens. Saint Jean.** Tête d'étude. On reconnaît Rubens à la légèreté rapide de la touche, à la transparence de la matière. — 2187. **Téniers. Paysage.** Anvers à l'horizon. — 2181. **Téniers. Buveur et Fumeur.** — 2172. **Téniers. Tabagie.** — 2119. **Rubens. Paysage.** Date peut-être de son séjour en Italie. Ne faut-il pas reconnaître les pentes du Palatin? — *Sur la porte* : 2186. **Téniers. Paysage.**



2715.

**Holbein. — Portrait  
d'Érasme.**

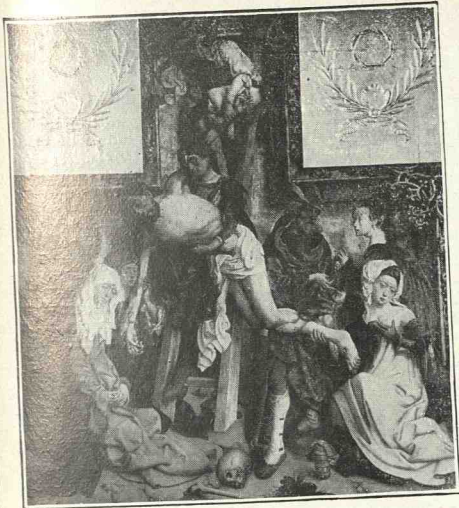
**H**OLBEIN et Érasme, le peintre et l'humaniste, se sont liés d'amitié à Bâle, où ils ont vécu l'un près de l'autre. Holbein a laissé un certain nombre de portraits de son ami ; il a illustré quelques-unes de ses œuvres. On conserve à Bâle une édition du livre d'Érasme « L'éloge de la folie », sur les marges duquel Holbein a laissé de très curieux croquis à la plume. Le portrait du Louvre est un des chefs-d'œuvre d'Holbein ; le modèle et son peintre contribuent également à faire de ce tableautin une œuvre prodigieusement expressive. Ce petit homme à nez founarad, les yeux baissés sur son papier, les lèvres minces, prudentes, frileux dans ses fourrures, écrit posément, dans la tranquillité du cabinet, ces phrases dont l'ironie va peu à peu détruire les croyances et les dogmes. Dans ce félin fourré, dont les griffes égratignent le papier, il faut reconnaître l'image de la pensée hardie, chez un être prudent. La peinture d'Holbein est à la fois incisive, fine comme les œuvres les plus fouillées de la peinture allemande, et pourtant le modelé a déjà cette douceur, cette largeur qui semble rejoindre la manière italienne. (Cl. Hachette.)



2718.

**Holbein. — Portrait d'Anne de  
Clèves, reine d'Angleterre,  
quatrième femme d'Henri VIII.**

**A**U commencement de 1539, les projets de mariage du roi Henri VIII d'Angleterre et de Christine de Danemarck furent rompus. Immédiatement, le roi employa son peintre à une nouvelle enquête matrimoniale. Holbein se rendit en Allemagne, au château de Dürer, pour y faire le portrait d'Anne, sœur du duc de Clèves. C'est le présent tableau. La princesse a bien un peu l'air d'être au marché aux servantes ou de figurer en vitrine, pour la vente. Sur la vue de cette peinture, le roi fit venir Anne pour l'épouser. Mais le modèle ne tint pas les promesses du portrait et, quand elle parut, notre Barbe-Bleue la traita de « grosse cavale flamande ». Il la conserva cependant six mois. La dure appréciation du mari peut servir à juger aussi le peintre. Cet art, si exact qu'il soit, donne pourtant de la distinction à la vulgarité. Anne rentra chez son père, avec sa tête, ce qui était une faveur ; et son portrait vint plus tard dans les collections de Louis XIV.

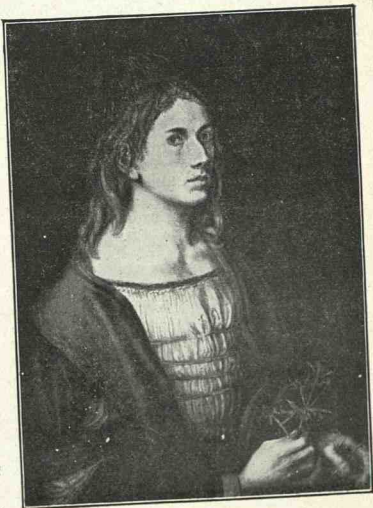
2737. — *Le Christ descendu de Croix.*

CET important retable appartient à la seconde école de Cologne, celle qui s'est développée dans la deuxième moitié du *xv<sup>e</sup>* siècle sous l'influence du naturalisme flamand. Cette influence est ici manifeste. Par la disposition des figures, par le fond d'or qui reçoit l'ombre portée des personnages, par le sentiment, la technique, ce tableau imite la composition fameuse de Rogier van der Weyden. D'autre part, l'œuvre est bien allemande par quantité de détails, et particulièrement par les types physiologiques, les barbes trop frisées, les figures féminines pouppines et minaudières, et dans l'exécution une certaine dureté. Enfin l'œuvre doit être attribuée à cet artiste anonyme que l'on appelle le « Maître de Saint Barthélemy » d'un tableau de la Pinacothèque de Munich. On reconnaît ce maître à quelques particularités, une certaine rudesse alliée à des préciosités un peu lourdes. L'œuvre présente est la plus importante et la plus significative de ce peintre. (Cl. Neurdein.)

Albert Dürer. — *Son portrait.*

Signé et daté : 1493.

Ce portrait signé et daté est un incomparable document. Le peintre en 1493 a vingt-trois ans seulement ; il s'est représenté plus d'une fois ; mais ce tableau est une de ses premières œuvres. Il y a peut-être encore un peu de gaucherie dans la mise en page, dans le parallélisme de l'avant-bras et du cadre ; mais le dessin a déjà cette rigueur, ce mordant qui font de Dürer, un graveur inimitable. Le costume est d'une étrangeté pittoresque, tout à fait approprié à la technique de burineur. Le visage montre quelque indolence et le regard exprime une rêverie tendre. La main tient une fleur de chardon bleu, dont le nom allemand, *mannestreue* signifie, fidélité du mari. Peut-être ce portrait fut-il destiné à la fiancée du peintre qui se mariait l'année suivante. L'inscription signifie : mes affaires vont comme il est marqué ci-dessus, ce qu'il faut sans doute interpréter ainsi : voici le portrait de votre serviteur. A la date indiquée sur le tableau, Alb. Dürer était en voyage depuis 1490 et il ne devait rentrer à Nuremberg qu'en 1494. Ce portrait aurait donc été adressé par l'artiste absent à ses parents ou à sa fiancée. Mais on ne sait où il passa durant ce voyage de quatre années. Il ne paraît pas à ce portrait que le peintre ait dès lors subi cette influence italienne, qui sera sensible dans beaucoup de ses peintures postérieures.



## SALLE XXXVI

S. n. **Christ en Croix** pleuré par la Madeleine et saint François. — 2011<sup>a</sup>. **Jordaëns. Jugement Dernier.** Imité de celui de Rubens à Munich. C'est la résurrection de la chair.

Mais les chairs de Jordaëns sont trop lourdes pour qu'on puisse en étaler une telle quantité sans nous lasser. *Traverser et aller en face vers les petites salles hollandaises.*

## SALLE XIX

2327. **Blomaert. Nativité.** D'un Hollandais à l'école d'Italie; lourd imitateur de Corrége, des Bolognais. — 2067. **Van Oost. Saint**

**Charles Borromée à Milan.** Peinture vigoureuse de Flamand. Il reste quelques reflets de Rubens dans ce naturalisme triste.

## SALLE XX

### ÉCOLE HOLLANDAISE

Petits maîtres hollandais appartenant à la collection Lacaze. (V. Précis, 17.)

*Sur la porte:* 2413. **Honthorst. Joueur de mandoline,** D'un Hollandais qui subit encore l'influence des Bolognais. — 2512. **Van Ostade. Scène d'intérieur.** — 2620. **Van der Werff.** Amateurs qui regardent des statues. — 2515. **Van Ostade. Hiver.** — 2366. **Everdingen. Paysage.** — 2437. **Nature morte.** — 2402. **Van der Heyden. Paysage.** — 1915. **Brauer. L'Opération,** d'une irrésistible drôlerie. — 2594. **Terburg. Leçon de lecture.** Le nez de Mme Terburg sans doute. — 2634. **Wouwerman. Pèlerins.** Peinture lisse, satirée. — 2599. **Van de Velde. Paysage avec animaux.** — 1913. **Brauer. Cabaret.** — 2489. **Netscher. Jeune princesse;** ce n'est plus du style hollandais, mais de la réduction de Mignard. — 2435. **Karel Dujardin. Paysage.** — 2527. **Van der Poël. Chaudière.** — 2505. **Van Ostade. Lecture de la gazette.** — 2504. **Van Ostade. La Lecture.** — 2209. **École flamande ou hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle.** Nature morte. — 2382. **Van der Hagen. Paysage,** plaine de Harlem. — 2502. **Van Ostade. Buveur,** très amusant. — 2534. **Ravensteyn. Portrait.** Une élégante à la mode de France. — \* 2337. **Brekelenkam. La Consultation.** Charmante scène de comédie.

La pauvre femme est bien dolente, mais le médecin se fait rassurant pour pouvoir s'en aller. — 1916. **Brauer. Fumeur.** Étude pour un tableau, verve débraillée du plus doué des élèves de Hals. — \* 2454. **Maas. Benedicite.** Cette pauvre vieille est bien seule et bien lamentable; Chardin sera moins attristant. — 2397. **Helt Stokade. Portrait** de Hendrick Henck et sa femme. Le charme du naturalisme hollandais s'évapore dans les cadres trop vastes. — 2379. **Van Goyen. Canal.** — 2503. **Van Ostade. Le Liseur.** — 2208. **École flamande ou hollandaise. Vieille femme,** d'un Flamand ou d'un Hollandais, influencé par Rembrandt. — 2357. **Gérard Dou. Vieillard lisant.** — 2438. **Kalf. Ustensiles de ménage.** — 2393. **Van Heemskerck. Intérieur.** — 2573. **Rokes. Intérieur flamand,** ou plutôt hollandais. — 2608. **Vois. Femme coupant un citron.** — 1902. **Van Artois. Paysage.** — 2210. **École flamande ou hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle.** Panneau décoratif. — \*\* 2579. **Steen. Repas de famille** (voir p. 94). — 2468. **Mierevelt. Portrait** de femme, avec une bonne tête honnête et la fraise du dimanche. — 2506. **Van Ostade. Intérieur de cabaret,** peint

avec verve. — 1914. **Brouwer, Homme taillant sa plume**; très drôle. — 2513. **Van Ostade. Le Toit à porc**. Pascal s'étonnait que la peinture fit admirer des objets que nous n'admirons pas dans la réalité. — 2507. **Van Ostade. Intérieur d'école**; léger,

transparent. — 2514. **Van Ostade. Scène d'intérieur**. — 2572. **Rokes** (attr. à). **Intérieur d'estaminet**. — 2307. **Bakhuysen**. Mer agitée. Ce motif est devenu un des thèmes favoris de l'art hollandais. — *Sur la porte* : 2533 **Pynacker. Paysage**.

## SALLE XXI

## ÉCOLE HOLLANDAISE

Petits maîtres hollandais de second ordre. (V. Précis, 17.)

*Sur la porte* : 2447. **Lingelbach. Le marché aux herbes à Rome**. — 1952. **Réunion de famille**. Intérieur bourgeois décoré de tableaux. — 2497. **Van Ostade. Marché aux poissons**. — 2466. **Mierevelt. Portrait de femme inconnue**. Le métier sage du peintre traduit bien l'honnêteté du modèle. — 2491. **Zeeman. Vue de l'ancien Louvre**, du côté de la Seine. — 2426. **Karel du Jardin. Le Calvaire**. — 2499. **Van Ostade. L'homme d'affaires**. — S. n. **Ecole flamande ou hollandaise**. — 2467. **Mierevelt. Portrait d'inconnu**. — 2565. **Schalken. Sainte Famille**. — 2434. **Karel du Jardin. Portrait**. — 2303<sup>a</sup>. **Bailly. Portrait de femme**. — 2482. **Moucheron. Départ pour la chasse**. — \* 2601. **Van de Venne. Fête donnée à l'occasion de la trêve entre l'Espagne et la Hollande**. Merveille d'exécution; portraits spirituels autour de l'archiduc Ferdinand et de l'archiduchesse Isabelle; quelques ingénieuses allégories pour signifier le retour à la joie. — 2561<sup>e</sup>. **Sal. Ruysdaël. La grosse tour**. Cet élève de Van Goyen reprend les effets de son maître avec des couleurs un peu

plus vives et des lignes plus précises. — 2607. **Vois. Un peintre à son chevalet**; passait pour être le portrait de Pynacker. — 2407<sup>a</sup>. **Hondius. Marchand de pigeons**. — 2564. **Santvoort. Pèlerins à Emmaüs**. De la manière jolie, émaillée, de certains Rembrandt du début. — 2530. **Pynacker. L'Auberge**. — S. n. **Pynas. Mise au Tombeau**. — 2396. **Van der Helst. Portrait**. — 2432. **Karel du Jardin. Paysage et animaux**. — 2433<sup>a</sup> P. **Lastmann. Sacrifice d'Abraham**. L'intérêt de ce tableau est de nous montrer la transition d'Elzheimer à Rembrandt, Lastmann étant l'élève du premier et le maître du second. — 2630. **Wouwerman. Halte de chasseurs et de cavaliers**. — 2364. **Eeckhout. Anne consacrant son fils au Seigneur**. Ce serait encore la vision de Rembrandt, si certains détails n'étaient pas d'un réalisme un peu plat. — 2581. **Steenwyck. Jésus chez Marthe et Marie**. Par un peintre d'architectures et de dallages en perspective. — 2395. **B. Van der Helst. Portrait d'homme**, sage, honnête. — *Sur la porte* : 2448. **Lingelbach. Port de mer en Italie**.

## SALLE XXII

## REMBRANDT ET RUYSDAËL

Petits maîtres hollandais, parmi lesquels Rembrandt représenté par quelques petits tableaux d'une émouvante poésie. (V. Précis, 17.)

*Sur la porte* : 2622. **Wouwerman. Le pont de bois sur le torrent**. — : 2526. **P. Potter. Chevaux à la porte d'une chaumière**; excellentement peints, d'un pinceau

incisif. — \*\* 2456. **Ver Meer de Delft. La Dentellière** (voir p. 6). — 5594. **Ad. Van de Velde. Paysage et animaux**. — 2380. **Van der Hagen. Vue de Hollande**. —

**\*\* 2415. Pieter de Hooch. Intérieur hollandais** (voir p. 94). — S. n. Verspronck. **Portrait.** Bonne tête, ronde comme un fromage de Hollande. — 2381. **Van der Hagen. Paysage.** — \* 2496. **Ad. van Ostade. Le maître d'école,** un petit chef-d'œuvre. — 2428. **Karel du Jardin. Le gué.** — 2508. **Isack van Ostade. Halte de voyageurs.** — \* 2550. **Rembrandt. Baigneuse.** Esquisse pour la Suzanne de Berlin. On y voit sa manière de peindre ; il ne pose pas la couleur pour remplir des contours ; avec une matière qui est de la lumière, il modèle les saillies expressives, celles qui rendent bien l'attitude et le mouvement ; sa lumière est d'un peintre et il construit comme un sculpteur. — \* 2540. **Rembrandt. Le Philosophe en méditation.** De 1663, comme dans le n° 2541, la peinture encore lisse et menue rend déjà le mystère de l'ombre et de la lumière. Ces deux pensées au milieu de l'inconnu sont comme de faibles lueurs presque noyées dans l'ombre. — \*\* 2539. **Rembrandt. Pèlerins d'Emmaüs** (voir p. 95). — 2541. **Rembrandt. Philosophe au livre ouvert,** frère du précédent. — \* 2536. **Rembrandt. L'Ange Raphaël quittant Tobie** (1637), une de ses plus émouvantes compositions bibliques. En haut, l'ange qui s'évanouit, plongeant dans la lumière ; en bas,

les pauvres gens, la gratitude et l'amour, la surprise du miracle et la détresse de l'abandon. — \*\* 2558. **J. Van Ruysdaël. Tempête** (voir p. 74). — 2359. **Gérard Dou. Son portrait,** avec l'encadrement de fenêtre qu'il aime tant. — 2541<sup>a</sup>. **Rembrandt. Ermite lisant.** Ce tableau est une œuvre de jeunesse ; Rembrandt était alors minutieux et net ; il aurait pu aller vers la manière de Matsuo ou Gérard Dou. — 2604. **De Vlieger. Marine.** — 2561. **Ruysdaël. Paysage.** — \* 2542. **Rembrandt. Sainte Famille,** dite le ménage du menuisier. Petit chef-d'œuvre ; tout n'y est que la copie d'un intérieur très humble, à la Van Ostade ; et pourtant comme nous sommes dans un monde différent ! — 2598. **J. Van de Velde. Canal glacé.** — 2371. **Pictoor. Jeune fille** fermant sa fenêtre ; visage de servante éclairé par la lumière d'or de Rembrandt. — \* 2414. **Pieter de Hooch. Intérieur hollandais.** Il aime ces effets d'arrière-cour. — 2546. **Rembrandt. Juif au bonnet fourré,** étude utilisée pour des figures douloureuses de Jésus. — 2483. **Van der Neer. Canal.** C'est le paysage que traite constamment ce peintre, toujours avec un effet de lointain extrêmement réussi et à l'horizon la lumière qui s'éteint. — *Sur la porte:* S. n. **Wouwerman.**

## SALLE XXIII

## ÉCOLE HOLLANDAISE

Petits maîtres hollandais, parmi lesquels trois personnalités bien représentées : Terburg, Jean Steen, Gérard Dou. (V. Précis, 17.)

*Sur la porte:* 2325. **Van Bergen. Paysage et animaux.** — 2528. **P. Potter. Cheval en liberté,** blanc tacheté ; ciel assombri pour éclairer le cheval. — 2327<sup>a</sup>. **P. de Bloot. Paysage.** — 2464. **Metsu. L'Amiral Tromp.** Beau rouge du costume. — 2525. **H. Pot. Charles I<sup>er</sup>,** roi d'Angleterre. Signé, daté : 1632. — 2633. **Wouwerman. Paysans sur le bord d'une rivière.** — \*\* 2587. **Terburg. Le galant militaire** (voir p. 96). — 2638. **Wynants. Paysage.** — 261<sup>a</sup>. **Wouwerman. Halte de cavaliers.** — 2609. **Weenix. Les corsaires repoussés.** Par un Hollandais qui a séjourné en Italie. Sujet bizarre, prétexte à nature morte. — 2315. **Berchem. Le Gué.** — \* 2561<sup>b</sup>. **Salomon Ruysdaël. Le Bac;** peint avec la légèreté de son maître Van Goyen ; un bleu léger pour teinter le ciel. — S. n.

**Van Vliet. Portrait.** — S. n. **Van der Neer. Entrée d'auberge.** — 2465. **Mierevelt. Portrait de Barneveldt,** avec un type physiognomique qui rappelle encore le xvi<sup>e</sup> siècle. — \* 2578. **Jan Steen. Fête dans une auberge.** Verve un peu sèche ; cette ripaille — où les détails amusants abondent — est d'ailleurs peinte avec une couleur un peu indigente. — 2490. **Van Nickelle. Vestibule d'un palais.** — S. n. **Jean de Bray (?) Portrait.** — 2304. **Backhuysen. Escadre hollandaise.** — 2600. **Van de Velde. Marine.** — 2453. **Maas. Intérieur d'un corps de garde.** — 2338. **Van Ceulen. Portrait.** Avec de beaux noirs et un modelé très doux. — 2522. **Poelenburg. Vue du Palatin à Rome.** Bien fade. — 2463. **Metsu. Cuisinière pelant des pommes ; joli, précieux.** — 2519.

**Poelenburg. Pâturage** — 2348. \***G. Dou. La femme hydrogique** (voir p. 95). — 2521. **Poelenburg. Baigneuses.** — 2635. **Wouwerman. Tour et porte de Nesle.** Site parisien par le frère de Wouwerman peintre de chevaux. — 2593. **Ad. Van de Velde. Scheveningen.** — 2360. **Jean le Ducq. In-**

**térieur d'un corps de garde.** — 2451. **Van Loo. Michel Corneille.** Aïeul de la dynastie des Van Loo de France. Est venu peindre chez nous, air souriant, aimable à la française. Nous sommes à l'Académie royale. — *Sur la porte* : 516. **Van der Poël. Maison rustique.**

## SALLE XXIV

## ÉCOLE HOLLANDAISE

Maîtres hollandais, parmi lesquels Van Goyen et Metsu présentent des œuvres de premier ordre. (V. Précis, 17.)

*Sur la porte* : 2515<sup>a</sup>. **Palamedes. Portrait d'homme.** — 2417. **Van Huysum. Paysage.** — 2353. **G. Dou. Ménagère hollandaise.** — 2487. **Netscher. Leçon de basse viole.** Occasion à peindre une robe de satin. — 2322. **Berchem. Paysage et animaux.** — 2474. **Van Mieris. Marchand de gibier.** — \* 2378. **J. Van Goyen. Vue en Hollande.** Très beau paysage, léger, lumineux ; l'eau est partout ; dans le ciel où courent les nuées, dans le sol boueux ; on reconnaît ici la cathédrale de Dordrecht. Les paysages de Van Goyen rendent admirablement les aspects hollandais, les villes basses au bord de larges estuaires. — 2340. **Craesbeck. Craesbeck peignant un portrait.** Plus de verve dans l'intention que dans l'exécution ; appartient plutôt à l'école flamande. — 2331. **Bol. Portrait.** — 2326. **Van Bergen. Paysage.** — 2473. **Miëris. Bulles de savon.** — 2480. **Netscher. Leçon de chant** ; peinture vernissée. — 2418. **Huysum. Paysage.** — 2354. **G. Dou. Peseur d'or.** Trop lisse. — 2318. **Berchem. Paysage et animaux.** — 2588. **Terburg. Leçon de musique.** On reconnaît le nez de la famille Terburg et la belle robe de satin blanc chère au peintre. — 2312<sup>a</sup>. **Beyeren. Nature morte.** — 2461. **Metsu. Le Chimiste.** — \* 2580. **Steen. La mauvaise compagnie.** D'une observation vraiment spirituelle. Steen

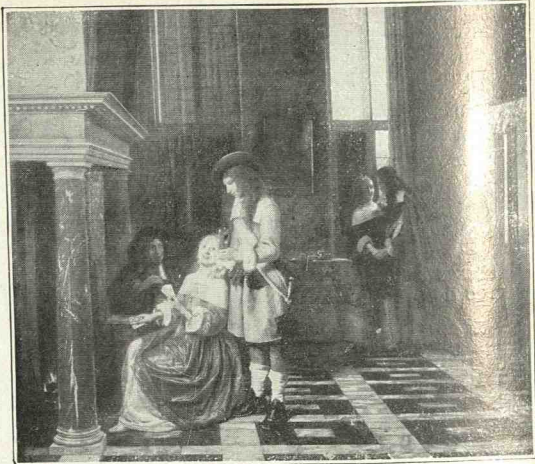
est d'ailleurs un moraliste suspect. — 2500. **Van Ostade. Fumeur** — 2462. **Ecole hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle. Une chambre de rhétorique.** — \* 2458. **Metsu. Marché aux herbes d'Amsterdam.** Le détail est charmant ; l'esprit est partout, dans les attitudes, les visages ; rien n'y est appuyé. Portrait d'Amsterdam, les façades de briques sur le canal, sous le feuillage. — 2436<sup>a</sup>. **Kalf. Nature morte.** — 2305. **Backhuysen. Port d'Amsterdam.** Grand tableau un peu ennuyeux. \* \* 2459. **Metsu. Militaire recevant une dame** (voir p. 96). — 2355. **G. Dou. Arracheur de dents.** Des historiens croient reconnaître le père de Rembrandt. — 2376. **Van Goyen. Canal en Hollande.** — 2433. **Karel du Jardin. Passage d'un gué.** — \* 2495. **Ad Van Ostade. La Famille du peintre.** Amusante présentation de toute la famille ; ce peintre est un bourgeois cossu, fier de sa maison et de ses enfants. Il peignait généralement des taudis. Quelques durétés de détails dans les figures. — 2452. **Van Loo. Etude de femme.** — 2562. **Zacht-Leven. Portrait d'un peintre.** — 2361. **Jean Le Ducq. Les Maraudeurs.** Certains critiques croient à un Terburg. — S. n. **De Keyser. Portrait.** — 2637. **Wynants. Paysage.** — *Sur la porte* : 2349. **G. Dou. Aiguère d'argent.**





2415. — Pieter de Hooch. — *Intérieur hollandais.*  
Signé.

PARMI ces petits peintres de l'intimité hollandaise Pieter de Hooch est aussi un observateur et un exécutant impeccable. Les figures groupées dans ce salon nous donnent encore une fois l'impression de figures vraies vues en petit : à gauche, cette jeune femme si heureuse de demander des conseils et de montrer ses jolies dents, ce jeune dadas qui l'on voit si bien en habit noir ; au fond, un flirt un peu vif. Mais il y a, chez Pieter de Hooch, une recherche des effets de lumière, une atmosphère chaude et blonde qui sont peut-être dues à l'influence de Rembrandt. (Cl. Hachette.)



2579. — Jan Steen. — *Repas de famille.*

Signé : J. STEEN.

JAN STEEN est un des peintres les plus malicieux des mœurs hollandaises et c'est un de ceux qui manifestent le plus vivement le caractère national. Ses œuvres ne montrent pas cette tranquillité d'humeur, cette observation impartiale jusqu'à l'indifférence que l'on trouve chez beaucoup de ces maîtres impeccables. Il y a toujours des intentions dans ses petites compositions et il n'est pas besoin de détailler les attitudes, les grimaces, toutes les déformations que Steen a données à ses personnages pour nous amuser de leur joie turbulente. En revanche, on ne trouve pas chez ce peintre la richesse, le raffinement pittoresque d'un Pieter de Hooch ou d'un Terburg ; sa couleur et sa lumière manquent d'éclat. Son dessin, un peu voulu, cherche l'effet comique, et n'a pas l'étonnante exactitude objective de quelques autres petits maîtres ; mais enfin, sans cette œuvre, animée d'une verve aiguë, nous nous représenterions sans doute d'une manière trop incomplète la société de Hollande. Jan Steen, en même temps qu'il était peintre, a tenu une taverne. Il en paraît bien quelque chose dans ses tableaux. (Cl. Hachette.)



2539. — Rembrandt.  
*Les Pèlerins d'Emmaüs.*

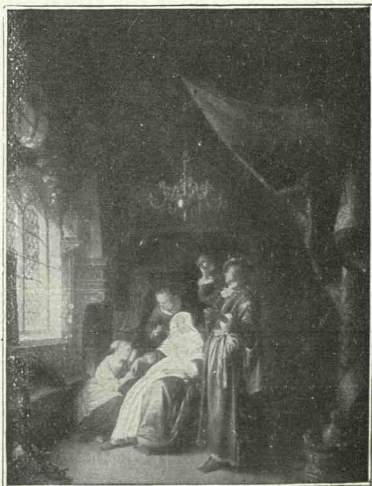
Signé, daté : 1648.

REMBRANDT a traité plusieurs fois ce sujet dont la poésie et le mystère convenaient bien à sa manière. Ce bref épisode qui termine si étrangement l'Évangile, avec ses acteurs anonymes et sa lumière de crépuscule, doit être conté dans le langage voilé de Rembrandt; Véronèse en dissipait le mystère dans sa clarté radieuse. Le peintre s'est plu d'abord à tirer de ce motif un effet de lumière phosphorescente. Il a dédaigné ensuite ces moyens de théâtre; ici la peinture nous montre seulement deux hommes qui s'étonnent devant le geste de Jésus qui rompt le pain comme il fit le jour de la Cène; c'est bien là l'image d'une réalité, et même de la plus humble. Mais quand on a fixé ce visage extraordinaire de Jésus où Rembrandt a mis une tristesse, une résignation, une beauté ineffable, on sent, comme les deux pèlerins, la présence du divin. (Cl. Hachette.)

2348. — Gérard Dou. — *La Femme hydropique.*

Signé, date : 1663.

GÉRARD DOU a été, au XVII<sup>e</sup> siècle, le plus admiré des petits maîtres hollandais. Et c'est d'ailleurs aussi un exécutant précieux et un minutieux observateur. Mais dans cette composition, qui est l'une de ses plus illustres, on voit apparaître les symptômes du mal dont mourra la peinture hollandaise, une propreté excessive, une minutie exagérée qui aboutit à un art glacé. Gérard Dou, fils d'un vitrier, a été peintre sur verre. Il a pourtant reçu l'influence de Rembrandt; mais Rembrandt cherchait l'accent jusqu'à la brutalité; Gérard Dou atténua jusqu'à la fadeur. Cette influence se voit bien ici dans l'importance prise par l'effet de clair-obscur. Cette peinture vitreuse est noyée de grandes ombres mystérieuses. Enfin Gérard Dou n'a plus la simplicité sans apprêt des Hollandais un peu plus jeunes; il a amplifié sa composition avec une grande tenture, des objets purement décoratifs, qui ne sont guère à leur place dans un intérieur où l'on soigne une pauvre femme. Les petits maîtres hollandais ont traité, avec une étrange insistance, ce thème de la consultation médicale, et plus particulièrement l'examen des « humeurs ». (Cl. Hachette.)





2456. — Ver Meer de Delft. —  
*La Dentellière.*

Signé : I. Meer.

Ce délicieux tableautin a toutes les qualités pour mériter le titre de « perle » que l'on donne à certaines petites merveilles de nos musées. Une jolie tête, sagement posée, se penche sur le travail minutieux des navettes. Une lumière limpide se répand par nappes tranquilles et vient avec douceur détailler les plans des objets. Les mains sont peintes à ravir, et ne semblent modelées qu'avec deux tons. La gamme des couleurs de Ver Meer comprend surtout des teintes froides, des gris argentés, le bleu acide, un jaune pâle; ces tons ne contrarient pas le jeu délicat des valeurs. Le peintre compose ses tableaux avec des lumières savamment dosées. Ses œuvres plus importantes montrent les mêmes procédés et la même finesse visuelle que le petit tableau du Louvre. Ses tableaux certifiés sont d'ailleurs peu nombreux. Il est mort obscur et à 43 ans, en 1675. Il a peu produit et beaucoup de ses peintures se sont sans doute perdues. Il y a peu de temps qu'on l'étudie et il est encore très mal connu. (Cl. Hachette.)



2587. — Terburg. — *Le Galant Militaire.*

Le peintre contemple d'un œil impartial et sans malice; l'œuvre n'en est pas moins spirituelle à force de vérité. (Cl. Hachette.)



2459. — Gabriel Metsu. — *Un Militaire recevant une Dame.*

Mêmes qualités. Mais nous ne sommes plus dans le même monde et la conversation a certainement plus de tenue. (Cl. Hachette.)

## SALLE XXV

# ÉCOLE HOLLANDAISE

Paysages, intérieurs, portraits et natures mortes (V. Précis, 17.)

*Sur la porte* : 2610. **Weenix**. Gibier et ustensiles de chasse. — 2628. **Wouwerman**. **Choc de cavalerie**. — 2363. **Ph. Van Dyck**. **Abraham renvoyant Agar et Ismaël**. — **Gérard Dou**. **Lecture de la Bible**. — 2398. **Heusch**. **Paysage**. — 2561<sup>a</sup>. **Jac. van Ruysdaël**. **Entrée d'un bois**. Notre paysagiste Rousseau a beaucoup admiré ces feuillages hollandais. — 2501. **Van Ostade**. **Buveur**. Spirituel tableautin. — 2590. **Terburg**. **Assemblée d'ecclésiastiques**. Rien ne désigne Terburg. — 2485. **Van der Neer**. **Le fils Marchande de poissons**. Hollandais de la décadence. — 2623. **Wouwerman**. **Départ pour la chasse**. — 2612. **Weenix**. **Port de mer**. — **G. Dou**. **Le Trompette**. — 2563. **Zacht-Leven**. **Bords du Rhin**. — 2597. **A. Van de Velde**. **La famille du peintre**. — 2362. **Ph. Van Dyck**. **Sara présentant Agar à Abraham**. — 2307. **Bakhuysen**. **Vaisseau hollandais**. — 2373. **G. Flink**. **Petite fille**. La couleur est celle de Rembrandt, mais l'expression reste banale. — 2436. **Kalf**. **Intérieur d'une chaumière**. Fête de la lumière dans un taudis. — 2605. **Van Vliet**. **Portrait** qui semble d'un **Hals** sage. — 2509. **Van Ostade**. **La Halte**. — 2589. **Terburg**. **Concert**. Encore le nez des Terburg. — 2430. **Karel du Jardin**. **Le Bo-**

**cage**. — 2372. **G. Flink**. **Annonciation aux Bergers**. Tout est emprunté à Rembrandt, les couleurs, les types ; la composition est inspirée d'une célèbre eau-forte. — \* 2330. **F. Bol**. **Un mathématicien**, devant un problème de trigonométrie. Portrait délicieux par la finesse de la matière, la limpidité de la lumière, la bonhomie spirituelle du regard. — 2571. **Rokes**. Intérieur de cuisine. — 2438. **De Keyser**. Portrait de brave homme rose à barbe blanche. — 2559. **A. Van de Velde**. **Paysage et animaux**. — 2346. **C. Becker** (?). **Paysage**. — 2298. **Van Aelst**. **Raisins, pêches**. — 2577. **Staveren**. **Savant dans son cabinet**. — 2358. **G. Dou**. **Femme âgée**, influence de Rembrandt. — 2399. **Van der Heyden**. **Maison de ville d'Amsterdam**. Le Portraitiste des maisons ; dessin d'architecte dénué un peu de fantaisie. — 2606. **Voys**. **Homme inconnu**. — 2567. **Schalken**. **Vieillard**. — 2457. **Metsu**. **La Femme adultère**. C'est un véritable pastiche de Rembrandt ; ce rapprochement fait mieux sentir les faiblesses de Metsu. — 2427. **Karel du Jardin**. **Charlatans italiens** sur les pentes du Palatin. — 2289. **Dirk Hals**. **Fête champêtre**, du **Frans Hals** en miniature. — 2424. **Van Huysum**. **Vase de fleurs**. — *Sur la porte* : 2612, **Weenix**. **Nature morte**.

## SALLE XXVI

# ÉCOLE HOLLANDAISE

Œuvres de l'École hollandaise parmi lesquelles de bons tableaux de Paul Potter et de Van Goyen. (V. Précis, 17.)

*Sur la porte* : 2333. **Both**. **Paysage**, d'un pittoresque un peu factice, des rochers empruntés aux paysages d'Italie. — 2621. **Wouwerman**. **Bœuf gras en Hollande**. — 2324. **Berck-Heyde**. **Colonne Trajane à Rome**.

— 2306. **Bakhuysen**. **Marine**. — **S. n.** **École hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle**. **Portrait de jeune savant**. — 2527. **P. Potter**. **La prairie**. Beaucoup de ses tableaux ont ainsi l'aspect d'études. Tout est sacrifié ici

aux vaches. Noter la différence avec Cuypp qui voyait surtout la lumière; Potter analyse le pelage de la bête. — 2510. **Isak van Ostade. Canal gelé en Hollande.** — 2555<sup>b</sup>. **Roghman. Paysage.** — 2626. **Wouwerman. Le Manège.** — 2594. **A. Van de Velde. Paysage et animaux.** — 2586<sup>a</sup>. **Van den Tempel. Portrait de femme.** Un peu froid. — 2602. **Verkolie. Scène d'intérieur,** d'une couleur un peu fade. — 2420. **Van Huysum. Corbeille de fleurs.** — 2410. **Honthorst. Ch. Louis de Bavière.** Comparez avec les portraits de Van Dyck. — 2377. **Van Goyen. Rivière.** La Hollande boueuse, sa végétation saturée d'eau, son ciel humide. — 2409. **Honthorst. Concert.** L'originalité hollandaise ne s'est pas déglagée tout à fait chez ce peintre; il tient encore à la Flandre et à l'Italie. — 2568. **Slingelandt. Famille hollandaise** Portraituree sans esprit. — 2391. **Heem. Fruits et vaisselle.** — 2411. **Honthorst. Robert de Bavière,** duc de Cumberland. — 2312. **Bega. Intérieur rus-**

**tique,** avec des noirs savoureux. — 2639. **Wyntack. Ferme.** — 2625. **Wouwerman. Chasse au cerf.** — 2470. **Miëris. Femme à sa toilette.** — 2359. **Drost. Bethsabée.** C'est la Bethsabée de Rembrandt par un peintre coquet et qui voit rond. — 2350. **G. Dou. L'Épicier.** Cette peinture est déjà trop jolie. — 2586. **Van Swanevelt. Paysage.** — 2529. **P. Potter. Bois de La Haye.** Feuillage persillé peint avec la conscience et la naïveté d'un primitif. — 2390. **Heda. Un dessert.** Jolie argenterie sur fond gris. — 2352. **G. Dou. Cuisinière hollandaise.** — **Swanevelt. Paysage.** — 2511. **Van Ostade. Canal gelé en Hollande.** — 2498. **Van Ostade. Intérieur de chaumière.** D'une jolie lumière blonde, avec des ombres transparentes. — 2472. **Miëris. Famille hollandaise.** — 2460. **Metsu. Leçon de musique.** Très fin. — 2632. **Wouwerman. Halte de militaires.** — 2576. **Verspronck. Portrait de femme.** — *Sur la porte:* **Berchem. Paysage et animaux.**

## SALLE XXVII

### Peintures hollandaises d'intérêt secondaire.

*Sur la porte:* **Van Os. Fleurs.** — 2464<sup>a</sup>. **Metsu. Nature morte.** — 2335. **Breenbergh. Réunion de ruines de l'ancienne Rome.** — 2603. **Verkolie. Proserpine cueillant des fleurs avec ses compagnes.** — 2423. **Huysum. Fleurs.** — 2471. **Miëris. Le thé.** Peinture vernissée, apparition des modes françaises. — 2619. **Werff. Nymphes dansant.** — 2488. **Netscher. Vénus pleurant Adonis métamorphosé en anémone.** — 2617. **Werff. Madeleine dans le désert.** — 2392. **Heem. Dessert.** — 2334. **Breenbergh. Vue du Campo Vaccino.** — 2429. **Karel du Jardin. Pâturage.** — 2446. **Limborch. Les**

**plaisirs de l'âge d'or.** — 2425<sup>b</sup>. **Huysum. Fleurs dans un vase.** — *Sur la porte:* 1950. **Baël. Fleurs.** — 2345. **A. Cuypp. L'Orage.** — 2367. **Bol. Philosophe en méditation,** qui ressemble beaucoup au portrait dit du frère de Rembrandt du musée de la Haye. — 2367. **Van der Faës dit Lély. Méléagre et Atalante.** — S. n. **Pynacker. Paysage au soleil couchant.** — 2636. **Wynants. Lisière de forêt.** Vieux chênes de la forêt de Harlem d'un pittoresque déjà un peu conventionnel. — 2344. **A. Cuypp. Portraits d'enfants.** D'un peintre qui a étudié l'éclairage du plein air.



## ÉCOLE FRANÇAISE

*POUR étudier la peinture française en suivant l'ordre chronologique, il convient de partir de la salle X; on y peut étudier les origines de la peinture septentrionale aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Après quoi les salles et les styles se succèdent en sorte que, le plus souvent, l'on change en même temps de siècle et de galerie.*

### SALLE X

## SALLE JEAN FOUQUET

PEINTRES FRANÇAIS DES XIV<sup>e</sup> ET XV<sup>e</sup> SIÈCLES  
BELLECHOSE, FOUQUET LE MAITRE DE MOULINS

DANS cette salle des primitifs français, il faut, avant tout, distinguer les œuvres du XIV<sup>e</sup> ou commencement du XV<sup>e</sup> siècle, et celles du plein XV<sup>e</sup> siècle. Les premières (parement de Narbonne, Malouel, Bellechose, quelques miniatures) sont encore des œuvres médiévales : peintures à la détrempe à fond d'or, dont les formes appartiennent à l'art gothique ; les autres (Maître de Moulins, Fouquet, etc.) appartiennent déjà au naturalisme moderne, inauguré en Flandre par les Van Eyck. Donc, entre Malouel et Fouquet se place l'art des Van Eyck.

Ceux qu'on appelle les « primitifs français » sont bien loin de représenter le même style ; ils sont sans doute d'origines différentes ; on les groupe autour de Dijon, — la ville des ducs de Bourgogne, — d'Aix-Avignon, — la ville du bon roi René et la ville des papes, — de Moulins et de Tours, — séjours de la famille de Bourbon et des rois de France ; c'est ce qu'on appelle École bourguignonne, provençale, bourbonnaise ou de la Loire ; Paris est, au XV<sup>e</sup> siècle, dépossédé de sa couronne artistique. Même à l'intérieur de chacun de ces groupes, il est difficile de trouver une parenté de style, sauf entre FOUQUET et le MAITRE DE MOULINS.

Les miniatures exposées au centre de cette salle permettront de se représenter le point de départ chez nos peintres du XV<sup>e</sup> siècle, et d'expliquer quelques-uns des caractères de leurs œuvres. (V. Précis, 8, 9 et 10.)

\* 995. **Malouel et Bellechose. Martyre de Saint Denis.** Grande enluminure ; des couleurs claires, molles, à la détrempe, sur fond d'or ; architecture conventionnelle. Le Christ et d'autres personnages ressemblent beaucoup à certaines figures des Très Riches Heures du duc de Berry, un manuscrit enluminé au commencement du XV<sup>e</sup> siècle. — 1001. **Ecole française. Christ mort.** Fin du XIV<sup>e</sup> siècle. — S. n. **Femme inconnue.** — S. n. **Femme.** — **Mise au tombeau,** du XIV<sup>e</sup> siècle, détrempe sur fond d'or, doit être

de l'Ecole d'Avignon. — \* **Enfant en prière.** Petite peinture délicate, charmante de simplicité, dont la couleur crèmeuse fait songer au Maître de Moulins. — 1001<sup>a</sup>. **Vierge et Enfant,** du XVI<sup>e</sup> siècle. — **Jean sans Peur,** duc de Bourgogne, XV<sup>e</sup> siècle. — 998. **Christ descendu de la Croix.** Peinture aimable composée comme quelques œuvres flamandes ; avec un paysage parisien (Saint-Germain des Prés, le Louvre et même le portrait d'un abbé de Saint-Germain). — 999. **Juvénal des Ursins et sa famille.** Grand panneau mono-

tone. Nous retrouverons un portrait plus typique. — 1049. **Saint Georges et Calvaire.** Composé comme le Martyre de saint Denis de Bellechose, mais beaucoup plus médiocre. — 994. **Flagellation.** Du xv<sup>e</sup> siècle. — *Entre les fenêtres*: 1342<sup>bis</sup>. **Parement de Narbonne,** parement d'autel pour les fêtes du Vendredi Saint; d'où la couleur de deuil; c'est un dessin au pinceau, sur soie, exécuté au xiv<sup>e</sup> siècle. On y trouve les scènes traditionnelles de la Passion dont plus d'un trait rappelle la manière siennoise; mais la décoration d'architecture est bien de chez nous. Les portraits des donateurs (Charles V et la Reine) montrent que la peinture suivait la sculpture dans la voie du naturalisme. Voir les statues de ces personnages à la Sculpture du M<sup>usée</sup> en Age. — 998. **Mise au Tombeau.** Peut-être la laissera-t-on un jour à quelque peintre du nord de l'Italie, Piémontais ou Génois. — **Jean Bellegambe (?)**. **Saint Adrien,** qui est du xvi<sup>e</sup> siècle. — \*\* 1005<sup>a</sup>. **Maître de Moulins, Madeleine et Donatrice** (voir p. 104). — \* 289. **Fouquet, Charles VII.** des insuffisances dans l'exécution; mais ce roi grelottant et fourbu laisse au souvenir une vision ineffaçable. — 1004 et un peu plus loin, 1005. **Maître de Moulins** (Ec. le du). **Pierre de Bourbon, Saint Pierre, Anne de Beaujeu et Saint Jean.** Des couleurs fraîches; un paysage où l'on peut reconnaître les ondulations du Bourbonnais et le château de Bourbon. — \*\* 1001<sup>b</sup>. **Pieta d'Avignon** (voir p. 104). — 1005 (voir 1004.). — \*\* 288. **Fouquet, Juvénal des Ursins** (voir p. 104). —

\* 1000 **Ecole française.** Homme au verre de vin. Il est dommage pour la gloire de Fouquet qu'on ne puisse lui attribuer ce très beau portrait. — **Ecole française de Valenciennes. Sainte Hélène. Miracle de la Vraie Croix.** On rencontre en Belgique des panneaux de ce style. — *Entre les fenêtres*: **Rebâtable du Parlement de Paris.** Calvaire avec Saint Louis et Saint Jean, Saint Denis et Saint Charlemagne, autrefois au Parlement. Ce tableau pourrait bien être d'un de ces maîtres flamands qui allaient travailler jusqu'en Avignon; le paysage de gauche nous montre la tour de Nesle et le Louvre de Charles V. Saint Louis pourrait être le portrait de Louis XI jeune; à droite un Charlemagne de fantaisie un peu hirsute. — \* 1048. **J. Perréal** (attrib. à). **Vierge au Donateur.** Cette peinture du commencement du xvi<sup>e</sup> siècle, unique en son genre, semble devoir être rattachée à l'école de Gérard David.

*Au milieu de la salle*: **Miniatures** provenant d'un livre d'Heures du duc de Berry (commencement du xv<sup>e</sup> siècle). — 96. **Trinité** attribuée à **Malouel.** Molle détrempe dont la parenté est évidente avec les miniatures contemporaines. — **Pitié** de N. S. peut-être peinte à Paris au commencement du xv<sup>e</sup> siècle. — \* **Fouquet,** trois miniatures, détachées d'un livre d'Heures; et montrant des aspects de la France sous Charles VII. — **Nicolas Froment**; le roi **René** et sa femme **Jeanne de Laval**; de l'école d'Aix-Avignon. Ce naturalisme du Nord avait pénétré jusqu'au seuil de l'Italie.

*Nouvelle acquisition*: **Nicolas Froment. La Résurrection de Lazare** (voir page 103).

## SALLE XI

# SALLE DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE FRANÇAIS

### LES CLOUET, ÉCOLE DE FONTAINEBLEAU

Le beau mot de Renaissance et la radieuse floraison qu'il évoque ne doivent pas nous empêcher de noter la relative pauvreté de notre peinture du xvi<sup>e</sup> siècle. Le Roi, pour ses châteaux, fait appel aux Italiens. Le Florentin Rosso et Primaticcio apportèrent à Fontainebleau leur dessin habile, leurs compositions mythologiques et y fondèrent une cité de peintres qui leur survécut.

Cependant des peintres venus de Flandre et spécialement **Jean Clouet** et son fils **François Clouet**, dit **Jeannet**, peignaient avec une couleur fine, menue, les visages soignés et l'épiderme de lait des derniers Valois, de leurs femmes et de leurs favorites.

Ce sont ces deux aspects de notre peinture au xvi<sup>e</sup> siècle que nous trouvons ici: décor mythologique ou portrait miniature (V. Précis, p. 13).

1009<sup>a</sup>. **Jacques Bertaut. Portrait.** Peinture fine et transparente. — 1012. **Montmorency, 1525, visage dur, sseux, peinture éclatante** — **Henri II?** — 1025. **De Neuville, fin.** — 1033. **Henri III.** — 1035. **Bal donné à la cour de Henri III** à l'occasion du mariage du duc de Joyeuse; portraits précis, peinture assez fine, à la flamande. — 1032. **Henri III.** — 127. **Clouet (?) François I<sup>er</sup> jeune.** — 134. **Clouet (?) Louis de Saint-Gelais.** Fin comme un émail. — **Portrait d'homme.** — 1030. **Catherine de Médicis, portrait assez plat.** — \* **Fr. Clouet. Pierre Quete.** Signé, daté 1562. Portrait sage, sérieux, solide, d'un apothicaire. — 1034. **Bal à la cour de Henri III.** Peinture lourde, noire, sans esprit. — 1373. **Saint-Mégrin.** Miniature. — \* **Homme en pourpoint blanc;** superbe portrait d'un rouquin, à front étroit, à tête de brute. — 1372. **De Balzac d'Entragues.** Même miniature que le n<sup>o</sup> 1373, avec une tête un peu différente. — 1024. **Diane de France,** jolie couleur laiteuse. — 1007<sup>b</sup>. **Couronnement d'un pape.** Bizarre composition, dans laquelle on reconnaît François I<sup>er</sup>. — \*\* 1013. **Diane (voir p. 105).** — 1027. **Portrait de femme.** — 1009. **De Cossé-Brissac,** très fin, oeil vert, bouche rose, barbe rousse. — 1036. **Henri III au pied de la Croix.** Peinture soignée, menue; témoignage curieux de la dévotion du roi. — 1021. **Mme de La Rochefoucauld.** — 1028. **Chrestien de Savigny.** — **Clouet (d'après).** **Henri II. Net,** précis. — *Entre les fenêtres* : 304. **Fréminet. Enée et Didon.** Grande machine à la manière des derniers Florentins; le peintre ne songe qu'à nous montrer sa science et ne réussit pas à nous intéresser. — 694. **Perrier. Acis et Galatée.** D'un pinceau gras et de tons heurtés. — 88<sup>a</sup>. **Simon de Châlons. Incrédulité de Saint Thomas,** d'un médiocre italianisant. — 133<sup>b</sup>. **Fr. Clouet (attr. à).** **Babou de la Bourdaisière,** d'une jolie finesse. — 1011. **Jean De Bourbon-Vendôme,** miniature fraîche et rose. — 133<sup>a</sup>. **Fr. Clouet (attr. à).** **Claude de Beaune.** — 1017. **Michel de l'Hôpital.** — 1006. **Abbesse agenouillée.** — 1008. **Portrait.** Malgré l'inscription, ce n'est pas François I<sup>er</sup>, mais la peinture est jolie. — 683. **François I<sup>er</sup> à cheval;** charmante miniature. — **Portrait d'homme.** — \*\* 133. **Elisabeth d'Autriche, reine de**

France (voir p. 105). — 126. **J. Clouet (attr. à).** **François I<sup>er</sup>.** Certainement très véridique. Grande peinture, lisse et plate. Cette manière menue est mieux faite pour les portraits de petite dimension, — 1010. **Jean d'Albon,** seigneur de Saint-André. Fin, joli. — 131. **Clouet (attr. à).** **François de Lorraine, duc de Guise.** Marquis d'Elbeuf. — 132. **Charles IX.** — 1007. **François I<sup>er</sup>.** Lourd, noir, vieilli, aussi délabré que le Charles VII de Fouquet. — \*\* 128. **Clouet, Charles IX,** roi de France (voir p. 105). \*\* 130. **Fr. Clouet (attr. à).** **Elisabeth d'Autriche.** — 129. **Fr. Clouet (attr. à).** **Henri II. Net,** précis. — 1015. **François de Lorraine, duc de Guise.** *En haut du panneau, peintures de l'école de Fontainebleau* : 272. **Dubois. Baptême de Clorinde.** Provient de Fontainebleau, début du XVII<sup>e</sup> siècle. — 1014<sup>a</sup>. **Vénus à sa toilette.** Un Amour lui offre des présents; influence de Primatice. — 271. **Dubreuil. Chariclée** subissant l'épreuve du feu. Vient du palais de Fontainebleau.

365. **J. de Gourmont. Nativité.** — *Entre les fenêtres* : 1031. **Femme inconnue.** — 1022. **François, duc d'Alençon.** — \* 155. **J. Cousin, le fils. Jugement dernier.** Composition trop admirée. L'auteur a réduit en miniature de belles anatomies florentines; l'ensemble est peint très mollement. Dans l'angle de gauche, un ressuscité barbu passe pour être l'auteur. — 1023. **Louise de Lorraine, reine de France.** — **Portrait de femme.** — 696. **Perrier. Enée et les Harpies.** — 2641<sup>a</sup>. **Portrait de femme.**

L'étude de cette école du XVI<sup>e</sup> siècle devra être complétée par une visite dans la salle IX où se trouvent quelques peintres de l'École de Fontainebleau. Dans cette salle obscure **Rosso** est représenté par une **Pieta**, où l'on reconnaît l'école de Michel-Ange, son art impeccable, ses raccourcis, son élégance dure, sa couleur un peu sèche et la prédominance de la science sur le sentiment, et une peinture, le **Concert**, copiée ou inspirée d'après les fresques de Primatice à Fontainebleau. Dans les dessins, on notera également cette élégance allongée qui vient d'Italie et qui a servi de modèle à nos sculpteurs de la Renaissance. Le style de Jean Goujon est inclus dans cette manière italienne.





## SALLE XII

LES LE NAIN ET PHILIPPE  
DE CHAMPAIGNE

Sauf «le Repas de paysans» de la salle La Caze, les Le Nain du Louvre sont ici. Ces trois frères, Antoine, Louis et Mathieu, intéressent et intriguent beaucoup les historiens de l'art ; d'abord ils confondent sous un même nom trois personnalités que l'on ne parvient pas à distinguer et, de plus, leur œuvre paraît isolé dans l'ensemble de l'École française. Au moment où notre art se fait de plus en plus classique, ils peignent familièrement des ouvriers et des paysans. Ils ne les peignent même pas avec la verve amusée des Flamands, mais avec une manière un peu lourde et triste qui nous paraît d'autant plus attachante. On sent bien cette originalité des Le Nain dans cette petite salle quand on sort de l'École de Fontainebleau et qu'on va voir Poussin.

En face sont exposés les honnêtes portraits de Philippe de Champaigne, ce Flamand qui apporta chez nous son naturalisme natal et qui nous emprunta la curiosité des choses morales jusqu'à devenir un des apôtres du Poussinisme. Il fut le portraitiste attiré de ses amis, MM. de Port-Royal.

2642. **Chambre de rhétorique.** Tableau attribué souvent aux Le Nain et qu'on leur retire périodiquement. — 546. **Le Nain. Joueurs de cartes.** L'attribution aux Le Nain paraît moins sûre, à cause de certaines habiletés un peu superficielles. — 543<sup>b</sup>. **Le Nain. Réunion de famille.** Bien des gaucheries : mais les têtes sont à comparer à celles de la Procession. — \*544 **Le Nain. La Procession.** Au premier abord, cette petite peinture de tons riches et d'une exécution habile peut sembler n'être pas des Le Nain ; pourtant les têtes si naturelles sont bien de leur manière. — \*\* **Le Nain. Famille de paysans.** Ce tableau nouvellement entré au Louvre égale en importance et en beauté celui de la salle La Caze. Il n'y a pas seulement de la probité dans le métier ; il y a dans chacun de ces êtres une intensité de vie morale bien rare. La peinture est excellente, d'une vérité un peu appuyée et sans virtuosité (voir p. 106). — 542. **Le Nain. Retour de la fenaison.** Signé, daté, 1642. Des paysans picards à l'époque de la mort de Richelieu. Vérité de cette lumière un peu terne et de cette nature un peu triste. Plusieurs de ces modèles se reconnaissent ailleurs dans l'œuvre de Le Nain. — 543. **Le Nain. Portraits dans un intérieur.** Conscience un peu lourde avec laquelle ces petites têtes sont peintes sur leur fond noir. — **Le Nain. Portrait d'Enfant.** — \*\* 540. **Le Nain. Un maréchal dans sa forge** (Voir p. 106).

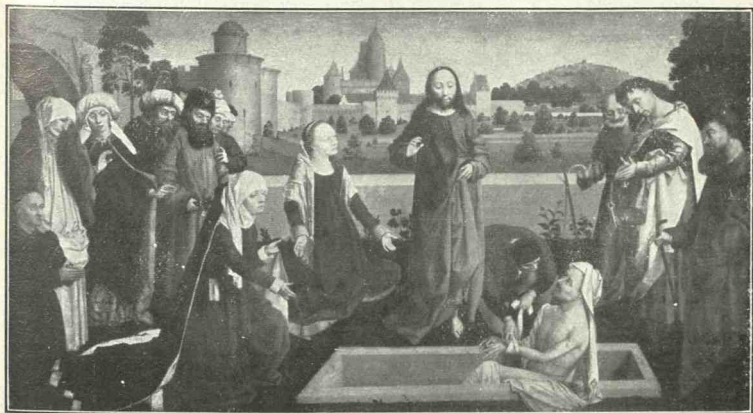
— *En haut* : 547. **Le Nain. Reniement de Saint Pierre.** Sent davantage l'école, l'école bolonaise. — 590. **Le Sueur. Portraits d'artistes,** de sa manière facile et un peu superficielle. — **Valentin. Un Cabaret.** — 207. **Pourbus. Henri IV.** C'est bien d'un continuateur des Clouet. — 2071. **Pourbus. Henri IV en noir.** — 1942. **Ph. de Champaigne. Petite fille en bleu.** — \*\* 2072. **Pourbus. Marie de Médicis** (voir p. 113). — 1941. **Ph. de Champaigne. Petite fille.** Plus de probité que d'élégance. — 1930. **Ph. de Champaigne. Christ en Croix.** — \* 1939. **Ph. de Champaigne. Portrait d'homme.** Admirable portrait par la beauté de l'expression, de la lumière ; la main est très belle et tout à fait caractéristique du peintre. — 1940. **Ph. de Champaigne. Portrait d'un homme qui lit des philosophes, Platon, Aristote.** — **Ph. de Champaigne. La Mère Angélique Arnauld.** Il y a une fine sensibilité dans cette peinture austère ; voir la main pâle ; au fond, Port-Royal des Champs. — 1929. **Ph. de Champaigne. La Cène en petit.** — 1944. **Ph. de Champaigne. Mansart le père et Cl. Perrault, deux architectes.** — **Ph. de Champaigne. Portrait supposé du duc de Roannez.** — **Ph. de Champaigne. Son portrait.** Sans doute une copie d'après l'original de Bruxelles. Au fond, Bruxelles, sa ville natale ; remarquer la ressemblance avec le portrait de Poussin,

pour lequel ce Flamand avait une vive admiration. — **Ph. de Champagne. Saint Philippe**, patron du peintre. — 207. **Pourbus. Guillaume du Vair**. Nous ramène à

une peinture et à un type d'homme du XVI<sup>e</sup> siècle. — 1943. **Ph. de Champagne. Femme inconnue**. Impressionnante par sa pâleur, et son expression d'austérité et de souffrance.

## SALLE XIII LE SUEUR

564 et suivants. Tableaux de **Le Sueur** (la suite se trouve dans la cage de l'escalier et dans la salle XIV). **Vie de Saint Bruno**. Le peintre avait été chargé, en 1645, d'exécuter ces peintures pour les chartreux de la rue d'Enfer. En 1779, ceux-ci en firent hommage au roi. Le peintre n'a pas recherché l'éclat pittoresque ; sa biographie de saint est d'un style simple, uni. Sur des fonds d'architecture blanche, ou de paysages pâles, passent des personnages aux attitudes claires ; des robes bleues, rouges, une dalmatique épiscopale avivent seules cette peinture dicrète. Le dessin, parfois, semble un peu rapide et lâché ; Le Sueur s'est fait aider par des élèves. La plus émouvante de ces compositions est la *Mort de Saint Bruno* (salle XIV, 3<sup>e</sup> travée).



### Nicolas Froment. — *La résurrection de Lazare.*

Il y a de la grandeur dans cette composition : les figures en sont particulièrement belles. Le paysage méridional, avec son architecture avignonnaise, son terrain brûlé, est d'une parfaite vérité. Le thème de la résurrection de Lazare, où figure toujours un donateur agenouillé, est une image de la prière fondamentale de tout chrétien, celle qui demande à Dieu la résurrection et le salut. Le tableau est attribué à Nicolas Froment d'Uzès, que nous connaissons par un autre tableau signé, traitant le même sujet (aux Offices à Florence), et par une peinture d'Aix que signalent les documents, le Buisson ardent. Ces tableaux révèlent chez ce peintre provençal une étroite parenté avec les maîtres flamands contemporains.



288. — Jean Fouquet. — *Juvénal des Ursins, Chancelier de France.*

**M**ALGRÉ ses moyens de miniaturiste, le peintre a fixé une physionomie puissamment caractéristique. Noter la décoration italienne.

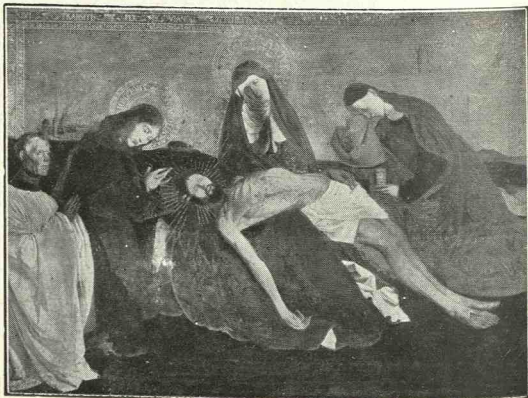
1001<sup>B</sup>. — *Pieta à l'ite d'Avignon.*

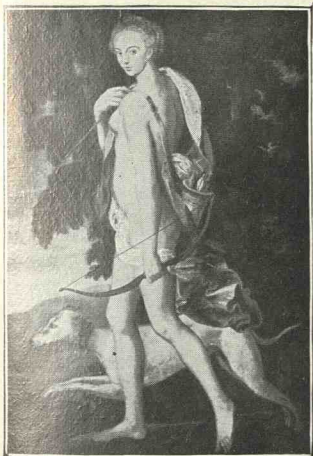
**C**E panneau provient de Villeneuve-lès-Avignon. C'est sans doute dans cette région qu'il a été exécuté dans les dernières années du xv<sup>e</sup> siècle. Cette composition, d'une beauté si dramatique, est difficile à expliquer, car elle est d'un style bien différent des œuvres du même temps et de la même région. Au réalisme minutieux de Flandre, elle substitue les grandes lignes simplifiées d'un groupe sculpté. Ce grand corps livide, les figures douloureuses, le visage violent et ému du donateur, tout donne à cette œuvre une puissante expression tragique. (Cl. Hachette.)



1005<sup>A</sup>. — *Madeleine et Donatrice.*

**O**N attribue ce double portrait à l'auteur de la Vierge de la cathédrale de Moulins. On peut y reconnaître un réalisme élégant et une grande finesse d'exécution. (Cl. Hachette.)



1013. — *Diane.*

Il reste un petit nombre seulement des grandes peintures païennes qui ont été exécutées à Fontainebleau pour enchanter les yeux de François I<sup>er</sup> et de Henri II. Voici une fort jolie figure de Diane où l'artiste a peint sans doute quelque beauté du temps et lui a prêté l'élégance de la Diane chasserresse ou même de l'Apollon du Belvédère, avec cet allongement des formes que Jean Goujon donnait à ses nymphes. La faveur dont jouissait Diane de Poitiers a occasionné chez les artistes une recrudescence du culte de la Diane antique (Cl. Neurdein.)

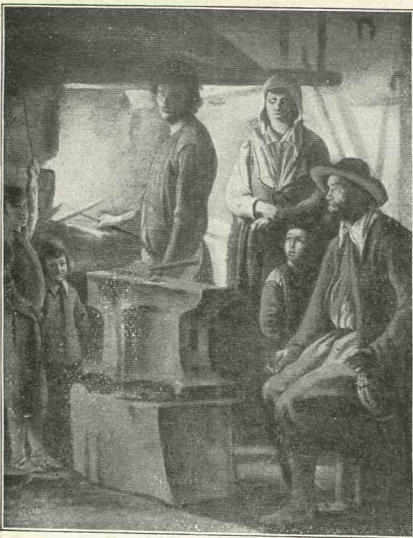
128. — François Clouet. — *Charles IX.*

Clouet et d'autres peintres de leur manière nous ont laissé une galerie très complète de l'aristocratie de France. Ces jolies figures, si précieuses et si coquettes, sont des documents tout à fait révélateurs sur la cour des derniers Valois et sur l'infantilisme des trois fils de Catherine de Médicis. Ce portrait a sans doute été peint vers 1569, et il a été adressé à Vienne pour faire connaître à Elisabeth d'Autriche les traits de son futur mari. C'est Napoléon I<sup>er</sup> qui le ramena d'Autriche. (Cl. Hachette.)

129. — François Clouet. — *Elisabeth d'Autriche, femme de Charles IX.*

Ce portrait d'Elisabeth d'Autriche a sans doute été peint quelques années après le mariage de la princesse avec Charles IX, qui eut lieu en novembre 1570; la petite reine, lors de son mariage, n'avait que 16 ans; elle se montre un peu plus âgée dans son portrait. François Clouet, qui était aussi miniaturiste et qui voulait désigner la reine de France, n'a oublié aucun des détails de la parure. La robe est en drap d'or damassé d'argent; le corsage est bouillonné avec un quadrille de perles; la collerette goderonnée est peinte à ravir; la chevelure est ornée de perles et de pierreries. A ce costume tout brillant de soie, d'or, d'argent, et de joaillerie, s'oppose la pâleur fine du visage, dessiné avec précision, mais peint avec douceur; l'expression est aimable, paisible, l'attitude un peu raidie par la surcharge des colifichets; la chair est peinte avec une matière délicate et transparente. Les mains sont d'une jolie réussite, posées avec naturel; le peintre a su faire voir sous l'épiderme nacré des transparences rosées. C'est d'une peinture de ce genre qu'il faut partir pour distinguer les œuvres de François Clouet de celles qui sont seulement de son école. (Cl. Hachette.)



540. — Le Nain. — Un  
maréchal dans sa forge.

CETTE composition relie et lie tout par la gravité, la sincérité du sentiment, une poésie purement humaine, hors de toutes les fictions et fantaisies de l'art, telle qu'on en retrouvera beaucoup plus tard dans l'œuvre de Millet. La resignation attristée de ce forgeron, de sa femme et de ses enfants, éveille en nous une compassion qui n'était peut-être pas dans l'inspiration du peintre. Mais il suffit déjà à la gloire des Le Nain qu'ils aient ainsi atteint, par delà les conventions d'école, la sensibilité des hommes d'un autre âge. L'œuvre est d'ailleurs bien loin d'être dépourvue de mérite pittoresque, et il y a autant d'originalité et d'inédit dans ce reflet rouge du feu de la forge que dans le choix du sujet. On sait qu'il y eut trois frères Le Nain, mais on ne sait comment départager entre eux les œuvres qui doivent leur être attribuées. Il semble pourtant que l'on puisse, au Louvre, distinguer trois manières de peindre. L'un des Le Nain peignait, avec un pinceau un peu lourd et une gravité de sentiment très émouvante, le Forgeron, la Fenaison, les paysans à table ; un autre groupait des petits portraits dans des intérieurs et les peignait avec des touches vives ; portraits d'intéressants personnages dans une église : un

autre sans doute exécutait les grandes compositions, les tableaux d'église très inspirés de la manière noire des Bolonais. (Cl. Neurdein.)

Le Nain — Réu-  
nion de paysans.

LE plus beau tableau connu de ces peintres mystérieux. A rapprocher de la peinture de la salle Lacaze qui est datée de 1642. Cet art enchante parce qu'il n'a pas d'autre inspiration que la nature. Ce n'est pas seulement la sincérité qui est admirable ici, mais l'intensité d'expression morale. Le vieux, acerbe et finaud ; la vieille, résignée, douloureuse ; la jeune, raisonnable déjà, mais toute prête à s'asseoir avec appétit « au banquet de la vie » ; les enfants encore inconséquents. Peu de peintures sont aussi pénétrées d'humanité.



## SALLE XIV

### SALLE MOLLIEU

FRANCE DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE : VOUET, POUSSIN, LORRAIN,  
LE BRUN ET SON ÉCOLE, RIGAUD, LARGILLIÈRE.

Il faut distinguer, dans cette salle, deux générations de peintres, les peintres antérieurs à Louis XIV et ses contemporains :

I. Dans la première catégorie, il y a une grande variété ; les uns, comme VOUET, continuent plus ou moins l'école de Fontainebleau, les autres, comme VALENTIN, LA HIRE, sont des naturalistes à la manière des Italiens et de Caravage. LE SUEUR est protégé contre une trop servile imitation de Raphaël par son éloignement de Rome ; BOURDON imite toutes les manières. Les deux plus grands noms sont ceux de POUSSIN, celui qui a le plus contribué à guider l'esprit classique français, par son art de raison, sa composition rythmée, la poésie de ses paysages qu'animent les souvenirs de l'antiquité, et de CLAUDE LORRAIN, le peintre et le poète de la lumière méridionale.

II. Quand commença le règne personnel de Louis XIV, la peinture, comme tous les arts, fut mise au service du roi, sous la direction de CH. LE BRUN. Les « batailles d'Alexandre » permettent ici de juger sa manière, mais non sa valeur décorative qu'on ne peut apprécier qu'à Versailles. Les portraitistes de la fin du règne, RIGAUD et LARGILLIÈRE, laissent voir l'influence du naturalisme coloré de Rubens et Van Dyck sur la peinture française. (V. Précis, 18.)

#### 1<sup>re</sup> TRAVÉE

*A gauche :* \*\* S. n. Ph. de Champagne. Richelieu (voir p. 113). — 453. La Hyre. Apparition de Jésus aux trois Marie. — 851. Stella. Sainte Cécile. — 975. Vouet. Christ au Tombeau. — 729. Poussin. Bacchante. Poussin a traversé une période d'admiration pour Titien. Y a-t-il ici le jeune Jupiter et la chèvre Amalthée ? — 554. Le Sueur. Départ de Tobie. — \* 706. Poussin. Moïse. Groupe gracieux de jeunes filles, mais peinture fort dégradée ; le vieillard couché et une pyramide servent à désigner le Nil et l'Égypte. — \* 592. Le Sueur. Vénus présente l'Amour à Jupiter. Cette série de compositions sur l'Amour provient d'un plafond de l'Hôtel Lambert. Elles annoncent la peinture de style Empire dans ce que celle-ci eut de meilleur ; la grâce un peu nue des formes et la crudité des tons. — 600. Le Sueur. Uranie. La distinction naturelle de Le Sueur

corrige ce qu'il y avait d'un peu vulgaire dans le style de Vouet. — 496. Le Brun. Sainte Famille dite le *Benedicite*. Œuvre de jeunesse ; familiarité imprévue chez ce peintre. Ce tableau n'était pas pour le roi, mais pour la corporation des charpentiers. — 504. Le Brun. Martyre de Saint Etienne. Tableau offert à Notre-Dame de Paris par la corporation desorfèvres ; comme le Saint Paul à Ephèse de Le Sueur. — 598. 601. 599. Le Sueur. Euterpe et Thalie. Terpsichore. Melpomène, Erato et Polymnie. — Une aisance aimable dans l'art de grouper de charmantes attitudes qui fait songer par avance aux peintres décorateurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme Natoire. — Le Sueur. Phaéton demande à conduire le char du Soleil. Plafond tout embrasé d'une lumière d'or où flottent des formes légères Prud'hon reprendra cet effet — 725. Pous-

sin. Le maître d'école des Faïssues. N'est pas une de ses meilleures peintures. — 682. **Le Sueur. Calliope.** — \* 704. **Poussin. Eliézer et Rebecca.** Sujet choisi pour permettre au peintre de grouper de gracieuses jeunes filles. Scène de comédie, « la demande en mariage imprévue », avec des expressions variées : l'étonnement, la curiosité, le dépit. — \* 313. **Lorrain. Port de mer au soleil couchant.** Le peintre nous donne l'illusion de l'éblouissement. — 558. **Le Sueur. Jésus apparaît à Madeleine.** — **Le Sueur. L'Amour reçoit l'hommage des Dieux** (voir p. 592). — 553. **Le Sueur. Agar dans le Désert.** La couleur frêle s'harmonise bien avec la détresse d'Agar. — 497. **Le Brun. Jésus servi par les Anges.** — 151. **J. Courtois dit le Bourguignon. Combat de cavalerie.** — 973. **Vouet. Christ en Croix.** — 75. **Séb. Bourdon. Bohémiens.** Le peintre avait plus d'habileté que de personnalité et pastichait volontiers les bons auteurs ; ici on pense à quelque Hollandais comme Wouwerman. — \*\* 556. **Le Sueur. Jésus portant sa Croix** (voir p. 114). — 70. **S. Bourdon. Jésus et les Enfants.** Pastiche de Poussin ; mais le personnage essentiel, Jésus, est dans l'ombre, ce qu'on n'eût pas vu chez Poussin. — 593. **Le Sueur. L'Amour et Cérès.** Mythologie distinguée mais d'une élégance un peu indigente. — *A droite :* 76. **S. Bourdon. Mendiants.** Ici Bourdon pastiche les Le Nain. — 323. **Lorrain. Port de mer.** — 137. **M. Corneille. Repos en Egypte.** — 595. **Le Sueur. L'Amour et Mercure.** — 695. **F. Perrier. Orphée devant Pluton.** — 605. **Le Sueur. Christ à la Colonne.** Colorations anémiques de Le Sueur sur les formes athlétiques de Michel-Ange. — \* 709. **Poussin. Israélites recueillant la manne** dans le désert. Composition pleine d'intentions psychologiques qu'il n'est pas ennuyeux de rechercher, car le pinceau de Poussin n'a jamais ciselé les formes avec plus de vivacité et d'élégance. — 563. **Le Sueur. Messe de Saint Martin.** Sur sa tête une hostie de feu.

— 315. **Lorrain. David sacré roi par Samuel.** Le lointain allégé par une admirable lumière. — 580. **Le Sueur. Saint Bruno** refuse l'archevêché de Reggio. — 588. **Le Sueur.** Plan de l'ancienne chartreuse de Paris. — 514. **Le Brun. Méléagre et Atalante.** Charmante composition. Les animaux sont exécutés par quelque Flamand, probablement Nicasius Bernaert. Atalante copie la Diane chasseresse (voir aux antiques). — \*\* 1934. **Ph. de Champagne. La Mère Catherine Agnès Arnauld et Sœur Catherine de Sainte Suzanne,** fille de Philippe de Champagne (voir p. 113). — \* 1932. **Ph. de Champagne. Christ mort.** C'est un des rares peintres religieux des temps modernes. La science anatomique ne fait pas oublier le sentiment chrétien. — 502. **Le Brun. Le Christ mort.** — 1930. **Ph. de Champagne. Christ en Croix.** — 317. **Lorrain. Port de mer.** Admirable ciel embrasé. — \* 557. **Le Sueur. Descente de Croix.** Peinture pâle, visages larmoyants, une de ses meilleures compositions. — \* 710. **Poussin. La peste des Philistins.** De sa première manière. Magnifique composition, par plans vivement opposés ; lumière fauve. Poussin pensait qu'il y a des modes en peinture comme en musique. Ici c'est le mode héroïque ; les bacchanales sont sur le mode pastoral. — 589. **Le Sueur. Dédicace** de l'église des Chartreux. — 575. **Le Sueur. Saint Bruno** prend l'habit monastique. — 515. **Le Brun. Mort de Méléagre.** — 849. **Stella. Jésus-Christ recevant la Vierge dans le ciel.** — 455. **La Hyre. Saint Pierre guérissant les malades.** — S. n. **Ph. de Champagne. Louis XIII couronné par la Victoire** après la prise de La Rochelle. Les contemporains admiraient beaucoup la vérité de ses portraits et trouvaient de la froideur dans ses inventions. Il y a quelque gaucherie dans cette allégorie. — 971. **Vouet. Présentation au Temple.** L'architecture est empruntée à Véronèse mais non la lumière, ni la couleur, hélas !

2<sup>me</sup> TRAVÉE

*A gauche.* — \* 741. **Poussin. Diogène** jetant son écuelle. Un des plus nobles paysages de Poussin ; la vallée du Tibre animée de riantes villas ; la ligne sinuëuse de la lumière conduit ingénieusement le regard sur les deux personnages du premier plan. — 319. **Lorrain. Marine.** — 78. **Bourdon. Descartes.** Un peu timide. Comparer à celui de Hals, dans la Grande galerie. — \* 736. **Poussin. Paradis terrestre** ou le Printemps caractérisé bien moins par la fraîcheur de la

verdure que par l'idylle de la jeune humanité encore tout près de Dieu. — 60. **Valentin. Musiciens.** Thème emprunté à l'éc. le des Bolognais et de Caravage. — \* 731. **Poussin. Echo et Narcisse.** Admirable peinture de sa première manière. Figure d'une grâce incomparable. — 80. **Bourdon. Son portrait.** — 719. **Poussin. Apparition de la Vierge à Saint Jacques le Majeur.** Vigoureuse peinture de sa première manière. — \* 316. **Lorrain. Ulysse remet Chryseïs** à son

père. Un des merveilleux effets de couchant qui caractérisent Lorrain. Les figures, qu'il « donnait pour rien », sont de Lauri. Les palais de gauche sont d'architecture génoise. — \* 715. **Poussin. Aveugles de Jéricho.** Modèle de composition narrative et pittoresque. Personnages bien en lumière sur un fond de paysage. Un Jésus de type Jupiter guérit des aveugles ; gestes maladroits et implorants des aveugles, curiosité incrédule des Pharisiens, certitude paisible des disciples. — \*\* 743. **Poussin. Apollon et le Poète** (voir p. 112). — 649. **Monnoyer. Fleurs.** — \* 314. **Lorrain. Débarquement de Cléopâtre à Tarse** (voir p. 112). — 711. **Poussin. Salomon.** Souvenir des « loges » de Raphaël. — 559. **Le Sueur. Saint Gervais et Saint Protas vont au supplice.** Très beau ; la plus solide des compositions de Le Sueur. — \*\* 734. **Poussin. Bergers d'Arcadie** (voir p. 115). — \* 529. **Lefebvre. Un maître et son élève.** Si ce tableau était de lui, Lefebvre serait le meilleur des portraitistes de son temps. — \* 737. **Poussin. L'Été.** Ruth et Booz. Moisson biblique ; le patriarche au milieu de ses serviteurs. Tout ici est romain : le sol et les nuages. — 59. **Le Valentin** (Boulongne dit). **Concert.** D'un élève de Caravage. — 717. **Poussin. Jésus institue l'Eucharistie.** On distingue mal ; un effet de lumières sur des visages en extase. — 321. **Lorrain. Paysage.** — 760. **François Puget. Pierre Puget.** Le père peint par le fils. — \* 732. **Poussin. Triomphe de Flore.** Influence de Titien dans le paysage, la lumière. Mais le rythme des attitudes est bien de Poussin : les corps étendus, la nymphe accroupie. — \* 742. **Poussin. Apollon et Daphné.** Laissez inachevé. La main tremblante se devine. Mais la composition est plus harmonieuse que jamais ; chaîne de corps de gauche à droite, d'Apollon à Daphné. Les troupeaux d'Apollon dessinent une ligne puissante. Au fond, un verger dont la fraîcheur et les arbres bas ne rappellent plus la campagne romaine, mais la Normandie natale. — 324. **Lorrain. Siège de La Rochelle,** ainsi que le **Pas de Suse** (voir plus loin, dans la même salle) sont de précieuses petites peintures, de 1631 et non de 1651, comme on le dit, exécutées peu après les événements qu'elles représentent. Les figures, bien supérieures aux figures habituelles des tableaux de Lorrain, sont copiées sur des gravures de Callot ou en sont inspirées. — 441. **Jouvenet. Fagon.** Admirable Monsieur Purgon, avec un visage qui n'est pas pour égayer le malade ; mais ce n'est pas Fag. n. — \* 738. **Poussin. Automne** ou grappe de la Terre promise. Un de ses très beaux paysages.

Ne faut-il pas reconnaître la silhouette du Soracte ? — 708. **Poussin. Moïse change en serpent la verge d'Aaron.** Enfumé. — 733. **Poussin. Le Concert.** Ce groupe d'anges se retrouve ailleurs dans son œuvre. — 310. **Lorrain. Vue d'un port.** Fraîcheur du soleil levant. Architecture qui rappelle le Capitole à Rome. — 718. **Poussin. L'Assomption.** Noter avec quel respect les mains des anges touchent à la Vierge. — 720. **Poussin. Mort de Saphira,** punie pour avoir manqué de charité. Mimiques un peu ennuyeuses, mais très belle perspective de palais romains. — \* 560. **Le Sueur. Saint Paul à Ephèse,** un « mai » de Notre-Dame. Très beau et quelque peu inspiré de la composition de Raphaël. — 722. **Poussin. Ravissement de Saint Paul.** Peint pour Paul Scarron qui ne s'attendait pas à une peinture aussi austère. Imaginé pour faire pendant à la « Vision d'Ezéchiel » de Raphaël, ce qui en explique les dispositions générales. — \* 743. **Poussin. Son portrait.** en 1650. On se rappelle son compatriote et contemporain Corneille. Visage grave, expression méditative, distante, mais un peu lourde. Derrière, un profil de figure peinte, l'allégorie de la Peinture. Il ne manque ici qu'une vue de la campagne romaine. — 562. **Le Sueur. Apparition de la Vierge à Saint Martin.** — \* 735. **Poussin. Triomphe de la Vérité.** D'une noblesse un peu froide ; destiné aux appartements de Richelieu ; c'est comme le testament allégorique du Cardinal et un appel confiant au « jugement de l'histoire ». — 979. **Vouet. La Victoire.** — 457. **La Hyre. La France reçoit la Paix** des mains de la Victoire. — 164. **Coyel. Aillon couronné par la Victoire.** — 69. **Bourdon. Présentation au Temple.** Ici Bourdon semble faire du Le Sueur. — 311. **Lorrain. Campo Vaccino.** Tous les peintres classiques se sont assis devant le Forum. Ici la nature est mêlée à l'histoire. — 713. **Poussin. Sainte Famille.** — 715. **Poussin. La Femme adultère.** Attitudes de théâtre sur un décor d'architectures grises. Ce n'est pas du meilleur Poussin. — \* 739. **Poussin. L'Hiver ou le Déluge.** Appartient à la série des quatre saisons, avec trois tableaux voisins. Poussin caractérise chaque saison moins par un effet pittoresque que par un épisode biblique qui en symbolise, pour ainsi dire, le caractère moral. La désolation de l'hiver, non par le ruissellement de la pluie, mais par le spectacle sinistre de l'humanité traquée par la nature ; la barque qui sombre est empruntée à un Déluge de Carrache. — 707. **Poussin. Moïse enfant foule la couronne de Pharaon** — \* 437. **Jouvenet. Descente de Croix** d'un des meil-



leurs peintres de l'École de Le Brun; on penserait à Rubens, si la couleur avait plus d'éclat. — 325. **Lorrain. Le Pas de Suse (voir plus haut, Siège de La Rochelle).** — 530. **Lefebvre. Portrait** qui pourrait bien être de

Philippe de Champaigne. — \*\* 740. **Poussin. Orphée et Eurydice** (voir p. 114).  
*Au-dessus de la cloison, entre les 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> travées: Décors de Coypel.*

3<sup>me</sup> TRAVÉE

1203. **R. Nanteuil. Turenne.** — 721. **Poussin Saint Jean baptisant le peuple.** — S. n. **Portrait.** — 159. **Coypel. Trajan donnant une audience.** — 55. **L. de Boulogne. Mariage de Sainte Catherine.** — 159. **Coypel. Ptolémée Philadelphie.** — 634. \*\* **Poussin. Les funérailles de Phocion** (voir p. 116) 456. **La Hyre. Nicolas V devant le corps de saint François. Réalisme bolonais. Peinture forte et lourde.** — \* 705. **Le Sueur. Mort de Saint Bruno.** La tristesse de la couleur, les visages douloureux, extatiques, expriment bien l'amour et le désespoir. — 2044. **Van der Meulen. Château de Fontainebleau.** Panorama que les petites figures ne parviennent pas à animer. — \* 783. **Rigaud. Bossuet.** Attitude qui exprime l'assurance et la combativité d'un athlète loyal. Le peintre enrichit le faste ecclésiastique des accessoires qui lui sont habituels, draperies, cuivre ciselé, généralement exécutés par des élèves. Sévin a mis sa signature sur ces livres si dédaigneusement jetés. — \* 730. **Poussin. Bacchante** très belle où l'on retrouve la voluptueuse langueur d'un Titien. — \*\* **J. Blanchard. Cimone et Iphigénie** (voir p. 116). — 782. **Rigaud. Philippe V.** Peint lorsque le petit-fils de Louis XIV fut proclamé roi d'Espagne. Il est vêtu de noir, à la mode espagnole. — 433. **Jouvenet. Pêche miraculeuse.** Modèle de composition pyramidale. Des détails réalistes dans une composition académique. — \* 312. **Lorrain. Fête villageoise.** Ces paysans, peints sans esprit, sont d'une naïveté charmante. La lumière est plus douce que jamais. — 591. **Le Sueur. Naissance de l'Amour** — S. n. **Le Brun. La Madeleine.** D'une emphase qui n'intéresse guère. — 2035. **Van der Meulen. Entrée de Louis XIV et de la Reine à Arras.** Brillant cortège de la cour. Ce Flamand a été le meilleur historiographe du roi. — \* 322. **Lorrain. Le gué.** Reste très beau malgré les repeints. Faut-il reconnaître à l'horizon la silhouette de l'île de Capri? — 628. **Mignard. Vierge à la Grappe.** Le seul tableau de Mignard qui, au Louvre, fasse comprendre la faveur dont ce peintre a joui. — \*\* **Sur le panneau du fond: Rigaud. Louis XIV** (voir p. 115). — 723. **Poussin. Saint François Xavier rappelle à la vie la fille d'un habitant de Cangorima.** Peint à Paris

par un artiste qui se rappelait sans doute la Transfiguration de Raphaël 555. — **Le Sueur. Annonciation.** Par sa nudité et sa fraîcheur, cette peinture a le mérite de rappeler les Annonciations de Fra Angelico. — 451. **La Hyre. Saint Pierre guérissant les malades.** — *A droite:* 318. **Lorrain. Port de mer.** — 639. **Mignard. Mme de Maintenon.** Un des derniers tableaux de Mignard; se ressent des âges du peintre et du modèle. — 440. **Jouvenet. Messe à Notre-Dame.** L'architecture est d'un élève. — 25. **Blanchard. La Charité.** — 74. **S. Bourdon. Jules César devant le tombeau d'Alexandre.** Ici Bourdon fait du Le Brun. — 977. **Vouet. La Richesse.** D'un décorateur facile, mais de dessin lâché et de couleur un peu vulgaire. — 2042. **Van der Meulen. Prise de Valenciennes** par Louis XIV. — 640. **Mignard. Son portrait.** Comme fondateur de l'Académie, Le Brun avait droit à un portrait en pied; Mignard, après la mort de son rival, voulut recevoir un honneur semblable. — \* 724. **Poussin. Enlèvement des Sabines.** Composition très nette dans son désordre voulu. Remarquer l'élégance nerveuse du dessin par plans; différence d'attitude entre les pères qui fuient et les mères qui résistent. — S. n. **Silvestre. Saint Benoît ressuscitant un enfant.** Manifeste l'influence flamande chez les élèves de Le Brun. — 482. **Largillière. Le Brun devant ses œuvres;** il semble faire une conférence. — 434. **Jouvenet. Résurrection de Lazare.** Composition bien théâtrale. — \* 726. **Poussin. Pyrrhus sauvé, la nuit,** tandis que les rebelles se sont emparés de la ville et l'incendient. On cherche à passer un fleuve pour confier l'enfant aux Mégariens. Admirable peinture, atmosphère de bataille et d'incendie; affolement perdu de la fuite. Une des figures inspirée du Gladiateur combattant, au Louvre. — 978. **Vouet. La Foi.** Peinture facile qui dérive de l'école de Fontainebleau. — 501. **Le Brun. Crucifix aux Anges.** Peint pour Anne d'Autriche qui avait eu cette vision. Fadeur jésuite. — 788. **Rigaud. Personnes inconnues;** sans doute Léonard, imprimeur du roi, et sa famille. — 2040. **Van der Meulen. Arrivée du Roi au camp de Maestricht.** — 780. **Rigaud.**

**Présentation au Temple.** Son unique peinture qui ne soit pas un portrait. Il a placé quelques menues figures parmi les accessoires brillants de ses grands portraits : opulentes draperies, cuivres luisants. — 629. **Mignard. La Samaritaine.** — S. n. Nanteuil. Por-

trait d'homme. — 714. **Poussin. Sainte Famille.** — S. n. Nanteuil. **Portrait d'homme.** — 157. **Coytel. Solon défendant ses lois.** — 12. **Baugin. Sainte Famille.** — 160. **Coytel. Alex. Sévère** faisant distribuer du blé.

## SALLE XV SALLE DENON

Dans cette salle un peu sacrifiée, en raison de son mauvais éclairage, se trouve la série tant admirée, au XVII<sup>e</sup> siècle, des Batailles d'Alexandre par Le Brun. C'est dans ces ambitieuses compositions que le premier peintre voulait mettre toute sa science archéologique, psychologique et plastique. Au fond il était heureux de pouvoir passer de Louis XIV à Alexandre et de quitter le moderne pour l'antique.

64. **Bourdon. Sacrifice de Noé.** Ici encore, il imite Le Brun. — 56. **Le Valentin. Innocence de Suzanne.** d'un robuste réalisme. « L'histoire » perd ce que la « peinture » gagne en intérêt; les figures sont admirables et le sujet peu intelligible. — 515. **Le Brun. Entrée d'Alexandre le Grand à Babylone.** Le peintre a fait de l'archéologie; il a consulté les historiens et les archéologues. Ils lui ont imposé ces éléphants, qui ont dû le gêner beaucoup. — 761. **F. Puget. Musiciens, artistes.** — 57. **Valentin. Jugement de Salomon.** Ici encore, magnifique peinture où le « morceau » fait oublier l'idée. — *Entre les fenêtres:* 498. **Le Brun. Entrée de Jésus à Jérusalem.** — 964. **Vien. Saint Germain et Saint Vincent.** Ancienne bannière de Saint-Germain l'Auxerrois. — 512. **Le Brun. Alexandre et Porus.** La palette des collaborateurs flamands se reconnaît dans le paysage, le feuillage, le pelage des chevaux. Les cavaliers sont des centurions de la colonne Trajane. — 678. **Parrocel. Passage du Rhin** par Louis XIV. Un Van der Meulen d'arrière-saison. — 630. **Mignard. Jésus sur le chemin du Calvaire.** — *Entourant la porte:* 269. **Drouais. Le Christ et la Chananéenne.** Noter le retour au style de Poussin, à la veille de la Révolution. — 800. **Hubert Robert. Pont du Gard.** Joliment éclairé et coloré. — 509. **Le Brun. Passage du Granique.** Le premier tableau des batailles d'Alexandre, peint pour être exécuté en tapisseries des Gobe-

lins. Cette composition rappelle tous les combats de cavalerie dérivés de la bataille de Constantin du Vatican. Difficulté éprouvée par le peintre pour colorer sa composition; lourdeur des ailes. — *En face des fenêtres:* 712. **Poussin. Adoration des Mages.** Il existe plusieurs répliques de ce tableau. Lequel est l'original? — 786. **Rigaud. Le Brun et Mignard.** — \* 899. **Van Loo. Halte de chasse.** Son meilleur tableau. Paysage à la manière d'Oudry; les figures sont peintes avec une vivacité spirituelle et, cependant, on ne peut en méconnaître la vérité. — 494. **Le Brun. Adoration des Bergers.** Effet de nuit. La disparition de l'âne et du bœuf est un effet de la critique classique sur l'iconographie populaire. — 638. **Mignard. Le Grand Dauphin et sa famille.** — 679. **Parrocel. Halte de la Maison du Roi.** — S. n. **Poussin. Ulysse reconnaît Achille** parmi les filles de Lycomède. Attribution contestable — 499. **Le Brun. Le Christ portant sa Croix.** Offert au roi en 1688 pendant la semaine sainte. — 61. **Le Valentin. Diseuse de bonne aventure.** Thème et peinture à la Caravage. — 493. **Le Bouteux. Rigaud,** par un de ses élèves. — \* 510. **Le Brun. Bataille d'Arbelles.** Tous les détails sont tirés de Quinte-Curce sauf quelques motifs archéologiques, comme le Parthe qui lance ses traits en fuyant, pris à la colonne Trajane, ou psychologiques, comme l'homme qui se suicide et représente la Peur.

743 A.  
**Poussin.**  
**Apollon et le**  
**Poète.**

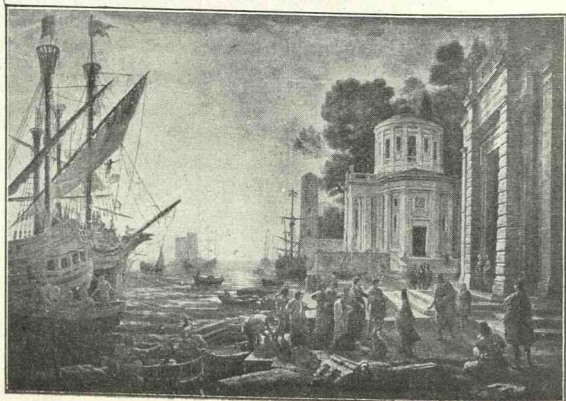
CETTE œuvre, entrée récemment au musée du Louvre, nous présente un Poussin plus coloriste que celui qu'on y pouvait jusqu'alors connaître. Elle a conservé une fraîcheur qui manque à la plupart des œuvres voisines. Elle appartient, comme le Triomphe de Flore et quelques Bacchanales, à la période durant laquelle Poussin subissait l'influence de Titien et s'efforçait de capter l'ardente volupté de la couleur vénitienne. Le motif nous rappelle qu'il vivait dans le culte de la poésie



autjpie et que, par delà les monuments de l'Italie, sa pensée allait rejoindre les conceptions et croyances païennes. Cet Apollon, cette Muse, ce poète qui vient recevoir la couronne, toutes ces figures sont peintes avec une sincérité, une gravité émue que nous ne trouvons point dans les fictions mythologiques de l'art courant. L'œuvre est sans doute antérieure à 1640. (Cl. Hachette.)

314. — Lorrain. — **Débarquement de Cléopâtre à Tarse. 1647.**

FIGURES d'un intérêt secondaire; Lorrain qui ne les peignait pas lui-même, les donnait, disait-il, pour rien. C'est la lumière qui est tout le sujet du tableau, et l'on peut admirer ici comment Lorrain la répartit, mettant le soleil près de l'horizon, la source de clarté au centre de sa composition, graduant avec un art infini les ombres des objets à contre-jour, allumant sur les façades des palais, aux crêtes des vagues, aux nuages, des étincelles qui signalent le passage des flèches d'or. (Cl. Hachette.)





2072. — Pourbus. — *Portrait de Marie de Médicis.*

LE portrait de Pourbus est consciencieux, un peu lourd, probablement la vérité même. Rubens a su animer cette majesté pesante. (Cl. Hachette.)



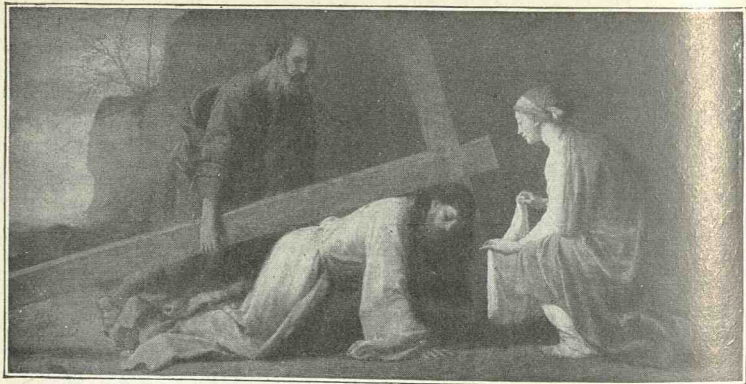
1938. — Philippe de Champaigne. — *Portrait de Richelieu.*

L'AUTORITÉ, la rectitude de volonté du tout-puissant ministre revivent dans cette tête fine, ce regard direct, cette allure impérieuse. (Cl. Hachette.)

1934. — Philippe de Champaigne. — *Le Miracle de la Sainte Épine.*

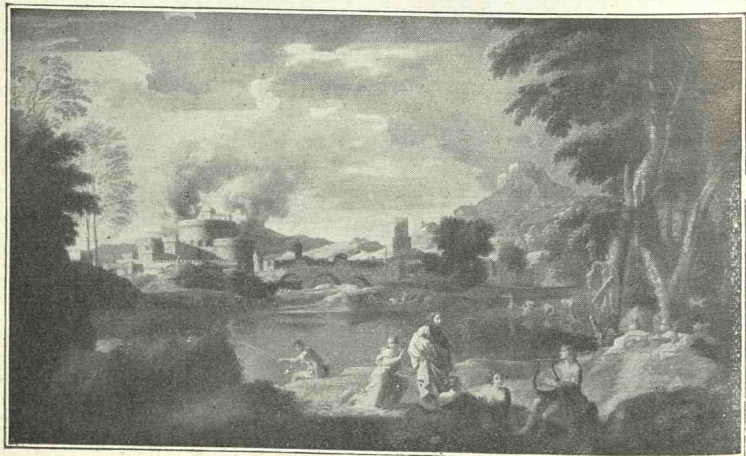
LE 6 janvier 1662, à la suite d'une neuvaine de la mère Catherine-Agnès, la fille de Philippe de Champaigne fut guérie d'une paralysie dont elle était atteinte depuis plusieurs mois. Le naturalisme probe du Flamand ne cherche pas l'éclat pittoresque; sa couleur discrète convient à l'austérité du cloître; elle se fait fine et tendre dans la peinture de ces visages pâles qu'illumine la flamme intérieure à se foi. (Cl. Hachette.)





556. — Le Sueur. — Jésus portant sa Croix.

CETTE composition un peu nue, de couleur lavée, caractérise bien Le Sueur; la figure de Vierge est d'une grâce touchante avec la délicatesse de son profil, sa fine pâleur. (Cl. Hachette.)



740. — Poussin. — Orphée et Eurydice. 1659.

TRÈS beau paysage dont les éléments tirés de la réalité se composent avec harmonie. On reconnaît l'architecture massive du Château Saint-Ange; rives du Tibre. lignes du sol, masses des nuages, plans d'ombre et de lumière sont répartis suivant les lois d'une puissante organisation visuelle. Cette nature est animée de mythologie. Eurydice, mordeue par un serpent, pousse un cri qui fait se retourner un pêcheur à la ligne. Mais Orphée chante si bien que ceux qui l'écoutent n'entendent que lui. (Cl. Hachette.)

## 781. — Rigaud. — Louis XIV.

Signé, daté : 1701.

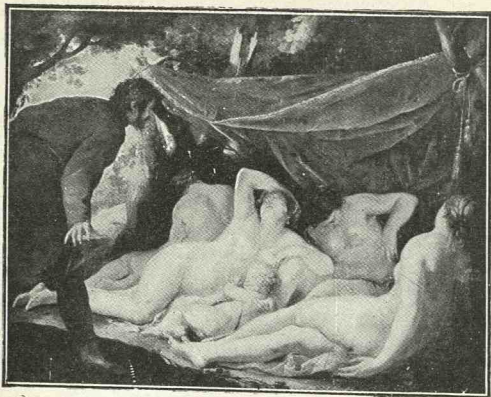


PEINT, pendant l'hiver de 1701, pour le petit-fils de Louis XIV, Philippe V, roi d'Espagne. Rigaud, encore jeune, était dans toute la force de son talent ; le grand Roi, vieillissant, était encore à l'apogée de sa gloire, avant les désastres du règne à son déclin. Le peintre lui a donné le costume du sacre, celui que le roi portait à Reims pour recevoir l'onction du successeur de saint Rémi : il l'a entouré de tous les accessoires qui pouvaient faire reconnaître le roi de France la couronne, l'épée, la main de justice ; on retrouvera tous ces objets dans les vitrines de la Galerie d'Apollon et l'on pourra juger combien il y a d'exactitude dans ce faste pittoresque ; dans le fond, derrière les tentures, on distingue l'enfilade des fenêtres et des pilastres de la Galerie des Glaces. Et pourtant la figure n'est pas écrasée par tout ce luxe ; la personne du vieux Roi garde son autorité et son allure dominatrice. Ce portrait, comme la plupart de ceux de Rigaud, n'est pas seulement l'image d'une individualité, c'est vraiment la définition d'un personnage social. Le peintre nous montre ici le visage certainement fort ressemblant de Louis XIV, mais, en même temps il fait le portrait du grand Roi et c'est ainsi que tous ces accessoires, qui nous paraissent quelquefois un peu redondants, ont leur signification ; à n'en pas douter, ce personnage est au sommet de la hiérarchie monarchique. (Cl. Hachette.)

734. — Pous-  
sin. — Les  
bergers d'Arcadie.

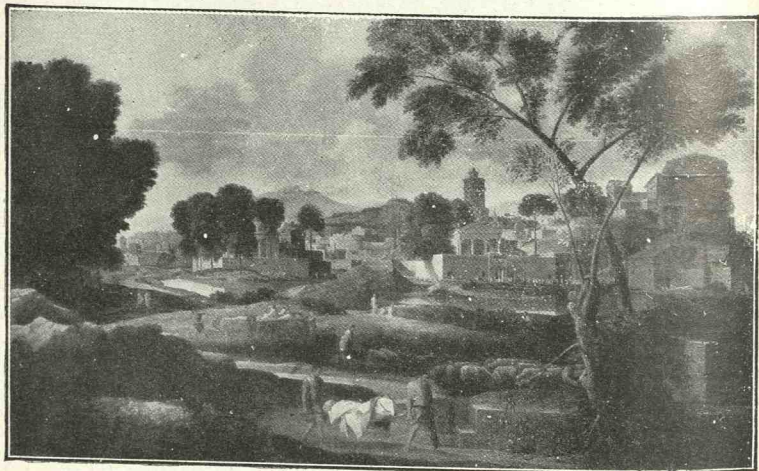
CETTE idylle contient un sermon discret sur la mort. Des bergers ont, en jouant, rencontré un monument et l'un d'eux suit du doigt les lettres d'une inscription : ET IN ARCADIA EGO. Moi aussi j'ai été en Arcadie, dit la stèle ; et la pensée de la mort traverse un instant l'esprit de ces jeunes gens et jette sur leur gaieté un voile de tristesse. (Cl. Hachette.)





**Jacques Blanchard. —  
Cimon et Iphigénie.**

CE tableau porte la signature d'un peintre français, aujourd'hui peu connu; il fut en son temps fort vanté pour son coloris; on l'appelait même le « Titien français ». Ce tableau révèle plutôt une école des Flamands et l'influence de Rubens. Il ne faut pas oublier que beaucoup des peintres de notre école de Fontainebleau avaient été des Flamands et il y avait à Paris une véritable colonie de peintres venus de Bruxelles et d'Anvers. Sujet tiré d'un conte de Boccace. Un innocent retrouve l'esprit par amour, en contemplant une jeune beauté.



**Poussin. — Funérailles de Phocion.**

PEINT en 1648 et contemporain du Diogène brisant son écuelle. Le peintre pousse à l'extrême sa méthode de composition architectonique; terrains, arbres et nuages sont aussi nets que les fabriques. Cette ordonnance rigoureuse organise une multiplicité extrême de détails. Les classiques aimaient à les analyser dans les traductions de la gravure. Selon son habitude, Poussin place au bon endroit les acteurs d'un petit drame. Le cadavre de Phocion, enseveli clandestinement, en exil, dénonce l'ingratitude des hommes.

## SALLE XVI

# SALLE DARU

XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE FRANÇAIS : WATTEAU ET SES ÉLÈVES  
BOUCHER, CHARDIN, FRAGONARD, GREUZE, PRUDHON

EN parcourant cette vaste salle du XVIII<sup>e</sup> siècle français, nous allons de Louis XIV à Napoléon, à travers le règne de Louis XV, c'est-à-dire de Le Brun à David, à travers l'œuvre de Boucher. Les institutions officielles ont assuré à l'art français une continuité, que l'on reconnaîtra en découvrant dans les hauteurs, aux places sacrifiées, les œuvres académiques. Mais d'ailleurs, la peinture qui, durant ce siècle, fut au service du goût parisien, ne manqua pas d'être, comme lui, très changeante. On peut distinguer trois phases :

1. *Durant la Régence*, on voit le brillant coloris des Flandres remplacer les couleurs un peu sages de nos peintres idéalistes. Les portraitistes *Rigaud* et *Largillière* sont des élèves des Flamands, ainsi que l'animalier *Desportes*. *Watteau*, de Valenciennes, a uni ce qu'il y avait de plus précieux dans la peinture flamande et la peinture vénitienne ; il est le poète de la Régence. Il faut aussi l'étudier salle La Caze. Il a été imité et copié même par *Lancret* et *Pater*.

2. *Boucher* est le peintre le plus représentatif du règne de Louis XV. Comme lui, beaucoup ont décoré des boudoirs avec des couleurs gaies, claires, et des motifs de mythologie spirituelle ou galante. Parmi les portraitistes, les uns, comme *Nattier*, peignaient les élégances de la cour ; d'autres, comme *La Tour*, les illustrations de la ville (voir Salle des pastels). — Quelques artistes, parmi lesquels *Chardin*, un des poètes de notre école, ont représenté les mœurs simples du peuple ou de la petite bourgeoisie.

3. Sous Louis XVI, les peintres deviennent attendris, comme *Greuze*, *Mme Vigée-Lebrun*, ou même *Fragonard* ; et bientôt apparaissent les héros casqués et stoïciens de David. On les retrouvera dans la salle du XIX<sup>e</sup> siècle et dans la salle Empire. (V. Précis, 20.)

Enfin *Prudhon*, bien qu'il appartienne à la génération de l'Empire, tient encore au XVIII<sup>e</sup> siècle par sa grâce voluptueuse que voile déjà une mélancolie romantique.

### 1<sup>re</sup> TRAVÉE

*Entre les portes*: 867. **Tocqué. Marie Leczinska.** C'est le style Rigaud avec des couleurs pâlies et des accessoires moins chargés. — 853. **Subleyras. La Madeleine aux pieds du Christ.** Grande habileté de composition

qui donne une certaine banalité d'aspect à toutes ces œuvres de l'École. — *A gauche*: 444. **Ch. de la Fosse. Moïse sauvé des eaux.** Cet élève de Le Brun, déjà, donne une allure galante au motif de Poussin. — 45<sup>e</sup>.



**Boucher. L'oiseau pris dans les filets.** — 98. **Boucher. Céphale et l'Aurore.** — 466. **Lancret. Les tourterelles.** — 467. **Lancret. Le Nid d'oiseaux;** charmants pastiches de Watteau. — 861. **Subleyras. Le faucon.** Illustration pour Boccace. — 458. **La Hyre. Paysage.** — 170. **Coytel. Esther devant Assuérus.** Ce n'est plus l'historic comme on la conçoit à l'atelier, mais au théâtre. De riches costumes remplacent les toges austères de Poussin. — 267. **Drouais. Portrait de Bouchardon.** — 863. **Tocqué. Portrait du Dauphin, fils de Louis XV.** Le portrait officiel à la Rigaud, avec des couleurs plus froides, une décoration moins chargée. — 701. **Pierre. Aglaure métamorphosée en pierre.** — 180. **Ch. Ant. Coytel. Persée délivrant Andromède.** Scène d'opéra peinte précieusement par le dernier des Coytel. — S. n. **Desportes. Chien gardant du gibier.** — \*90. **Chardin. Le buffet.** Une de ses premières œuvres, ainsi que la Raie; natures mortes plus ambitieuses que les suivantes; les menus de Chardin seront bientôt plus sobres. — 775. **Restout. Herminie chez les bergers.** — 905. **Van Loo. Toilette d'une sultane.** — 167. **Ant. Coytel. Athalie chassée du Temple.** Pour les Gobelins. Immense machine en cinquième acte de tragédie. Noter l'influence de la littérature contemporaine sur la peinture de la fin du règne de Louis XIV. — 668. **Oudry. Chien et gibier.** — \*249. **Desportes. Son Portrait en chasseur;** à ses pieds, gibier et chiens, ses modèles habituels. Excellente peinture. Mais le peintre, se regardant devant sa glace, n'a pas su adapter élégamment l'inclinaison de la tête et l'attitude de son corps. — 655. **Natoire. Junon.** — 884. **De Troy. Toilette d'Esther.** Modèle pour une tapisserie de la série l'Histoire d'Esther. — 203. **Debar. Fête champêtre.** Ce peintre, mort jeune, eût fait double emploi avec Pater. — 699. **Pesne. Portrait de Vleugnels** — 684. **Patel (attr. à). Janvier.** Paysage décoratif qui nous reporte au XVII<sup>e</sup> siècle. — 857. **Subleyras. Messe de Saint Basile.** Réduction d'un tableau qui est à Rome. — 902. **Van Loo. Portrait de Soufflot.** — 1044. **Ecole française du XVIII<sup>e</sup> siècle. Deux Amours sur des nuages.** — 657. **Nattier. La Madeleine.** Petite peinture très distinguée, sans doute un portrait. — 682. **Patel. Paysage décoratif.** — S. n. **Ecole française du XVIII<sup>e</sup> siècle. Portrait de femme.** — 1045. **Ecole française du XVIII<sup>e</sup> siècle. Deux Amours enguirlandant un casque et une épée.** — 863<sup>a</sup>. **Tocqué. Mme Danger.** Couleurs d'une pâleur distinguée. — 177. **Coytel. L'Innocence et l'Amour.** — 910. **Verdier. Mercure endort Argus.** — 672. **Oudry. Paysage.** — S. n.

**Van Loo (L. M.) Diderot. Vif, animé.** — 178. **Coytel. Nymphes et Amour.** — 685. **Patel (attr. à). Avril.** — 855. **Subleyras. Martyre de Saint Pierre.** — S. n. **Boucher. Le moulin.** — 872. **Tocqué. Le sculpteur Lemoyne.** — 670. **Oudry. Ferme d'opéra comique.** Animaux jouets; peint pour amuser le dauphin. — 237. **Desportes. Nature morte.** Jusqu'alors c'étaient les Flamands qui peignaient chez nous les natures mortes. — \*883. **De Troy (J.F.). Chapitre de l'ordre du Saint-Esprit tenu par Henri IV.** Excellent tableau où le peintre a retrouvé l'élégance cavalière des gentilshommes de Rubens, dans la galerie de Marie de Médicis. — S. n. **Boucher. Le Pont.** — S. n. **Tocqué. Galloche.** — \*789. **Rigaud. Portraits d'inconnus.** Très beaux portraits, traités en esquisse de M., M<sup>me</sup> et M<sup>lle</sup> La Fitte, beau-frère, sœur et nièce de l'artiste. Faisaient, chez lui, pendant au double portrait voisin de sa mère. — 32. **Boucher. Pastorale.** — 384. **Grimou. Un buveur.** Son portrait. — \*835. **Santerre. Suzanne au bain.** Commence bien le XVIII<sup>e</sup> siècle. On y voit comment le nu académique devient le nu galant. Élégance de la silhouette en triangle. — 764. **Raoux. Télémaque et Calypso.** Les héros classiques deviennent des figures de pastorales; on passe de Le Brun à Boucher. — 885. **De Troy. Evanouissement d'Esther.** Peint pour la suite de tapisseries. — 784. **Rigaud. Marie Serre, sa mère.** Double portrait de la vieille Catalane pour guider Coyzevox qui en sculpta un buste placé dans un angle de la salle. — 33. **Boucher-Pastorale.** — 385. **Grimou. Un buveur.** — 536. **Le Moyne. Junon, Iris et Flore.** Le meilleur de Boucher est déjà chez son maître. — 969. **Voiriot. Portrait de Nattier.** — 664. **Octavien. Foire de Bezons.** — 245. **Desportes. Fruits et gibiers.** — 895. **J.-B. Van Loo. Institution de l'ordre du Saint-Esprit par Henri III.** — 688. **Patel. Paysage.** — 276. **Duplessis. Portrait du sculpteur Allegrain.** — 854. **Subleyras. Madeleine aux pieds du Christ.** Esquisse terminée du tableau (voir n<sup>o</sup> 853). — 172. **Ant. Coytel. Jeune fille et négresse,** d'un style Mignard qui retarde un peu. — 683. **Patel. Paysage avec architecture.** — 440<sup>a</sup>. **Jouvenet.** Esquisse pour le plafond de la Chambre des enquêtes du Parlement de Rouen. La Justice et ses Vertus précipitent les scélérats. Belle architecture de corps. — \*S. n. **Boucher. Renaud et Armide.** C'est avec ce tableau que Boucher fut agréé à l'Académie en 1734; une de ses peintures les mieux réussies par ce qu'elle est d'une exécution plus serrée que ses autres œuvres. — S. n. **Boucher. Vertumne et Pomone.**

*A gauche:* \* 291<sup>a</sup>. **Fragonard. Vœu à l'Amour.** Petite esquisse blonde où Fragonard a su mettre à la fois de l'esprit et de la passion. Il a repris et précisé le motif dans la fameuse Fontaine d'amour. — 374. **Greuze. Tête de jeune fille.** Greuze n'est jamais meilleur que lorsqu'il peint des têtes de fillettes, leur chair fraîche, leurs yeux brillants. Il y a de la sensualité dans sa couleur grasse. — 410. **Hilair. La lecture.** Panneau charmant, tons pâlis, art fatigué, sensualité sans vigueur du temps de Louis XVI. — S. n. **Hubert Robert. La grande galerie du Louvre.** — 375. **Greuze. Tête de jeune fille.** — 810. **Hubert Robert. Intérieur de parc.** — \* 91. **Chardin. La Mère laborieuse.** On compte des points, on assortit des laines. Les heures sont lentes et reposantes dans cet intérieur tranquille. — 95. **Chardin. Le menu de maigre.** — 697. **Perronneau. Adam l'aîné, sculpteur.** — 42. **Boucher. Cible d'amour.** Amours roses dans un paysage bleuté. — \* \* 92. **Chardin. Le Benedicite (voir p. 129).** — 96. **Chardin. Menu de gras.** Toujours Chardin associé des ustensiles et objets faits pour vivre ensemble et donne de l'unité morale et une sorte d'intimité familiale même aux ch ses inanimées. — 689. **Pater. Fête champêtre.** On y reconnaît bien le Flamand, l'élève de Watteau, mais Watteau y ajoutait une étincelle de Venise. — 35. **Boucher. Pastorale.** Dans ces petites peintures décoratives, l'insignifiance de l'invention est compensée par la grâce des figures, l'élégance des attitudes, l'habileté du tour de main. — 230. **Desportes. Chiens par le portraitiste officiel du chenil royal.** — \* 935. **Vernet (Joseph). Pont et château Saint-Ange.** Ainsi que le **Ponte Rotto**, parmi les meilleures peintures de J. Vernet. Exécutées d'après nature, elles montrent une justesse, une sensibilité qu'on ne retrouve pas toujours dans ses innombrables paysages. — \* [90]. **Chardin. Jeune homme au violon,** Charles G. defroy, frère aîné de l'enfant au toton. — \* \* 982. **Watteau. Embarquement pour Cythère (voir p. 129).** — \* 290. **Fragonard. Coréus et Callirhoé.** Le prêtre se sacrifie pour la sauver. Commandé pour les Gobelins. Même dans une vaste composition, Fragonard conserve la légèreté d'exécution, l'allure d'improvisation d'une esquisse. Les passions s'expriment par des attitudes fougueuses; il y a de la tendresse dans les tons laiteux et les ombres blondes. — \* 936. **J. Vernet. Ponte Rotto à Rome (voir plus haut n° 935).** — \* \* 90<sup>a</sup>. **Chardin. L'Enfant au toton (voir p. 128).** —

\* 89. **Chardin. La Rale.** Parmi ses premières œuvres. — 34. **Boucher. Pastorale.** Le peintre arrange ses accessoires, rochers, feuillages, r bes, comme n fait un bouquet. — 229. **Desportes. Chiens de la meute de Louis XIV.** — \* 99. **Chardin. La Pourvoyeuse.** Attitude charmante de naturel d'une personne qui dépose un fardeau. — 535. **Le Moyne. L'Olympe.** Délicieuse esquisse d'un décorateur brillant; peinture spirituelle comme du Tiepolo. Ce créateur du style décoratif Louis XV est peu représenté au Louvre. — 698. **Perronneau. Oudry.** On reconnaît ici sa couleur fine, légère, un peu creuse, qui donne tant de charme à ses pastels — 31. **Boucher. Vénus commande à Vulcain des armes pour Enée.** Jolie composition destinée à servir de modèle de tapisserie. — 541<sup>a</sup>. **Lépicie. Carle Vernet enfant.** Joli portrait où l'on reconnaît l'influence de Chardin. — 279. **De Favray. Dames de Malte.** D'un peintre retiré à Malte. Le style fringant à la Louis XV n'a pas pénétré jusque-là; la mode remonte à la Maintenon. — 809. **Hubert Robert. La Cascade.** — 101. **Chardin. Ustensiles variés.** — 858. **Subleyras. L'Empereur Theodore et Saint Ambroise.** — 372<sup>a</sup>. **Greuze. La laitière.** A partir de Greuze, les figures ne cherchent plus à nous amuser, mais à nous attendrir. — 102. **Chardin. Le panier de pêches.** Admirable matière, rouge duveté. — 859. **Subleyras. Saint Benoît ressuscite un enfant.** — 94. **Chardin. Ustensiles de chasse.** — Un lièvre admirablement peint. — \* [372]. **Greuze. La cruche cassée.** Les contemporains aimaient à s'attendrir sur les malheurs des jeunes filles de Greuze, des enfants si jolies et ingénues — 97. **Chardin. Le Singe antiquaire.** Le xviii<sup>e</sup> siècle a beaucoup utilisé le singe, comme le Chinois, dans ses décorations fantaisistes. Chardin, avec sa bonhomie habituelle, l'introduit à l'Académie des Inscriptions et Médailles. — S. n. **Hubert Robert. Ruines d'un temple,** qui n'ont pas encore la mélancolie romantique. — 465. **Lancret. L'Hiver.** — 661<sup>a</sup>. **Nattier. Portrait.** — 260. **Doyen. Triomphe d'Amphitrite.** — **Lancret. Automne.** — 98. **Chardin. Attributs des arts.** Dessus de porte; la statuette est une réduction de la figure de la Ville de Paris dans la fontaine de Bouchard n, rue de Grenelle. — S. n. **Chardin. Le Souffleur.** — \* 39. **Boucher. Enlèvement d'Europe.** Composition charmante. — 469. **Lancret. L'Innocence.** — \* \* 30. **Boucher. Diane au bain (voir p. 130).** — 468. **Lancret. Leçon de musique.** C'est du Watteau, avec des

couleurs pâles, des silhouettes dégingandées. — 36. **Boucher. Vénus et Vulcain.** Tout Boucher est dans ce panneau; divinités pâles, formes capitonées, amours à fossettes, parmi des nuages, des vols de colombes, un fouillis amusant d'accessoires, la rocaille du peintre. — 100. **Chardin. Attributs de musique.** Dessus de porte. — 9. **Aved. Mirabeau.** Très beau portrait, distingué comme un Rigaud, discret comme un Chardin. — S. n. **Natoire. Triomphe de Bacchus.** Bacchante de style Boucher. — \* 50<sup>a</sup>. **Boucher.**

**Le Déjeuner.** Cette peinture fidèle d'un intérieur renouvelle l'intérêt de cet art facile. — 402. **Hallé. L'Automne.** — 462. **Laurent. Le Printemps.** — 807. **Hubert Robert. Ruines.** — S. n. **Taunay. La Parade.** — 372<sup>a</sup>. **Greuze. Enfant à la poupée.** — 410. **Hilair. La leçon de musique.** Panneau charmant; mêmes qualités séduisantes que dans le panneau correspondant: la Lecture. — S. n. **Lavreince. Leçon de danse.** — 372<sup>a</sup>. **Greuze. L'Effroi.** Ce décorateur mythologique fut aussi le peintre du temps.

3<sup>me</sup> TRAVÉE

**Prudhon. Diane implore Jupiter.** Formes nues et légères sur un fond d'or. — 549. **Lépicé. Cour de ferme.** — \* [665]. **Ollivier. Le thé chez le prince de Conti,** au Temple; c'est le jeune Mozart qui est au piano. — 372<sup>a</sup>. **Greuze. L'Oiseau mort.** De sa manière la plus fade. — \* [745]. **Prudhon. Le Christ.** Esquisse pour le n° 744. — 261. **Drolling. Cuisine.** Effet hollandais. Joli, clair, un peu trop sec pour qu'on le compare à Ver Meer ou Pierre de Hooch. — 931. **J. Vernet. Marine.** — S. n. **Levitsky, Marie Pavlovna Narychkine.** Apparition de la Russie dans la peinture européenne. — \*\* 751. **Prudhon. Joséphine** (voir p. 131). — \* 28. **Boilly. La diligence.** Joli tableau d'une époque disparue. Boilly reste spirituel, malgré sa manière appliquée; l'officier avantageux, le garde national et la bouquetière, les embrassades familiales au débarcadère, la rencontre du muscadin et de la merveilleuse. — 753. **Prudhon. Portrait charmant.** — S. n. **Boilly. Atelier d'Isabey,** par un des meilleurs anecdotiers de la peinture. Portraits d'une extrême précision. La netteté polie de la grande peinture davidienne est enfermée dans cette miniature. — 944. **J. Vernet. Vue de la ville et de la rade de Toulon.** Exact et froid comme un plan. Malgré sa conscience, Vernet n'a pas su voir encore la couleur de la Provence. — 1244. **Casanova. Bataille de Lens.** Reprend les panoramas de Van der Meulen et leur donne une furia toute italienne. — \*\* 747. **Prudhon. La Justice poursuivant le Crime** (voir p. 131). — 767. **J.-B. Regnault. Le Christ descendu de la Croix.** — 651. **L.-G. Moreau. Meudon.** Fin, timide. Ce sont les premiers essais de la peinture de paysage d'après nature. — \* 752. **Prudhon. M<sup>me</sup> Jarre.** Peinture fort jolie; mais la matière des ombres, trop légère, s'est résorbée. — 650. **Moreau. Aux environs de Paris.** On distingue le donjon de Vincennes. Fine grisaille du ciel parisien. — 940. **J. Vernet.**

**Port de Marseille.** Tentative curieuse pour rendre le bleu du ciel et de la mer de Provence. — 1243. **Casanova. Combat de Fribourg.** — \* **Prudhon. Christ en Croix,** le dernier tableau du peintre; merveilleux corps dominant ces formes écrasées par la douleur. — 759. **Prudhon. M. Vallet.** — 651. **Moreau. Paysage.** — 373<sup>a</sup>. **Greuze. Portrait d'homme.** — 921. **J. Vernet. Les Baigneuses.** — S. n. **Boilly. Les Amateurs d'estampes.** A l'exactitude élégante de la vision, Boilly joint le précieux de la matière. — S. n. **Thiénon. Paysage.** — 923. **J. Vernet. Paysage.** — 381. **Greuze. Son portrait.** — S. n. **Ecole française du XVIII<sup>e</sup> siècle. Portrait.** — 746. **Prudhon. L'Assomption de la Vierge,** qui fait songer à Corrège. — 612. **C. Lusurier. Drouais.** — Roslin. **Portrait.** — 86. **Callet. L'Hiver ou les Saturnales.** — 758. **Prudhon. La Sagesse ramenant la Vérité.** Plafond pour le château de Saint-Cloud. *Au-dessus de la porte:* S. n. **Danloux. M. de la Marche.** — \*\* 369. **Greuze. L'Accordée de village** (voir p. 129). — 750. **Prudhon. L'Etude.** — S. n. **Ménageot.** Allégorie en l'honneur de la naissance du Dauphin, fils de Louis XVI; la France le présente aux échevins de Paris. — 373. **Greuze. Jeaurat.** — 963. **Vestier. Portrait de Doyen.** — 965. **Vien. L'Ermite endormi.** Ce tableau peu intéressant ne serait, paraît-il, qu'un portrait de modèle. — S. n. **Ducreux. Son portrait.** — 277. **Duplessis. Vien.** — 86. **Callet. L'Automne** ou les fêtes de Bacchus. — S. n. **Danloux. Portrait.** — 804. **Hubert Robert. Temple antique.** — 825. **Roslin. Son portrait.** — S. n. **Mme Vigée-Lebrun. Portrait d'Hubert Robert.** — 930. **J. Vernet. La Nuit.** — 525. **Mme Vigée-Lebrun. Joseph Vernet.** — 959. **Vestier. Sa femme.** Peinture lisse et nette de la fin du siècle. **Beau portrait.** — 622. **Mlle Mayer. Le rêve du onheur,** par l'amie de h — 403. **Hallé. Les Génies symbolisant les Sciences.**

Pourrait servir de frontispice à l'Encyclopédie. — 370. **Greuze. La Malédiction paternelle.** Forme avec le Fils puni un diptyque qui contient un sermon larmoyant sur l'amour filial. C'est l'histoire du fils prodigue, avec un dénouement de mélodrame ; une grande habileté de mise en scène ; mais une certaine vulgarité de sentiment. — 621. **Mlle Mayer. La Mère abandonnée.** Cette amie de Prudhon peint, dans le style de son maître, des allégories d'une sentimentalité féminine. — 522. **Mme Vigée Lebrun. Son portrait** et celui de sa fille. Teint blanc, yeux brillants, « air sensible ». C'est ainsi qu'on aimait à être vu. Comparer avec l'autre portrait, un peu plus loin. — \*\* 291. **Fragonard. La leçon de musique** (voir p. 128). — 526. **Mme Vigée-Lebrun : Mme Molé Raymond**, de la Comédie-Française. — 275. **Dumont. Mme Mercier**, nourrice de Louis XV, et sa famille. — 968. **Vincent. Zeuxis choisissant pour modèles les plus belles filles de Crotona.** — 371. **Greuze. Le Fils puni** (voir plus haut). 620. **Mlle Mayer. La Mère he reuse.** — \*\* 756. **Prudhon. Enlèvement de Psyché**

(voir p. 132). — 520. **Mme Vigée-Lebrun. La Paix ramenant l'Abondance.** — 404. **Hallé. Cimon l'Athenien.** — \*\* 521. **Mme Vigée-Lebrun. Portrait de l'artiste et de sa fille** (voir p. 132). — 450. **Lagrenée. Mélancolie.** « Tête de caractère », d'une exécution serrée. — 479. **De la Porte. Instruments de musique.** — 932. **J. Vernet. Soleil couchant.** — S. n. **Greuze. Edouard Bertin.** — 755. **Prudhon. Mme de Versigny à dix ans.** Léger de lumière, gras de matière. — 222. **De Marne. Foire devant une auberge.** L'exécution n'a pas la sûreté impeccable des peintres hollandais. — S. n. **Prudhon. Nymphes et Amours.** Vif et tendre. — 757. **Prudhon. Allégorie en l'honneur du mariage de Napoléon**, sous la forme d'Hercule. — 575. **Greuze. Portrait présumé de Gluck.** — 754. **Prudhon. Baron Denon**, directeur des musées. Ce brave homme a courageusement défendu les intérêts du Louvre en 1815. — 221. **De Marne. Une route.** Influence hollandaise. Aspect amusant de la vieille France. Passage de la diligence auprès d'une grande ferme.

## SALLE VIII

## SALLE DES ÉTATS

CETTE salle permet de suivre l'histoire de la peinture française durant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la rivalité d'Ingres et Delacroix, les paysagistes de 1830 et les débuts du naturalisme. (V. Précis, 21, 22 et 23.)

*Commencer à gauche :* 214. **Delacroix.** Son **portrait** à trente et un ans, inquiet, fiévreux. — \* **Ingres. Bain turc.** Le meilleur de Ingres est dans les belles courbes dont il cerne de souples et grasses nudités. Ce tableau n'est qu'une variation sur ce thème. Quelques mièvreries et quelques courbes manquées. — \* **Corot. Femme à la perle ;** Peint avec une sorte d'ingénuité ; sa couleur conserve la fraîcheur embrumée du matin et des gouttes de rosée. — 184. **Daubigny. Vendanges en Bourgogne.** Peinture large et vigoureuse, hardie par la brosse sinon par la vision. — 250. **Déveria. Naissance de Henri IV.** Cette composition bariolée a pu passer pour un chef-d'œuvre quand on crut que la rénovation romantique n'avait pour but que d'enrichir la palette des peintres. Ce pittoresque paraît bien démodé maintenant. — \* 207. **Delacroix. Dante et Virgile.** La première œuvre de Delacroix, 1822 ; vision infernale d'un

romantisme juvénile. — \* 121. **Chassériau. La chaste Suzanne.** L'attitude noble et mélancolique, des tons rares, à la Delacroix, en font une vision orientale, biblique. — \* \* **Courbet. Enterrement à Orans** (voir p. 136). — 889. **Troyon. Bœufs se rendant au labour** (voir p. 134). — \* **Courbet. La source.** Le meilleur de Courbet est dans l'extraordinaire finesse de cette chair ; l'admirable exécution corrige la vulgarité de la conception. — 419. **Ingres. Roger et Angélique.** Les courbes de la figure d'Angélique sont très caractéristiques d'Ingres. Roger, inspiré de Pérugin, rappelle que Ingres a été dans sa jeunesse un « préraphaélite ». Rochers et vagues vraiment insuffisants. — \* **Courbet.** Son **portrait.** Belle imitation du Jeune homme au gant, de Titien. — **Delacroix. Mort de Sardanapale** (voir p. 138). — **Michallon. Paysage.** — \* \* 213. **Delacroix. Entrée des Croisés à Constantinople** (voir p. 133).

— **Aligny. Paysage.** — \* \* 428<sup>b</sup>. **Ingres. Bertin** (voir p. 133). — \* \* **Rousseau. Sortie de forêt** (voir p. 137). — 423. **Ingres. Baigneuse.** David ramenait les formes aux rondeurs de la statue; Ingres, malgré la pureté de son dessin, reste fidèle à son modèle; comme dans un visage d'Holbein, un modelé raffiné semble se réduire au trait. — \* \* 143. **Courbet. L'Atelier du Peintre** (voir p. 138). Bien qu'il professât le pur naturalisme, Courbet, sous l'influence des sociologues a été à son tour pris du désir de mettre en peinture sa philosophie. On trouve ici tout ce que Courbet a aimé et tout ce qu'il a détesté. On peut d'abord noter qu'il a aimé la belle peinture de nu et aussi son propre visage, dont il n'a pas oublié de montrer le « côté assyrien ». — \* 408. **Troyon. Retour à la ferme.** Belle composition; sérénité du soir. Cet animalier n'a pas la naïveté d'un Hollandais. Il est d'une génération romantique et vise à l'effet poétique. — \* \* 613. **Manet. Olympia** (voir p. 139). — 420. **Ingres. Jeanne d'Arc.** L'art d'Ingres perd toutes ses ressources quand il n'a plus à montrer des silhouettes d'odalisques ou des plis de draperies. — \* 778<sup>e</sup>. **Ricard. Mme de Calonne.** Un des portraits les plus réussis de Ricard; figure étrange par l'insistance malade du regard, la chair fiévreuse et diaphane. — 144. **Courbet. L'Homme blessé.** Courbet allait demander aux ombres de Caravage le secret de la peinture énergique. — 428<sup>b</sup>. **Ingres. M. Bochet.** Modelé atténué enfermé dans des contours précis. Ce dessinateur donne de l'élégance et du style même aux plis fortuits de vêtement. — 205<sup>b</sup>. **Decamps. Défaite des Cimbres** à Aix. Ses recherches techniques l'ont desservi; les petites formes restent engluées dans de la poix. — 610. **Lethière. Mort de Virgile.** Cette lumière d'orage enveloppe cette tragédie classique d'une atmosphère romantique. — **Ingres. Mme Bochet.** — **Daumier. Scapin et Crispin.** Puissance de déformation et intensité expressive qui donnent à de simples fantoches l'ampleur de vision de cauchemar. Ce « caricaturiste » est un des plus puissants artistes du romantisme. — 425. **Ingres M. Cordier.** Très beau portrait. — [212<sup>b</sup>]. **Delacroix. Tigre et sa mère.** Il aimait les grands fauves pour la souplesse de leurs gestes et la richesse de leur pelage. — \* 422<sup>b</sup>. **Ingres. Odalisque.** Une des figures les plus belles et les plus caractéristiques d'Ingres. Longueur de l'échiné, lignes glissantes du bras et des deux jambes; visage inerte et regard vide. Les couleurs des étoffes — bleu aigre, jaune citron — sont chères au mobilier de cette époque. — 415.

**Ingres. Saint Pierre** reçoit les clefs du Paradis. — \* 209. **Delacroix. La liberté guidant le Peuple.** Cette barricade, ces bourgeois, ces ouvriers, ce gavoche faisant le coup de feu, la flamme rouge du drapeau surgissant de la fumée, admirable évocation de la révolution de 1830. Ce tableau ne se montre qu'en temps de République. — 17. **Benouville. Saint François d'Assise mourant.** Ce n'est pas le dernier tableau franciscain. Mais au Moyen Age c'est saint François qu'on allait chercher à Assise; maintenant c'est l'amour de l'Ombrie qui entretient la dévotion franciscaine. L'art rend à la religion les bienfaits qu'il en a reçus. — 341. **Géricault. Cuirassier blessé.** Cette fois, la toile paraît bien vaste et le sujet un peu délayé. — \* **Chasériau. Les deux sœurs;** admirable simplicité de ce double portrait; bandeaux noirs et châles souples des Muses du romantisme. Le style des draperies, les regards vides rappellent Ingres; la draperie rouge sur le fond vert rappelle Delacroix. — \* 348. **Géricault. Course à Epsom.** Merveilleux tableau. Comme les chevaux sont lumineux, intenses, sous ce ciel sombre; comme ils glissent bien sur la prairie! Les chevaux des peintres galoperont ainsi jusqu'à la photographie instantanée. — \* \* **Ricard. Heilbuth** (voir p. 137). — \* 145. **Delacroix. Femmes d'Alger.** On y peut admirer la couleur de Delacroix; langueur mate des chairs, transparence de la chemisette à fleurs vertes, harmonie des tons éclatants et précieuse; somnolence générale dans une atmosphère d'étuve. — \* 138. **Corot. Nymphes dansantes.** Leurs formes pâles sont faites des flocons de brume blanche qui flottent le matin sur les prairies humides. La vision de Corot s'achève volontiers en rêverie. — **Ricard. Etude de Femme.** — 426. **Ingres. Ph. Rivière.** Très beau portrait. — \* 156. **Couture. Les Romains de la décadence.** Composition très savante et le peintre n'a pu recommencer. — \* \* **Ingres. Apothéose d'Homère** (voir p. 139). — **Scheffer. Femmes souillées.** Torsions pathétiques des silhouettes. Ces formes flottent comme des chevelures. — 427. **Ingres. Mme Rivière.** les plis souples du châle sont d'une élégance définitive. — \* 643. **Millet. Le Printemps.** Charmant paysage à Barbizon: une giboulée d'avril; le soleil dans la pluie. — **Eugène Larivière. Portrait de Pamela.** — \* 210. **Courbet. Combat de cerfs.** — \* 644. **Millet. Les Glaneuses.** Elles vont, vêtues de grosse laine, sous un soleil de feu, avec des gestes parallèles, attentives à ne pas laisser perdre un épi. Ces attitudes sont si expressives qu'on les trouvait autrefois prétentieuses. « Les Parques

du paupérisme », disait P. de Saint-Victor. L'œuvre a une bien autre portée qu'une revendication sociale. — **Grang r. Mme Granger.** — **Chassériau. Lacordaire.** Quelle poésie dans cette peinture! On y voit l'austérité d'une vie et la flamme d'une pensée. — **\*\* 338. Géricault. Le Radeau de la Méduse (voir p. 136).** — **\*\* 208. Delacroix. Massacres de Scio (voir p. 135).** — **\* 339. Géricault. Officier de chasseurs à cheval de la garde, allure prodigieuse de vivacité.** — **\*\* 212. Delacroix. La Barque de Don Juan (voir p. 135).** — **Hébert. Les Cervarolles.** Allié avec raffinement la « nature » et le « style ». — **Mottez. Mme Mottez.** Fresque exécutée par Mottez à Rome sur un mur de son atelier et ramenée par Ingres; l'école d'Ingres a tenté de faire revivre la

sobre harmonie de la fresque florentine. — **\* 211. Delacroix. Noce juive au Maroc.** Opposition de la lumière fraîche, un peu verte, avec les ombres rousses. La peinture de Delacroix évocatrice; on entend la musique monotone, traversée de cris stridents. — **Flandrin. Portrait de jeune fille,** ou tout au moins de sa nuque qui est d'une distinction délicate. — **412. Huet. Inondation de Saint-Cloud.** Impression de désastre; effet sinistre d'un romantisme très réussi. — **216. Delaroche. Mort d'Elisabeth d'Angleterre.** D'un peintre habile à utiliser le pittoresque des costumes et les ressources dramatiques de l'histoire. — *Sur la porte: \*\* 770. H. Regnault. Le général Prim (voir p. 139).*

## SALLE III

# SALLE DES SEPT CHEMINÉES

PEINTRES DU PREMIER EMPIRE : DAVID, GROS, GÉRARD,  
GÉRICAULT

PENDANT la Révolution et l'Empire, le chef de l'école française fut Louis DAVID. Il avait un tempérament et des théories. Par tempérament, il était un vigoureux réaliste qui sut donner de son temps des images grandioses et puissantes; par doctrine, il était idéaliste et archéologue et cherchait à ranimer les statues antiques. Les *Sabines* et le *Sacre* montrent bien les deux aspects de son génie. Ses élèves ne furent pas tous dociles à son idéalisme archéologique. GUÉRIN peignit des héros; mais GÉRARD fit surtout de beaux portraits; GIRODET voulut traduire en peinture des sentiments romantiques; GROS enfin eut assez de mouvement et de couleur pour mettre en peinture l'épopée impériale.

Les insuffisances de cette école venaient de la pauvreté de sa technique. GÉRICAULT osa peindre avec plus d'emportement et une matière moins abstraite. Son *Radeau de la Méduse*, ses *Chevaux de course* annoncent à la fois le romantisme de Delacroix et le naturalisme de Courbet. (V. Précis, 21 et 22.)

*Au dessus de la porte: 340. Géricault. Officier de chasseurs, esquisse pour la grande peinture de la salle Empire.* — 393. Guérin. *Retour de Marcus Sextus.* En 1799, on reconnaissait ici l'émigré trouvant à son retour son foyer dévasté. — \*197<sup>b</sup>. David. *Mme Sériziat.* Œuvre jeune, dessin net, tons vifs. — \*199. David. *Mme Récamier.* Œuvre inachevée. Ligne gracieuse de la silhouette.

Le modèle préféra son portrait par Gérard (voir au Palais des Beaux-Arts de la Ville), d'ailleurs également dans un décor antique. — \*197<sup>a</sup>. David. *M. Sériziat.* On trouve là le point de départ d'Ingres. — 187. David. *Léonidas aux Thermopyles.* — 399. Guérin. *L'Aurore et Céphale.* Même échec que chez Girodet. — 329. Gérard. *Daphnis et Chloé.* Paysage prudhonien, mais la pein-

ture a souffert. — *Au-dessus de la porte*: 360. **Girodet. Le Déluge.** Toute une famille suspendue sur l'abîme, à un tronc d'arbre qui casse. Attitudes ambitieuses et forcées. La sagesse de l'exécution donne à ce mélodrame une horreur compassée. — 135. **Cochereau. Atelier de David,** au Louvre. Ce tableau, qui n'est pas un chef-d'œuvre, est fort intéressant car il nous introduit dans l'école de David. — \* 332. **Gérard. Isabe et sa fille.** Beau portrait, simple, vrai; nous sommes au Louvre où ces peintres habitaient alors. — \* 391. **Gros. Bonaparte à Arcoie.** Figure fiévreuse et passionnée; élan de l'attitude, rapidité de l'esquisse, chair mate, ombres rosées. — 199<sup>a</sup>. **David. Mme Chalgrin.** Inachevé. — 196. **David. Pécoul, Beau-père du peintre.** — S. n. **David. C. M. J. Tailard.** — S. n. **David. Le Luxembourg.** — 197. **David. Mme Pécoul,** sa belle-mère. Peinture solide, un peu compacte. — 826<sup>a</sup>. **Rouget. Mlles Mollien.** Du David médiocre. — 202. **David. Son portrait** (inachevé). Remarquer la minceur de la matière. — 192. **David. Bélisaire** demandant l'aumône. Réduction, exécutée par ses élèves, de son tableau de 1781. — 392. **Gros. Alcide de la Rivallière,** son élève. — \* \* 389. **Gros. Eylau** (voir p. 140). — 398. **Guérin. Clytemnestre.** Le guet-apens; silhouettes d'assassins à contre-jour devant une lampe. La tragédie classique aimait alors des effets que le drame romantique a déconsidérés par l'abus. — 537. **Gérard. Marquise Visconti.** Élégante figure, sur un parc sombre, d'un romantisme anglais. — \* \* 202. **David. Le Sacre** (voir p. 141). — \* 391<sup>a</sup>. **Gros. Christine Boyer,** première femme de Lucien Bonaparte. Fraîcheur rosée de la chair. Mé-

lancoie romantique. Le bonheur fuit aussi vite que cette rose qu'emporte le torrent. — \* 392. **Gros. Comte Fournier Sarlovèze.** Superbe peinture; le général refuse de capituler et plante son sabre dans le sol qu'il refuse de céder. — \* 189. **David. Le Serment des Horaces.** L'œuvre qui l'a illustré: on y admirait un civisme tendu, à la Corneille, et une image réelle de la vie antique. Le règne de Boucher était bien fini. — 476. **Langlois. Portrait de David.** — S. n. **David. Milhaud.** — 173. **David. Combat de Minerve contre Mars.** Les débuts de David (1771); il subit l'influence de Boucher. — 200<sup>a</sup>. **David. Mongez et sa femme.** — \* 200<sup>a</sup>. **David. Portraits de Mme Morel de Tangry et ses filles,** d'une solidité et d'une vie superbes. — 198. **David. Pie VII.** Il le peignit deux fois quand le pape vint pour le sacre. Le Jacobin dédie son portrait non pas au pape, mais « au protecteur des Beaux-Arts ». — 194. **David. Pâris et Hélène.** Une sorte de fadeur à la Greuze malgré l'imitation de l'antique. Au fond, les Cariatides de Goujon au Louvre. — 336. **Gérard. Mme Regnaud de Saint-Jean d'Angély.** — S. n. **David. L'acteur Wolf.** — \* \* 388. **Gros. Les Pestiférés de Jaffa.** Grande composition où Gros a su mettre du sentiment et de la couleur; Bonaparte, suivi de Berthier et de Bessières, touche les plaies des malades. Le soleil vient illuminer les uniformes et les anatomies (voir p. 140). — 191. **David. Brutus.** Nous fait remonter aux débuts de l'art davidien, à la veille de la Révolution. Une austérité trop voulue dans le sentiment et dans l'expression: des statues stoïciennes. Le triomphe douloureux du devoir civique sur les sentiments de famille.

## SALLE II

### SALLE HENRI II

CETTE salle, également un peu sacrifiée, à cause de son mauvais éclairage, ne contient que deux œuvres vraiment importantes: *l'Atala* de GIRODET et les *Sabines* de DAVID. Toutes les peintures en appartiennent à la période Empire. (V. Préc.s, 21.)

396. — **Guérin. Pyrrhus et Andromaque.** Dans ce théâtre classique, il faut faire une part à Racine, une autre à Talma, une autre à l'Apollin du Belvédère. — 362<sup>a</sup>. **Girodet. Baron Larrey.** — 16. **Mme Benoist Négres-**

**se.** — 675. **Pagnest. Général de la Salle.** — 395. **Guérin. Hippolyte se défend devant Thésée des accusés de Phèdre.** L'inspiration est encore empruntée à Racine, les attitudes ont été observées à la Comédie fran-

çaise et les figures sont inspirées de la statue antique. — 674. **Pagnest. M. Nan-teuil la Norville.** — 803. **Hubert Robert. Ruines romaines.** — \* 362. **Girodet. Atala.** Composition très heureuse et qui rend bien la tristesse de la destinée; mais la peinture est faible; le sentiment est celui de Châteaubriand, mais la couleur du peintre ne vaut pas le style de l'écrivain. — \*\* 188. **David. Les Sabines (voir p. 141).** — **Gérard. L'Amour et Psyché.** Rond, énervé, à force de rechercher l'expression ingénue et la forme pure. — *Au dessus de la porte:* — 195 **David. Figure académique,** appelée autrefois Pa-

trocle; à Montpellier, une figure semblable qu'on appelait Hector. — S. n. **Gérard. Mme Barbier Walbonne.** — 340. **Géricault. Officier de chasseurs de la Garde à cheval.** — 361. **Girodet. Endymion.** La technique lisse et froide, à la David, échoue à rendre la rêverie nocturne. — 333. **Gérard Canova.** — 397<sup>bis</sup>. **Guérin. Enée et Didon.** Esquisse du grand tableau voisin. — 190 **David. Serment des Horaces.** Esquisse pour le grand tableau. — 626<sup>bis</sup>. **Rouget M. de Cailleux.** — 397. **Guérin. Enée et Didon.** Pousse jusqu'à l'absurde les principes de David.

## SALLE I

## SALLE LA CAZE

CHAMPAIGNE, LARGILLIÈRE, RIGAUD  
CHARDIN, WATTEAU, FRAGONARD

CETTE salle contient les œuvres données au Louvre par La Caze, dont le portrait est près de l'entrée. Quelques tableaux flamands et hollandais en ont été retirés; les très nombreux tableaux qui restent encore appartiennent aux Flamands, aux Espagnols (Vélaquez, Ribera), aux Vénitiens (Tintoret), et surtout à l'École française du XVIII<sup>e</sup> siècle,

Quand on entre par la porte du Pavillon de l'Horloge, le panneau de gauche nous montre une série de très beaux portraits français, de Philippe de Champagne, Largillière, Rigaud, qui opposent d'une manière amusante la gravité du style Louis XIII à l'allure fringante du style Régence.

Sur le panneau de droite sont groupées des œuvres de Chardin, de Watteau, de Fragonard et Greuze. C'est même dans cette salle que, sauf l'*Embarquement pour Cythère*, se trouvent tous les Watteau du Louvre. (V. Précis, 18 et 20.)

*Au-dessus de la porte :* 2534. **Ravestein. Portrait.** — 490. **Largillière. Un magistrat.** — 376. **Greuze. Tête de jeune fille.** — 326. **Lorrain (attr. à). Paysage.** — 108. **Chardin. Fontaine de cuivre** qui paraît plus d'une fois dans son œuvre. — 1675. **École milanaise du XVI<sup>e</sup> siècle. Buste de femme.** — 486. **Largillière. Portrait gras et luisant.** — 765. **Raoux. Jeune fille lisant,** effet de lampe assez curieux. — 1470. **Tintoret. Le sénateur Mocenigo.** — 2017. **Jordaens. Repas mythologique.** — 1431. **Bassan. Travaux Champêtres.** — \* 1946. **Ph. de Champagne. J. A. de Mesme,**

président à mortier au Parlement. Nez flaireur de chat-fourré. Le portrait est de grande allure. — 2151. **Snyders. Oiseaux.** — 961. **Vestier. Portrait** aussi tendre que du Vigée-Lebrun, aussi précis que du Boilly. — 77. **Bourdon.** Un intérieur à la manière hollandaise, avec des figures à la Le Nain. — 795. **Rigaud. Portrait d'homme.** — 471. **Lancret. Le Gascon puni.** — 174. **Coyvel. Démocrite.** Il a voulu faire du Rubens. — 981. **Vouet. Suzanne.** — \* 791. **Rigaud. Cardinal de Polignac,** auteur de l'Anti-Lucrèce. Très beau portrait, d'un prélat de cour, musqué et fin. — 980. **Vouet. L'Eloquence.**



D'une aimable banalité. — 1430. **Bassan. Adoration des Mages.** — 48. **Boucher. Le peintre en son atelier.** Il peint des cascades. — 622<sup>a</sup>. **Mercier. L'Escamoteur.** C'est du Watteau, mais avec de la sécheresse; l'atmosphère manque, et les reflets. — 1548. **Tiepolo. La Vierge** apparaissant à saint Jérôme. Spirituel. — **Chardin. Retour de l'École.** Il est le peintre des intérieurs, des femmes et des enfants. — \* 548. **Le Nain. Repas de Paysans,** signé, daté: 1642. Des paysans accueillent, semble-t-il, un pauvre diable. La couleur morne et la facture pesante ajoutent au caractère de tristesse et de résignation. Par le sérieux du sentiment et par la sincérité de la vision, un tableau de ce genre est en dehors du cours ordinaire de la peinture. — \* \* 537. **Le Moyne. Hercule et Omphale** (voir p. 143). — \* 294. **Fragonard. Bacchante endormie.** Cette matière qui est de la lumière rend la tiédeur rayonnante de la chair. — 794. **Rigaud. Homme âgé.** — \* \* 491. **Largillière. Sa famille** (voir p. 142). — 769. **J. B. Regnaut. Les trois Grâces.** Nous rappelle que l'austérité du dessin davidien guette la peinture, même dans les sujets les plus frivoles. — 49. **Boucher. Forges de Vulcain.** Esquisse et. grisaille; Vénus vient une fois de plus chez Vulcain. — 887. **De Troy. Portrait.** — 46. **Boucher. Vénus** vient encore chez Vulcain. — 1476. **Romanelli. Vénus et Adonis.** — 116. **Chardin. Ustensiles de cuisine,** un chaudron d'un bien beau rouge. — 481. **Largillière** Esquisse d'une peinture collective des échevins de Paris; au fond une tapisserie représentant la réception de Louis XIV à l'hôtel de ville. — 693. **Pater. Baigneuses.** — 303. **Fragonard** (attr. à). **Buveur.** — 104. **Chardin. Le Singe peintre;** nous l'avons vu antérieur; le voici à l'Académie Royale de peinture. — 1247. **Casanova. Un cavalier.** — 690. **Pater. Comédiens** dans un parc. — 1335. **Guard. Venise.** Comme toujours, joli et spirituel. — 1248. **Casanova. Un cavalier.** — 50. **Boucher. Jeune femme.** — \* 1945. **Ph. de Champaigne. Le Prévôt des marchands** de Paris, le Féron, en 1648, et ses échevins. Ils sont agenouillés devant une image de sainte Geneviève, patronne des Parisiens. Ph. de Champaigne a peint à plusieurs reprises les échevins de Paris, en leur donnant cette allure honnête, cette attitude pieuse qui semblent inhérentes à sa manière. — 659. **Nattier. Mlle de Lambesc** et le jeune comte de Brienne. D'un peintre sage des élégances Louis XV. — S. n. **Hondekøter. Dindon blanc,** prétentieuse volaille. — 382. **Greuze. Son portrait.** — 993. **Watteau.**

**Gibier mort.** La figure seule est de Watteau. — 2134. **Rubens** (école de). **Naissance d'un prince.** Bizarre petite peinture; sujet à déterminer. — 110. **Chardin. Nature morte;** raisins embués et poussiéreux. — 379. **Greuze. Fabrè d'Eglantine.** — 1249. **Castell. Frappement du rocher.**

886. **De Troy. Tête de femme.** — 182. **Coyvel. Jélyotte,** acteur grimé en femme. — 201. **David. Bailly. Portrait** pour la composition du **Serment du Jeu de paume** qui ne fut pas achevée. — 1411. **Panini. Ruines antiques.** La pyramide de Cestius à Rome. — 1984. **Van Dyck. Portrait.** De l'école de Van Dyck ou peut-être hollandais

2707. **Denner. Portrait.** Cet Allemand a compté les pores de la peau. — 335. **Gérard Marie-Louise.** On peut préférer la Joséphine de Prudhon. — 2154. **Sustermans. Léopold de Médicis.** — 1306. **Luca Giordano. Ronde d'Amours.** — 1674. **École Vénitienne. Portrait.** Sans doute de Moroni.

280. **De Favray. Jeune femme** maltaise. — 109. **Chardin. Brioche dorée,** appétissante. — 1654. **École italienne** du xvi<sup>e</sup> siècle.

**Fruits, fleurs.** — 473. **Lancret. Conversation.** — 263. **Drolling. Joueur de violon.** — \* 93. **Chardin. Benédicite,** réplique de celui de la salle du xviii<sup>e</sup> siècle; Chardin a dû reprendre plusieurs fois ce motif en raison de son succès (voir p. 120). — 470. **Lancret. Acteurs** de la comédie italienne.

— 262. **Drolling. Femme à sa fenêtre.** — \* 793. **Rigaud. Pierre de Bérulle.** Excellente peinture; visage de brave homme au milieu de cet appareil merveilleux de pourpre et d'hermine. — 1307. **Luca Giordano. Chasse de Diane.** — 106. **Chardin. Nature morte.** — 299. **Fragonard. Figure de fantaisie.** — 673. **Oudry. Basse** et cahier de musique. — 87. **Callet. Triomphe** de Flore.

— 2125. **Rubens** (école de). **Job** tourmenté par des démons. Tableau d'atelier où l'on reconnaît pourtant un de ses modèles habituels, la vieille femme. — 2136. **Rubens** (école de). **Combat d'ours et de tigres.** — 296. **Fragonard. La Musique.** Au verso, on lit: «Peint en une heure». Cela se voit aussi au recto. — 691. **Pater. La Toilette.**

— 480. **De la Porte. Nature morte.** — \* 986. **Watteau. Assemblée** dans un parc. Petit chef-d'œuvre. Les chuchotements d'amour au premier plan; les vicacités de la lumière sur le satin froufroutant. Au fond, l'ombre silencieuse du grand parc. — 487. **Largillière. Portrait** de M. Denotz, échevin de Paris en 1703, et très fier de ses attributs. — 1309. **Luca Giordano. Adoration des Bergers.** — 692. **Pater. Conversation.** C'est du Watteau avec moins de nerf.

— 661. **Nattier Mme Henriette**, fille de Louis XV. — 643. **Monnoyer. Fleurs.** — 103. **Chardin. Le Château de cartes.** Encore un écolier qui oublie ses devoirs. — 300. **Fragonard. Jeune femme.** Du blanc, du rose pâle, de la sensibilité, de l'esprit. — 301. **Fragonard. L'Orage.** Ce troupeau se groupe très joliment. — \* 293. **Fragonard. Baigneuses.** C'est du Boucher, mais avec plus de goût. — 484. **Largillière. Du Vaucl.** Qu'il est coquet avec son sourire, sa poudre et ses doigts agités! — 2407. **Hondekoeter. Oiseaux de basse-cour.** Très bien peint, mais que d'importance prennent ces bêtes à plumes! — 988. **Watteau. Jugement de Paris.** Esquisse hardie. Ce ne sont pas des déesses, mais des jeunes femmes de style Régence qui se déshabillent. — 298. **Fragonard. L'Inspiration.** Cette peinture amuse par l'entrain du pinceau; elle est d'ailleurs bien superficielle. — 117. **Chardin. Nature morte.** — \*\* 983. **Watteau. Gilles** (*voir p. 142*). — 2149. **Snyders. Marchande de gibier.** — 297. **Fragonard. L'Etude.** — 992. **Watteau. Pastorale.** Peinture inachevée qui n'en montre que mieux la décision et la vivacité de son pinceau. — 107. **Chardin. Le bocal d'olives.** — \* 991. **Watteau. Jupiter et Antiope.** L'influence de Titien est telle qu'on peut croire à un pastiche. Cependant la jeune femme a les chairs nacrées, les extrémités fines, les cheveux troussés de la Régence. Elle se retrouve ailleurs dans son œuvre. — \* 488. **Largillière. Le Président de Laage.** Les personnages de Largillière sont rayonnants de santé et de bonne humeur et parés avec noblesse et somptuosité. — 2194. **De Vos. La mort du chevreuil.** — 990. **Watteau. L'Automne.** Les nudités de Watteau ont de la gentillesse; mais elles sont d'une élégance un peu conventionnelle. — 277. **Duplessis. Portrait de femme qui médite,** un livre à la main, la chair frêle, les cheveux blancs, le visage doux. — 2185. **Téniers. Paysage,** avec un beau ciel gris. — 660. **Nattier. Chevalier de Malte.** — 115. **Chardin. Le panier de raisins.** — \* 295. **Fragonard. La chemise enlevée.** Il est inimitable pour froisser des lingeries blanches. — 112 **Chardin. Nature**

**morte.** Poires au derme grumeleux. — 47. **Boucher. Les trois Grâces** — \* 485. **Largillière. Jeune femme** en Diane; sans doute une actrice. L'harmonie des tons feuille morte et des chairs mates et bleutées est du meilleur Largillière. — 1196. **Fyt. Animaux** dans un paysage. — 377. **Greuze. Danaé.** Esquisse en grisaille. — 113. **Chardin. Gobelet d'argent** et pommes suettes. — \* 792. **Rigaud. Duc de Lesdiguière** enfant. Charmant de légèreté et de vivacité. — 814. **Hubert Robert. Paysage.** — \*\* 984. **Watteau. L'indifférent.** Le héros des fêtes galantes, pirouettant, séduisant et fat. (*voir p. 143*). — 111. **Chardin. Ustensiles divers;** admirables porcelaines, une table laquée rouge qui doit faire envie à bien des collectionneurs. Partout Chardin imite, avec sa couleur, la consistance matérielle des choses et nous intéresse à elles par l'affection avec laquelle il les examine. — \*\* 985. **Watteau. Finette.** L'héroïne de Watteau. Tête fine d'oiseau, mobile, sur une nuque bien dégagée; une robe toute ruisselante de reflets (*voir p. 143*). — 114. **Chardin. Table de cuisine.** Grand tableau de légumes; de quoi garnir un copieux pot-au-feu. — 2135. **Rubens (école de). Cheval attaqué par des lions.** On peut reconnaître ces animaux et ce paysage dans la Galerie de Marie de Médicis. — 888. **De Troy. Un échevin.** — 815. **Hubert Robert. Cascatelles de Tivoli.** — 989. **Watteau. Le faux pas.** Charmante composition; mais la couleur a perdu son épiderme; le thème se retrouve ailleurs dans son œuvre. — 813. **Hubert Robert. Escalier tournant.** — 105. **Chardin. Nature morte.** — 489. **Largillière. Un Acteur en Apollon,** gras, poudré, haut en couleur, ridicule à souhait. — 1308. **Luca Giordano. Mariage de la Vierge.** — 472. **Laurent. La Cage.** — 812. **Hubert Robert. Fontaine.** Peut-être villa Aldobrandini à Frascati. — 870. **Tocqué.** On croit reconnaître **Du Marsais**, à cause de la grammaire qu'il tient en main. — 1412. **Panini. Ruines** du Temple de la Concorde sur le Forum. — *Au-dessus de la porte* : 2339. **Van Ceulen. Portrait** de femme, avec des pâleurs visant à la distinction.





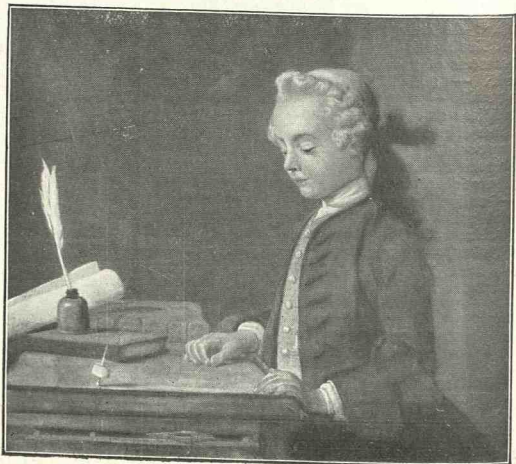
291. — Fragonard.  
*La Leçon de musique.*

PEINT avec la fougue d'une es-  
quisse. La matière est légère et  
transparente. Le pinceau, rapide,  
désinvolte et d'une audace tou-  
jours heureuse, a glissé, traçant  
des arabesques d'une fantaisie  
amusante et qui donne de l'esprit  
à ces objets de style rocaille. La  
couleur, comme il arrive souvent  
chez Fragonard, est cendrée et  
d'ailleurs fort savoureuse dans  
sa discrétion. Le motif est fréquent  
dans l'art de cette époque. Les  
figures de Fragonard, quand elles  
n'appartiennent pas à la mytho-  
logie, sont formées d'un mélange  
spirituel de réalité et de fantaisie.  
La jeune élève est charmante de  
vivacité, avec son fin profil, son  
nez à la Roxelane, ses narines  
bien ouvertes, son corsage joliment  
cambré. Le trop jeune professeur  
est de ceux dont les parents doivent

se méfier. Le petit chat est l'improvisation d'un artiste qui n'avait pas pris la précaution d'en étudier  
d'après nature. (Cl. Hachette.)

90A. — Chardin. — *L'Enfant au toton.* Signé: 1742.

CHARDIN est le peintre des  
pas de l'intimité. Quand  
il fait un portrait, comme  
ici, il ne manque pas d'in-  
téresser son modèle à une  
action qui nous aide à en  
comprendre le caractère. Ce  
joli petit homme, à perruque  
poudrée, vient sans doute de  
rentrer de l'école. La porte  
close, quand il est bien chez  
lui, il sort de sa poche un to-  
ton et le voici absorbé, pour  
longtemps sans doute, dans  
la contemplation de sa toupie  
qui tourne, perdu, ravi dans  
un bonheur silencieux. Ses  
distractions n'ont pas empê-  
ché cet écolier de « faire son  
chemin » puisqu'il est devenu  
contrôleur général de la Ma-  
rine. Il s'appelaît Auguste-  
Gabriel Godefroy et était fils  
d'un riche joaillier, capitoul  
de Toulouse. Ses succès dans  
l'administration ont d'ail-  
leurs moins bien servi sa  
gloire que le pinceau de son  
portraitiste. (Cl. Hachette.)



92. — Chardin. — *Le Benedicite.*

1740.

C'EST l'heure du dîner. Les petites filles viennent d'interrompre leurs jeux. La mère, après avoir retiré la soupe du réchaud, attend pour lui donner son assiette que sa plus jeune enfant ait fini de réciter son benedicite, et la petite, les mains jointes, s'applique à ne pas oublier un mot, sous les yeux de la maman et de la grande sœur. La peinture est discrète et paisible. Chardin avait coutume de dire que l'on peint avec du sentiment et non avec de la couleur. (Cl. Hachette.)

982. — Watteau. — *L'Embarquement pour Cythère.* 1717.

EXÉCUTÉ pour l'entrée à l'Académie Royale. Cette « fête galante » réunit toutes les autres et les résume. Car la plupart des tableaux de Watteau nous font assister aux préparatifs de l'embarquement pour Cythère. Suivre la théorie des pèlerins de droite à gauche ; les stations de la carte du Tendre sont très rapprochées ; supplications, hésitations, départs, accords parfaits auprès du beau navire, au milieu de nuages où l'on entend claquer les ailes des Amours. Là-bas, l'île bleue et rose, vision radieuse, attirante, inquiétante comme une illusion. (Cl. Neurdein.)



369. — Greuze.  
L'Accordée  
de village, 1761.



LE plus joli des opéras comiques de Greuze. Le groupement est de théâtre et aussi les personnages. Attendrissements, larmes de bonheur. Le vieux père, grave, noble, tend les bras à son gendre ; la mère, brave femme, s'apitoie sur le sort de sa pauvre fille ; la fiancée est douce, pudique, si fragile, si blanche ; le fiancé, un brave jeune homme, nigaud et loyal ; les amies, les cousines, les sœurs ; la curiosité, la jalousie, la tendresse ; le tabelion qui en a vu bien d'autres ; des enfants

qui ne comprennent pas encore ; une poule et ses poussins qui introduit bien à propos le symbolisme de son innombrable maternité. Tout ici est d'un peintre à moitié sérieux, à moitié amusé, et c'est ce qui empêche cette œuvre d'être trop fade. (Cl. Hachette.)

30. — Boucher. — Diane au bain. Signé, daté : 1742.

BOUCHER peint généralement Vénus ; sa Diane n'aurait point la cruauté de châtier Actéon. Boucher, mais de nu décoratif. Il s'était formé un type de la plastique féminine très joli et de fantaisie ; un visage vif, au nez enfantin ; chair très blanche, formes capitonnées, fleuries de fossettes roses, des extrémités pointues. Il est inimitable pour jouer avec ces jolis corps de nymphes qu'il enveloppe de quelques nuages et de feuillages bleus. N'était ce fond d'arbres, d'ailleurs tout conventionnel, on pourrait croire au coucher de quelque marquise de style Pompadour, échangeant de jolis propos avec sa femme de chambre. (Cl. Hachette.)





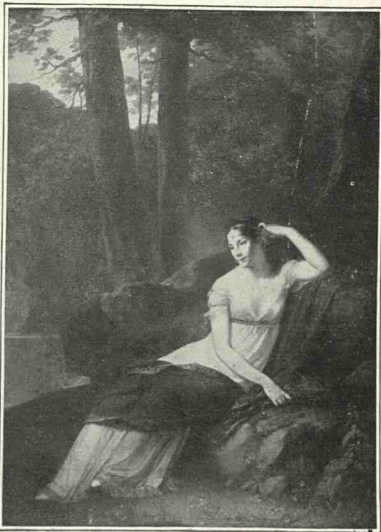
**747. Prudhon.  
La Justice et la  
Vengeance  
divine  
poursuivant le  
Crime.**

Salon de 1808.

**C**hargé de traiter ce sujet pour la Cour de Cassation, Prudhon a songé à deux compositions différentes. Celle-ci a l'avantage de son effet nocturne avec la tragique lumière de la lune qui vient caresser avec tant de tendresse le beau corps de la victime. Dans les airs glissent les deux figures, la Justice qui cherche et celle qui frappe; elles vont atteindre le meurtrier sinistre. (Cl. Hachette.)

**751. — Prudhon.  
Portrait de l'Impératrice  
Joséphine à la Malmaison.**

**P**rudhon qui fut un peintre de la chair féminine, comme Corrège, a été aussi un portraitiste admirable sachant unir la vérité et la poésie. Cette œuvre dépasse infiniment la personnalité dont elle nous offre l'image. La mode Empire apprit à l'école antique que le costume le plus beau est celui qui dessine le mieux les lignes générales du corps. De plus, cette figure élégante et lasse, qui rêve au fond d'un parc mystérieux, l'atmosphère si pleine de tendresse et de mélancolie, cet art d'une volupté fine, d'une tendresse grave et prenante, c'est déjà l'inspiration romantique; le romantisme de Lamartine ou de Schumann, et non celui de Berlioz ou de Victor Hugo, le lyrisme des nocturnes tendres et non le lyrisme éclatant et coloré. La collection Jacquemart-André possède une petite réduction de cette œuvre qui est de la main de Prudhon. Il semble que Napoléon, qui avait tout de suite reconnu dans David et Gros les chantres de l'épopée impériale, ait préféré Prudhon quand il voulut posséder le portrait de Joséphine, de Marie-Louise ou du Roi de Rome. Prudhon, outre ce portrait de la première impératrice, a exécuté plusieurs croquis d'après la seconde, dont il fut le professeur de dessin.





521. — *M<sup>me</sup> Vigée-Lebrun.*  
*Portrait de l'artiste et de sa*  
*filie. 1787.*

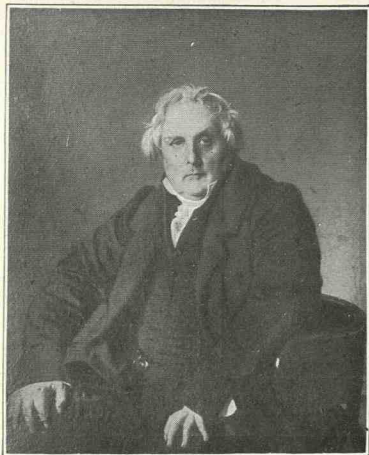
EN peignant les dames de la cour de Louis XVI, les femmes de l'émigration et de la guillotine, Mme Vigée-Lebrun n'a pas donné seulement des images touchantes et jolies ; elle a fait aussi dans son œuvre la peinture de la sensibilité de ce temps. Son portrait et celui de sa fille, ces deux figures rapprochées par l'affection, les gestes caressants, les yeux humides et brillants de tendresse, l'expression souriante et émue, tout cela est bien du temps de Louis XVI, l'époque des bergeries et des cœurs sensibles. C'est bien aussi le temps de Greuze ; mais Mme Vigée-Lebrun vivait dans le monde aristocratique où les femmes lui demandaient des portraits avantageux et séduisants, au lieu de rechercher la vertu malheureuse dans les greniers et les cabanes. Sa peinture facile et gracieuse, qui donne de l'éclat au teint, de la douceur aux traits, mérite le succès qu'elle obtint. Il est à supposer qu'elle n'a pas manqué de se faire aussi jolie que lui permettait son talent, probablement un peu plus que n'autorisait la vérité. (Cl. Hachette.)

756. — Prudhon. — *L'Enlèvement*  
*de Psyché par Zéphir.*

Salon de 1808.

CETTE composition si séduisante nous fait voir que Prudhon, bien qu'il soit un classique contemporain de David, n'a pas vu, dans la mythologie, une occasion de reprendre les formes de la statuaire antique, mais de continuer la fine volupté de la peinture du XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais combien la peinture de Prudhon révèle plus de sensibilité que celle des décorateurs à la manière de Boucher. Le corps si beau de Psyché monte sous les caresses des rayons de la lune, léger comme les vapeurs qui s'élèvent de la prairie humide. Les contemporains avaient donné au peintre le titre de « Corrège français » ; ils auraient dû apprendre de lui comment le pâle rayonnement de la chair peut corriger la froideur du marbre, tout en conservant la pureté de sa forme. Ce n'est pas seulement Corrège, c'est Praxitèle qu'évoque ce charme séduisant. Prudhon avait dès longtemps été attiré par le thème de Psyché. Dans une jolie esquisse de Chantilly, nous retrouvons les mêmes figures ; les amours volent vers Psyché endormie avant de l'emporter.





428<sup>B</sup>. — Ingres. — *Portrait de M. Bertin.*

Signé, daté : 1852.

**M**ALGRÉ l'idéalisme un peu outré de ses doctrines, Ingres était souvent d'un naturalisme extrêmement véridique ; il a une manière qui lui est propre de peindre vrai et pourtant de styliser la nature. Aussi doit-il être compté parmi les portraitistes qui ont pénétré le plus profondément dans la vie morale et qui ont su la rendre sensible par les caractères physiologiques. La pureté du dessin et la couleur abstraite généralisent les particularités du visage et lui donnent parfois une signification qui dépasse sa personnalité individuelle. Voici le portrait de Bertin, le fondateur du Journal des Débats ; par sa corpulence, son attitude plus solide qu'élégante, on devine l'homme qui a le pouvoir et l'argent ; il est comme l'image symbolique de cette bourgeoisie orléaniste qui parvint enfin aux affaires, où elle apportait plus d'esprit pratique et de bon sens que d'idéalisme et d'enthousiasme ; ce n'est point d'ailleurs Sancho banquier et aux affaires, car cet homme est certainement fort spirituel et il y a bien de l'ironie et de la finesse dans cette enveloppe un peu

lourds. Il paraît que Ingres aurait retenu l'attitude et l'expression de Bertin un jour qu'il le voyait écouter les sollicitations d'un neveu court d'argent. La bonhomie de l'attitude et la malice du regard s'expliqueraient fort bien ainsi. (Cl. Hachette.)



213. — Delacroix.  
*Prise de Constantinople par les Croisés.* 1841.

**C**OMPOSITION destinée à la série des peintures historiques du musée de Versailles. Un groupe de vainqueurs arrive au seuil d'un palais ; dans cette ville où s'étaient amoncélées toutes les merveilles de l'antiquité et de l'Orient, le massacre et le pillage s'attardent encore ; mais le soir vient ; la violence se ralentit ; une inquiétude, une mélancolie magnifique semblent passer sur ces chevaliers ; un cheval renifle la mort, les grandes oriflammes se balancent sur un merveilleux panorama de la Corne d'or. (Cl. Hachette.)







613. — Manet.  
*Olympia.*

Signé, daté : 1865.

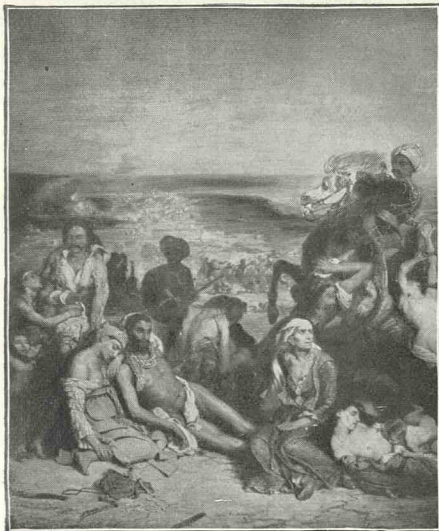
Ce tableau, qui fit scandale à son apparition, représente au musée du Louvre une des tendances de la peinture naturaliste moderne après Courbet. Courbet devait encore beaucoup aux écoles anciennes et en particulier aux Bolognais ; Manet et, après lui, les impressionnistes, ont voulu renouveler même la manière de voir et de peindre. Dans ce tableau, Manet a rejeté le modelé classique ; il a vu et il a peint des taches, qui se découpent sèche-

ment les unes sur les autres, sans les relier par de fines transitions. Certaines parties de cette figure, le corps, les jambes sont d'une très belle exécution. Néanmoins, il y a dans cette œuvre une tristesse morne qui prouve que Manet n'a pas trouvé l'expression nouvelle qu'il cherchait pour traduire la vie. (Cl. Hachette.)



889. — Troyon. — *Bœufs se rendant au labour.*

TROYON, parmi les paysagistes du XIX<sup>e</sup> siècle, a été le peintre animalier. Il a aimé surtout les masses des grands ruminants en les enveloppant de la lumière qui pouvait le mieux leur donner une couleur sentimentale. C'est ici l'heure matinale chère aux romanciers rustiques, et les bœufs se rendant au labour font entendre leur soufle puissant dans la brume argentée du matin. (Cl. Hachette.)



208. — Delacroix. — *Mas-sacres de Scio.*

Salon de 1824.

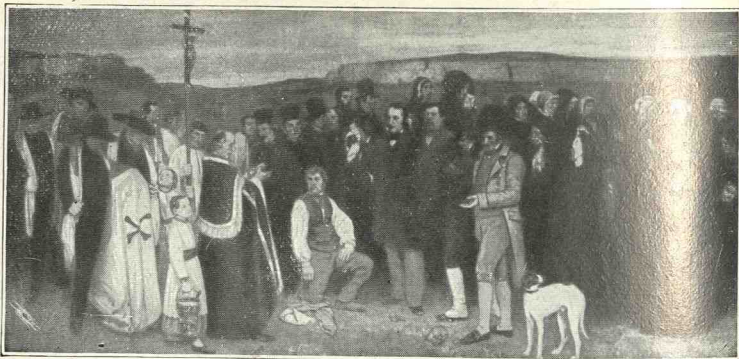
C'EST par cette composition, aux couleurs ardentes, que Delacroix a le plus clairement manifesté son romantisme; c'est devant cette toile, et non devant la « Barque de Dante », que les novateurs se sont groupés pour s'insurger contre la peinture abstraite de David. Delacroix a, paraît-il, retouché les couleurs de ce tableau après avoir admiré des paysages de Constable. Mais l'œuvre n'est pas romantique seulement par l'éclat et le raffinement de la couleur, elle l'est par le sujet, par le dessin convulsif, par le sentiment exaspéré jusqu'à la passion que le peintre a su y mettre. Les beautés tragiques de cette œuvre ne se comptent pas; l'hébétéude de la vieille femme, le cheval caracolant auquel est lié le merveilleux corps d'une jeune fille, l'enfant attaché au sein de sa mère morte, les petites taches au fond qui suggèrent tant d'atrocités avec leur éclat bariolé. Dans une telle œuvre il y a de la fureur, de l'exaspération, des sentiments violents, fiévreux, qui devaient enthousiasmer le jeune romantisme, car Delacroix, le premier, avait su vraiment les faire passer dans le langage de la

peinture. De plus cette composition a traduit avec éloquence l'émotion qui agitait l'Europe, tandis que les Grecs luttaient héroïquement pour leur indépendance. (Cl. Hachette.)

212. — Delacroix. — *La Barque de Don Juan.*

MOTIF emprunté à Byron. Si on se rappelle le Radeau de la Méduse, on sent mieux la faiblesse, l'abandon de cette pauvre barque, ballottée sur une mer immense, sur des flots verts, sinistres, pleins de requins, sous un ciel noir, fermé. Dans la barque, une scène atroce, ces malheureux tirent au sort pour savoir qui sera mangé; en faisant grimacer la peur comme Dauterive, le peintre n'a pas craint d'enlever au drame de sa noblesse. (Cl. Hachette.)





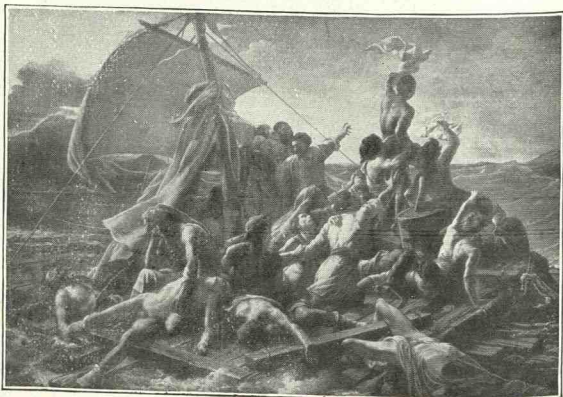
143. — G. Courbet. — *L'Enterrement à Ornans.*

Salon de 1851.

ORNANS est la petite ville de Franche-Comté où est né Courbet. Chez ce « naturaliste intégral », il faut admirer d'abord la franchise robuste du métier. Le peintre ne recule devant aucune difficulté et les résout avec une verve un peu vulgaire. Il met dans son œuvre une saveur un peu fruste de terroir. Peut-être s'est-il laissé entraîner par une verve caricaturale ; certaines trognes, certains costumes sont d'un pittoresque un peu accentué. Les premiers naturalistes semblent avoir témoigné quelque rancune à l'humanité qu'ils se proposaient de peindre ; ainsi Flaubert montrant la petite ville de Normandie ; ainsi Courbet mettant en scène les paysans de Franche-Comté. En revanche, le groupe de femmes en noir témoigne d'une douleur fort émouvante. L'œuvre, d'ailleurs, est d'un maître ouvrier. (Cl. Hachette.)

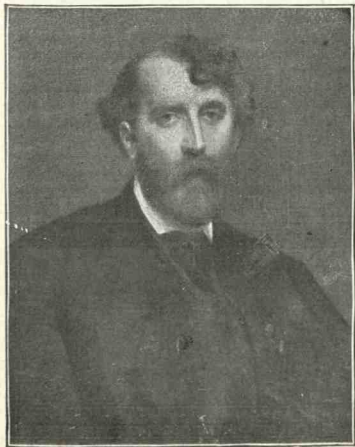
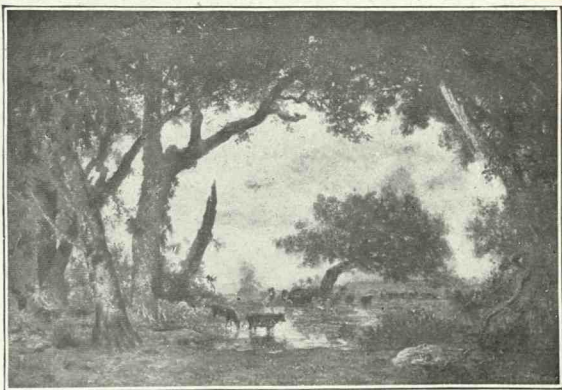
338. — Géricault. — *Le Radeau de la Méduse.* 1819.

L'ŒUVRE capitale de ce peintre mort jeune. Après l'époque napoléonienne, il trouva dans les violences physiques à la Michel-Ange un motif pour son ardeur de vie. L'épisode choisi fait allusion à une catastrophe contemporaine. Des naufragés attendent sur un radeau le secours qui les sauvera. Sur la masse des cadavres et des moribonds, quelques hommes trouvent la force de se dresser pour faire le geste d'appel. Ces violentes musculatures ont ému le jeune romantisme. (Cl. Hachette.)



827. — Th. Rousseau. — *Sortie de la forêt de Fontainebleau du côté de Brôle.*

JUSQU'À 1848, les jurys refusèrent à Rousseau l'admission au Salon. A cette date, la Révolution le dispersa et le public fut admis à voir un ensemble d'œuvres du paysagiste. En même temps, l'Etat lui commanda le présent paysage. C'est une des grandes compositions de ce peintre qui s'est parfois un peu perdu dans la minutie du détail. L'œuvre est plus « composée », que ses œuvres habituelles. Au fond, le soleil, la lumière, ainsi que chez Lorrain, et de grands arbres sombres qui s'appuient sur les bords du cadre. Les rayons du couchant viennent allumer mille petites flammes parmi les feuillages, les mousses et les flaques d'eau. Œuvre très solide dans son ensemble et d'une prodigieuse richesse dans le détail. Tout en notant les reflets de la lumière, Rousseau n'en reste pas moins, avant tout, le portraitiste des arbres. Ses ruminants ne sont pas à l'échelle. Le tableau a été exposé au Salon de 1855. (Cl. Hachette.)

778 a. — Ricard. — *Portrait du peintre Heilbuth.*

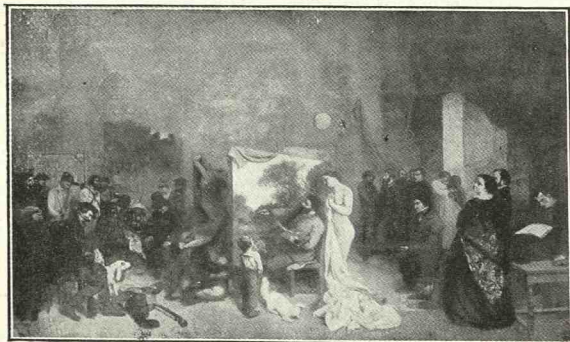
RICARD ne peignait volontiers que les personnes qu'il connaissait bien et qu'il aimait. Ses portraits ont infiniment plus d'intérêt que les effigies indifférentes que laissent ordinairement les portraitistes de métier ; ils ne font pas seulement revivre un homme par la ressemblance, mais nous parlent sur un ton de confiance parfois très émouvant. Il peignait volontiers en l'absence de ses modèles et ne les rappelait que sur la fin, « pour s'assurer qu'il ne s'était pas trompé ». Il disait alors avec une naïveté charmante : « J'ai plaisir à voir comme vous ressemblez à votre portrait ». Et il a paré la plupart d'entre eux d'une poésie un peu mélancolique qui est le reflet de sa propre rêverie. Il avait fait son éducation non pas devant la nature, mais dans les musées. Dans ses peintures originales, on retrouve toujours un souvenir de ses copies ou pastiches d'après Titien, Van Dyck ou Rembrandt. Et c'est ainsi que le visage fin, nerveux et tendre d'Heilbuth, un artiste moderne, est peint avec les colorations ardentes qui ont exprimé autrefois la sensualité sereine de Titien. (Cl. Hachette.)



Delacroix. — *La mort de Sardanapale. 1827.*

COMPOSITION d'un romantisme, d'un orientalisme un peu tapageur, qui a d'ailleurs précédé les Orientales de Victor Hugo. Elle témoigne d'une maîtrise moins originale que les Massacres de Scio cependant antérieurs. On y discerne mieux les influences sous lesquelles le peintre continue à se former. On croirait reconnaître parfois un élève de Gros; mais surtout on y voit Delacroix s'efforcer pour retrouver le secret de Rubens dans ses chairs blondes et nacrées, bleutées dans les demi-teintes, rosées dans les ombres. Les insuffisances de dessin paraissent ici moins pardonnables qu'ailleurs, parce que

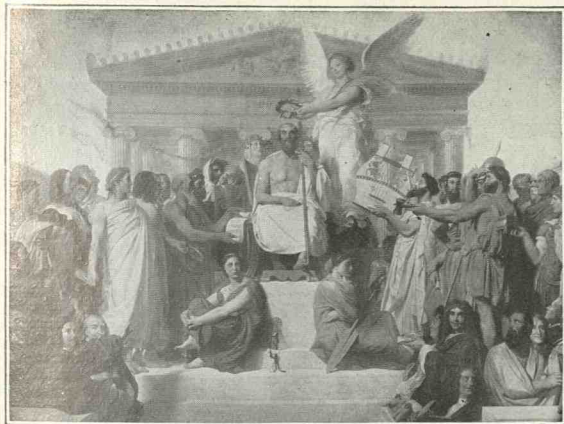
*l'œuvre est d'une emphase voulue plutôt qu'animée d'un pathétique sincère. Dans cette accumulation de corps qui se tordent, de chevaux cabrés, dans cette somptueuse violence, il y a de la verve, mais aussi un peu d'effort. On admire de beaux détails, mais sans être très ému par cette machinerie d'opéra.*



G. Courbet. — *L'atelier. 1855.*

CE praticien du « naturalisme intégral » a voulu en être également le théoricien. Cette vaste et étrange composition qui rassemble tant de personnages hétéroclites dans l'atelier du peintre est une sorte de programme poétique, à l'égal de l'Apothéose d'Homère, d'Ingres. « Allégorie réelle » disait Courbet. Ces personnages symbolisent les amours et

*les haines du peintre. Ses haines, les conventions, les vices ...; parmi ses amours, à droite, on reconnaît ses admirateurs, M. Bruyas qui achetait ses peintures, Baudelaire qui les aimait. Mais parmi les amours de Courbet, il faut le remarquer d'abord lui-même, avec son profil « assyrien » peignant un paysage franc-comtois. Au près de lui, un beau modèle de chair fine; sans doute la Vérité, sa muse. On serait tenté de trouver un peu ridicule cette allégorie prétentieuse, si ce tableau n'était une œuvre magnifique et rare. Courbet est le plus bel ouvrier de cette salle, et son immense machine est d'une couleur bien savoureuse.*



**417. — Ingres.**  
— **Apothéose**  
**d'Homère.**

Signé, daté : 1827.

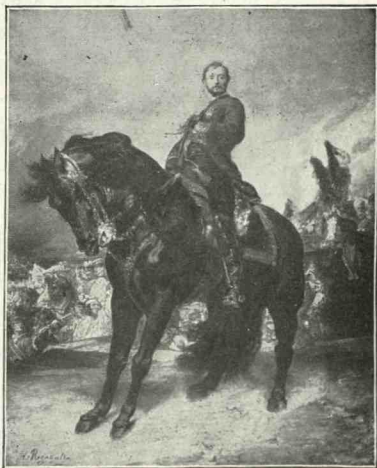
COMPOSITION destinée à la décoration d'un plafond du Palais du Louvre. Ingres voulait faire de cette œuvre, non pas seulement la décoration idéale, mais une sorte de profession de foi et comme un Art poétique de la peinture. Le symbolisme est facile à comprendre : toute beauté nous vient de l'antique ; Homère est la source de tous les arts. Par la pureté des formes, la symétrie architectonique

des groupes, la simplicité abstraite de la couleur, cette composition a fixé aussi tout un style de peinture décorative. Il oppose la sévérité un peu morne de la manière classique au lyrisme tougueux et désordonné parfois de Delacroix. (Cl. Hachette.)



**770. — H. Regnault. — Le**  
**Général Prim. 1869.**

LE chef-d'œuvre d'Henri Regnault, qui s'annonçait comme un romantique, un orientaliste ami de la couleur et du mouvement. Ce portrait équestre du général Prim — il n'eut pas la chance de plaire à celui pour qui il avait été exécuté — se ressent du séjour que Regnault faisait alors à Madrid, où il avait exécuté une très belle copie du tableau des « lances » de Vélaquez. Ce cavalier, fièrement dressé sur un superbe andalou, au pelage satiné et frémissant, rappelle un peu quelques figures du peintre espagnol. Mais d'ailleurs l'œuvre est vivante, éclatante, pittoresque, et d'un bel entrain juvénile. Le titre sous lequel ce tableau fut exposé est le suivant : Arrivée du général Prim devant Madrid, le 8 octobre 1868, avec l'armée révolutionnaire espagnole. Regnault a voulu donner à son portrait une allure « héroïque et légendaire ». Le second plan, où l'on voit défilé une foule hurlante et bigarrée, est peint par un maître. C'est la révolution dont le torrent continue à rouler alors que le chef fait tous ses efforts pour maîtriser sa propre monture. (Cl. Hachette.)





**389. — Baron Gros. — Napoléon à la bataille d'Eylau.**

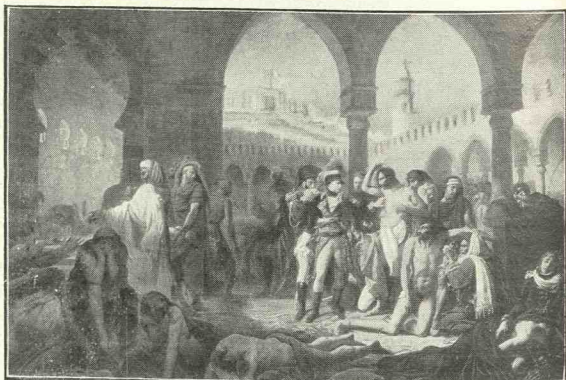
Signé, daté : 1808.

CETTE composition est d'une nouveauté hardie ; elle est sans précédent dans l'histoire de la peinture ; elle n'a point non plus été reprise. Ce n'est plus la bataille de Salvator Rosa, où nous confondons la bravoure des soldats et celle du peintre. Ce n'est pas non plus la bataille panoramique montrant au centre la figure du

chef, à la Van der Meulen. C'est la guerre par un homme qui l'a vue, la sinistre boucherie du champ de bataille. Elle paraît plus tragique encore lorsque la nature, comme ici, y ajoute son linceul blanc. Ce que Gros a peint, c'est le sentiment de pitié qui s'élève du champ de massacre après l'acharnement du combat. Le programme de cette composition avait été établi par Denon et le sujet mis au concours. Dans l'état-major de l'Empereur, les contemporains reconnaissent, à droite, Soult, Davout et Murat ; à gauche, Berthier, Bessières et Caulaincourt. (Cl. Hachette.)

**388. — Baron Gros. — Le général Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa.**

BONAPARTE, suivi de Berthier et de Bessières, visite les pestiférés de Jaffa, pendant la campagne d'Égypte. Le tableau fut exécuté sur commande du Premier Consul, d'après un croquis fait sur les indications de Denon. L'œuvre avait une intention de propagande politique. Elle répondait à l'ac-



cusation de cruauté qui avait été dirigé contre Bonaparte et montrait son courage et son abnégation. De cette commande officielle, Gros a tiré une œuvre éclatante, d'un orientalisme déjà romantique. Dans l'éclat des uniformes, les chairs aux reflets bleuissants, le lointain lumineux, il y a déjà comme un prélude aux Massacres de Scio que Delacroix exposera vingt ans plus tard. Les pires doctrines n'étouffent pas le génie et l'enseignement de David n'a pas empêché Gros d'être un peintre magni-

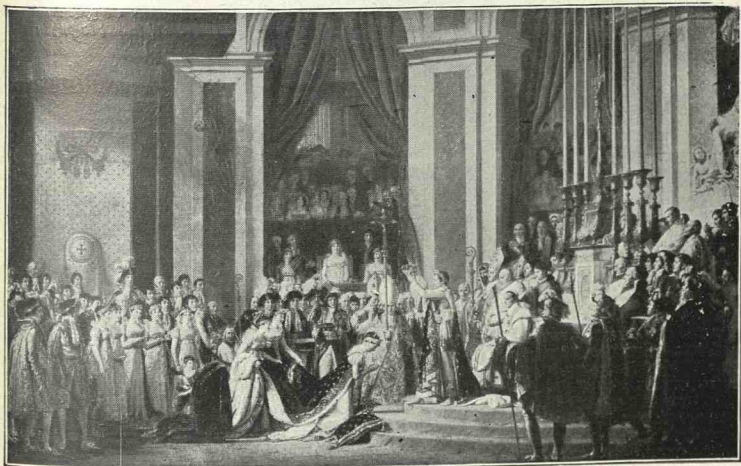


188. — Louis David.  
*Les Sabines.*

Signé, daté : 1799.

CETTE composition est l'œuvre de David la plus conforme à son idéal élevé, austère et froid. Le motif est emprunté à Tite-Live : les Sabines, au moment d'en venir aux mains avec les gens de Rome, sont arrêtés par leurs filles ou sœurs devenues des femmes et mères romaines. La bataille se résume clairement dans le groupe de Tatius, de Romulus et d'Hersilie. La beauté plastique de ces figures est incontestable. Ce sont d'admirables statues, de modelé un peu rond, mais d'une forme très pure. Les insuffisances tiennent à la pauvreté du paysage et à l'absence de vie. Dans le grand concours

décennal de 1810, ce tableau fut classé après l'œuvre de Girodet : Scène du Déluge. (Cl. Hachette.)



202 bis. — Louis David. — *Le Sacre de Napoléon.* 1806.

NAPOLÉON ne pouvait consentir à ce que son peintre l'abandonnât pour la gloire de Léonidas ou de Romulus ; David dut raconter aussi Napoléon. Cette grande composition est un des chefs-d'œuvre de notre école ; où trouver ailleurs une peinture aussi vaste qui ne soit ni vide ni encombrée, une composition aussi parfaite d'équilibre, une foule qui ne soit pas au désordre, de la solidité et de la vie ? Au centre, Napoléon donne la couronne à Joséphine, devant un pape qui n'est qu'un figurant et les innombrables représentants de la noblesse d'Empire. Le peintre, qui savait voir grand et traduire une idée, donne ici l'image d'une France nouvelle. (Cl. Hachette.)





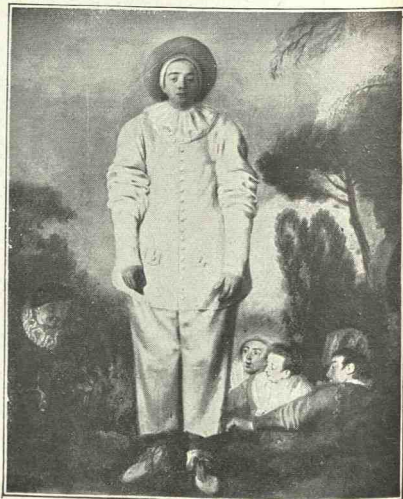
491. — Largillière.  
Portrait de Lar-  
gillière, de sa  
femme et de sa  
fille.

LARGILLIÈRE se présente à nous et nous présente sa femme et sa fille avec une visible satisfaction. Il s'est paré de son plus bel habit et s'est orné d'un fusil de chasse, soit pour nous montrer sa distraction favorite, soit pour avoir le plaisir de peindre du gibier. La tête de Mme Largillière sort des mains du coiffeur; elle se tient avec un peu de raideur; au milieu, mademoiselle, l'orgueil de la famille, nous chante une romance. Ce grand tableau

est peint avec une couleur brillante, des reflets satinés. Les chairs sont nacrées et fines; le paysage est d'un peintre à la vision fleurie, d'un excellent élève des Flamands. (Cl. Hachette.)

983. — Watteau. — Gilles.

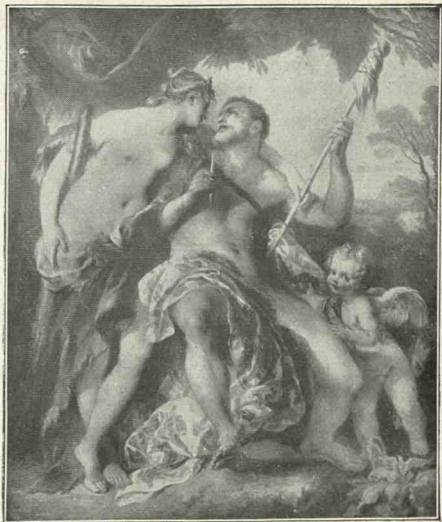
WATTEAU donnait à ses modèles des costumes de fantaisie, mais cette fantaisie était en grande partie inspirée par le théâtre. Il a peint volontiers aussi les acteurs. Son univers n'est bien souvent que celui de la scène. Il a tout particulièrement aimé les acteurs de la Comédie italienne, leurs costumes pittoresques, la vivacité de leurs gestes et la mobilité expressive de leur mimique. Cette grande figure de Gilles ou Pierrot appartient à cette série. Tout dans ce tableau est admirable, l'expression si juste du pauvre diable, habitué aux brimades, embarrassé de ses bras ballants. Le visage est-il un portrait? Watteau a inséré quelques-uns de ses amis dans ses peintures les plus fantaisistes. Il est revenu d'ailleurs très souvent sur ce personnage attristé et rêveur; faut-il y reconnaître l'expression de sa propre mélancolie? La peinture est d'une grande beauté. Watteau n'a pas laissé se diluer et se perdre la richesse de ses reflets dans cette grande composition. Il a su varier l'uniformité de ce costume blanc avec du rose et du bleu. Au second plan, sur un fond de paysage de fantaisie, on voit passer les acteurs de la Comédie italienne, figures spirituelles — y compris l'âne — dans lesquelles on peut aisément reconnaître l'influence de Rubens. (Cl. Hachette.)



537. — Le Moyne.  
Hercule et Omphale.

Signé, daté : 1723.

CE maître de Boucher montre déjà les meilleures qualités de la peinture de son illustre élève. C'est lui qui a le plus contribué à dégager de la mythologie un peu lourde du style Louis XIV les divinités fringantes de l'art Louis XV. Mais Le Moyne conserve dans le joli une probité qui se perdra bientôt. (Cl. Hachette.)



984-985. — Watteau.  
L'Indifférent, la Finette.

DES deux petites figures félines, caressantes et fûtées sont les héros de la comédie de Watteau. Ce sont les pèlerins de Cythère, les voyageurs de la Carte du Tendre, qui aiment les détours et s'arrêtent volontiers à Bouderie, Dépit amoureux, Fausses confidences, mais parviennent enfin au quai où l'on s'embarque. Le peintre s'amuse de leurs petites mines et des grimaces du satin qui les revêt, comme ils s'amusent eux-mêmes aux jeux du caprice et de l'amour.



## SALLES XXXVII, XXXVIII, XXXIX

**P**OUR visiter les *salles romantiques*, monter au second étage par l'escalier près de la salle d'art musulman. Dans la cage de l'escalier : **BELLOC**, *portrait* de sa femme et sa fille ; 121<sup>a</sup> : **CHASSÉRIAU**, *La Paix*, fragment de peinture murale qui provient de l'ancien palais de la Cour des Comptes. Cegrand décor prouve que l'œuvre de Chassériau, mort trop jeune, préparait la manière de Puvion de Chavannes ; en face, **ISABEY**, *Embarquement de Ruyter et de C. de Witt*. — Dans le passage, deux tableaux de Robert **FLEURY**, *Galilée* et *Ch. Colomb*.

### SALLE XXXVII. ÉCOLE FRANÇAISE DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE.

*gauche* : Paysages de **Huet**, **Diaz**, **Daubigny**. — 141. **Corot**, *Beffroi de Douai*. On se demande comment une vérité aussi ingénue peut avoir autant de poésie. — \* 120. **Chassériau**. *Le Tepidarium*. Ce motif classique est coloré par un admirateur de Delacroix. — 252. **Diaz**. *Un bouleau à l'écorce argentée*. — 642. **Millet**. *Les Baigneuses*. Noter, à leur propos, la ressemblance qu'il peut y avoir entre des artistes aussi différents que Rembrandt, Daumier, Millet. — \* 2940. 2941. **Dupré**. *Le Matin*, et, dans l'angle de droite, *Le Soir*. Deux tableaux agrandis et arrangés pour l'effet décoratif. — 641. **Millet**. *Eglise de Gréville*, sa ville natale ; paraît inachevé. — 817. 816. **Léopold Robert**. *Moissonneurs et Pêlerins* de la campagne romaine. — 139. 140. **Corot**. *Le Forum*, le *Colisée*. Ce ne sont que des études, mais admirables de sincérité simple ; la lumière y sculpte par plans des fabriques roses. — 644<sup>a</sup>. **Millet**. *La Couseuse*. Elle coud avec des mains rouges aux doigts gourds. Beau bleu de son caraco. — **Corot**. *Paysage*. Soleil

couchant, décoratif, style historique. — 830. **Rousseau**. *Marais* dans les Landes ; merveilleux lointain ; les Pyrénées. — 626. **G. Michel**. *Montmartre*. Peint par un romantique-réaliste à la Géricault. Tristesse à la Ruysdaël. — 141. **Corot**. *Repos des chevaux*. — 123. **Chintreuil**. *L'Espace*. Effet d'immensité ; l'horizon n'est borné que par la faiblesse de notre vue. — 615<sup>a</sup>. **Marillhat**. *Paysage*. — 205<sup>c</sup>. **Decamps**. *Aigues-Mortes*. — 217. **Delaroche**. *Enfants d'Édouard*. Mélodrame historique. Les assassins sont derrière la porte. — 778. **Ricard** par lui-même ; on y retrouve la distinction et les faiblesses de son art. — 141<sup>c</sup>. **Corot**. *Baigneuses*. — 125. **Chintreuil**. *Pluie et Soleil*. Encore l'espace. — 2931. **Cabat**. *Prétentions au style héroïque*. — 442. **De la Berge**. *Compte les feuilles des arbres*. — S. n. **Delacroix**. *Chopin*. — 144<sup>a</sup>. **Courbet**. *Champfleury*. — 166. **Jacques**. *Moutons*. — 204. **Decamps**. *Chevaux de hâlage*. — 778<sup>b</sup>. **Ricard**. *Paul de Musset* évoqué par un médium. — 829. **Rousseau**. *Le Vieux Dormoir*.

### SALLE XXXVIII. LEGS THOMY THIÉRY.

**C**ETTE salle porte le nom du donateur qui a légué au Louvre les œuvres qu'elle contient. Il ne faut pas seulement remercier Thomy Thiéry pour sa générosité, il faut l'admirer pour la sûreté et la finesse de son goût.

*A gauche* : 2821. **Daubigny**. *La Tamise*, avec un de ces effets qui ont illustré Boudin. — \* \* 2820. **Daubigny**. *Bords de l'Oise* (voir p. 146). — 2907. **Troyon**. *La Provende des poules*, où les couleurs semblent caqueter. — 2883. **Isabey**. *La Procession*, des poupées de Rubens. — 2896. **Rousseau**. *Bords de la Loire*. Pour rendre l'espace, il a retrouvé la légèreté de métier de Van Goyen. — 2888. **Meissonier**. *Les Ordonnances*, d'un peintre dont l'objectif était trop au point. —

\* \* 2873. **J. Dupré**. *Le gros Chêne* (voir p. 146). — 2903. **Rousseau**. *Une plaine, fraîcheur du printemps*. — 2835. **Decamps**. *Les Catalans*. Le vieux mur est étonnant de réussite. — 2820. **Daubigny**. *Les Péniches*. — 2805. **Corot**. *Saulaie*. Brumes humides et lumière argentée de sa dernière manière. — 2825. **Daubigny**. *L'Étang*. — 2913. **Troyon**. *Gardeuse de dindons*. — 2906. **Troyon**. *L'Abreuvoir*. — 2890. **Millet**. *Brûleuse d'herbe*. La paysanne de Millet, dépourvue

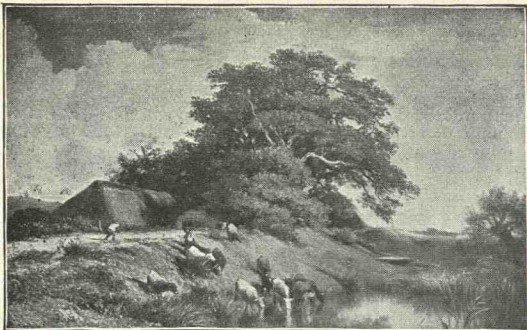
de toute grâce féminine, parée cependant d'une sorte de poésie mélancolique. — 2809. **Corot. Les Chaumières**, avec sa verdure un peu crayeuse. — \*\* 2806. **Corot. Souvenir d'Italie** (voir p. 147). — \* 2850. **Delacroix. Enlèvement de Rébecca**. Walter Scott, comme Shakespeare et Byron, entrait dans la bibliothèque de tout bon romantique. Ceci est du meilleur Delacroix, on y trouve l'atmosphère tragique et les couleurs stridentes. — \* 2803. **Corot. Chemin de Sèvres**. Douceur de la blanche lumière; justesse des valeurs. — 2866. **Diaz. Les Deux Rivaies**. — **Corot. Danse de bergers**. — \* 2900. **Rousseau. Les Chênes**. Admirable portrait d'arbres; il y a tout un univers obscur sous ces vieux chênes et la lumière en pénétrant s'y éteint. — 2801. **Corot. Le Vallon**, peint avec deux verts et un ciel blanc. — 2916. **Troyon. Hauteurs de Suresnes**. Son détail est un peu dispersé. — 2826. **Decamps. Singe peintre**. C'est Decamps qui singe Chardin, avec un métier un peu appuyé. — \*\* 2810. **Corot. Route de Sin le Noble** (voir p. 147). — 2841. **Decamps. Bertrand et Raton**. — \* 2852. **Delacroix. Médée**. Delacroix aussi a repris quelques motifs antiques. Sa Médée est une panthère qui rentre au repaire, après avoir ramassé ses petits. Le tableau agrandi se retrouve à Lille. — \* 2914. **Troyon. La Barrière**: un de ses meilleurs tableaux. — 2818. **Daubigny. La Vanne**. Le tableau agrandi se trouve à Rouen. — 2861. **Diaz. Sous-bois**. C'est bien la forêt de Fontainebleau avec ses herbes sèches. — 12877. **Fromentin. Halte de cavaliers**. — 2868. **Dupré. Pâturage en Normandie**, gras, onctueux. — Des Decamps, Troyon, Meissonier. — 2840. **De-**

**camp. Eléphant et Tigre**, près d'une source, sur un ciel incandescent. — 2819. **Daubigny. L'Oise paresseuse** et ses péniches plates. — \* 2892. **Millet. Botteleurs**. Il a su fixer les belles attitudes des travaux des champs; corps à corps farouche avec les gerbes; élégance de la femme au râteau. — 2831. **Decamps. Rémouleur**. — 2814. **Daubigny. Le Marais**. — 2851. **Delacroix. Hamlet et Horatio**. Le Louvre possède de Delacroix un autre tableau traitant le même motif. — \* 2838. **Decamps. Le Valet de chiens**. Tout Decamps est là, avec sa technique admirable et ses motifs parfois insignifiants. — 2848. **Delacroix. Lions**. Ses lions, comme ceux de Barye, sont vraiment des fauves et non des bêtes décoratives. — 2878. **Isabey. Eglise de Delft**. Plus papillotant que jamais. — 2845. **Delacroix. Roger et Angélique**, couleurs précieuses et aiguës sur un fond tragique. — \* 2832. **Decamps. Les Sonneurs**. Un de ses tableaux les plus ingénieux; vraiment spirituel, malgré le métier appuyé. — Buste du donateur Thomy Thiéry. — 2800. **Barye. Lions**. Vision de sculpteur, des attitudes puissantes fortement cernées. — Des Diaz, Rousseau, Dupré, Corot. — 2893. **Millet. Le Vanneur**. Encore une attitude frappante de justesse. — 2802. **Corot. Porte du Jerzual**, à Dinan. Il a beaucoup voyagé et rapporté de petites esquisses qui sont des documents par l'exactitude et où il y a toujours la poésie de sa vision. — 2895. **Millet. Le Fendeur de bois**. C'est déjà la tristesse de l'hiver; on travaille pour les veillées au coin du feu. — 2894. **Millet. Lessiveuse**. Affairée dans la vapeur de sa buanderie. — Des Decamps, Dupré, Rousseau.

### XXXIX. ÉCOLE FRANÇAISE DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE.

\* 956. **H. Vernet. La Barrière de Clichy**, défendue, en 1814, par le général Moncey. D'un peintre spirituel, vif, et qui connaît bien les soldats. — Decamps, Meissonier. — 12<sup>a</sup>. **Bellangé. Revue en 1810** sur la place du Carrousel. — 307. **Fromentin. Femmes égyptiennes au bord du Nil**. — **Carpeaux**. Esquisses. — \* 2957. **Meissonier. Solférino**. Il a combiné le portrait d'un état-major et le panorama de la bataille; cet état-major est d'une exécution étonnante. — 206<sup>b</sup>. **Dehodencq. Arrestation de Charlotte Corday**. De la vigueur, de la couleur. — 832. **Rousseau. Effet d'orage**. Très finement analysé. — 890<sup>a</sup>. **Trutat. Femme nue**, d'un naturalisme honnête et sans provocation. — 2937. **Daumier. Les Voleurs et l'Anc**. d'un romantisme violent. — 2969. **Meissonier.**

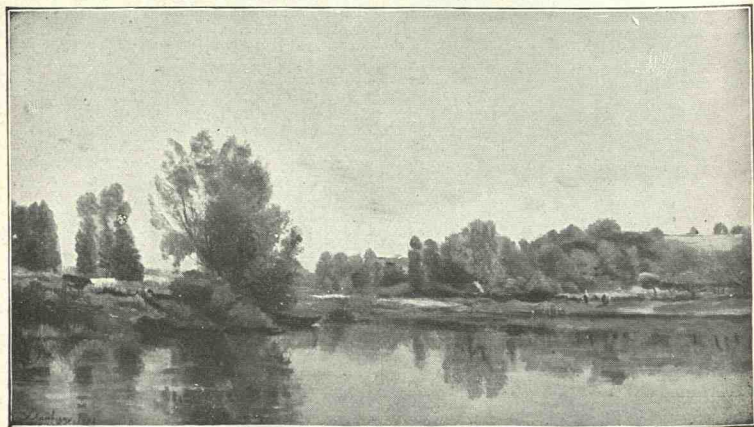
**Le Siège de Paris**. L'excès du détail nuit à la force du symbole. — 703. **Poterlet. Trisotin et Vadius**. — \* S. n. **Rousseau. L'Allée des Châtaigniers**. Dans la masse noircie du feuillage opaque on discerne le dessin serré des troncs et des branches. Pour ce peintre, un arbre est un être dont les membres noueux expriment une âme profonde. La nature n'est pas pour lui un simple décor pour amuser les yeux. Ce naturaliste reste un romantique. — 14. **Belly. Pèlerins de la Mecque**. Cet Orient nous paraît maintenant décoloré. — 2982. **Robert Fleury. Colloque de Poissy**. Visages expressifs, tableau vraiment dramatique. — 305. **Fromentin. Chasse au faucon**. Il est tout entier dans ces chevaux arabes, nerveux et satinés.



2873. — J. Dupré.  
*Le gros Chêne.*

JULES DUPRÉ n'a peut-être pas, dans le groupe des « paysagistes de 1830 », une personnalité aussi originale, aussi forte que Rousseau. Il n'en est pas moins un admirable peintre de vieux chênes. Il cherche davantage l'effet ; d'abord sa composition est plus voulue, on y voit des sacrifices pour bien faire ressortir un effet central. Ainsi tout, dans cette composition, a été organisé pour dégager fortement la puissance de ce vieux chêne

écrasé sur lui-même. En ce sens, un tableau de ce genre rappelle encore les paysages composés des classiques et non ceux de Rousseau qui se ressentent presque toujours de son embarras devant la richesse et la complexité de la nature. D'autre part, Dupré est un technicien très savant qui cherche par des combinaisons, des mélanges de couleurs, à produire un effet intense. La matière de Rousseau est parfois morne et sa touche heurtée ; la couleur de Dupré est abondante et grasse et on y sent des dessous très riches qui donnent à l'ensemble de l'ardeur et de l'éclat. (Cl. Hachette.)



2820. — Daubigny. — *La Vallée de l'Oise.*

Signé, daté : 1872.

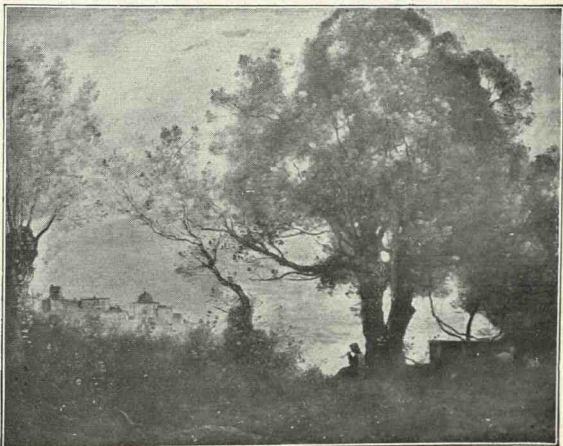
PARMI nos paysagistes du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, Daubigny est le peintre des vallées vertes, de la nature accueillante. Sa couleur fraîche, son pinceau large et facile rendent à merveille les aspects riants de l'Oise. Il s'installait à bord d'un bateau plat pour peindre les peupliers et les saules entre un ciel léger et le miroir clair des eaux lentes. (Cl. Hachette.)



*Sin le Noble, auprès de Douai. Il n'y a place ici ni pour une nymphe ni même pour un berger d'églogue. Et pourtant comme cette réalité humble, exacte, deviendrait aisément une douce rêverie ! (Cl. Hachette.)*

141 A. — Corot. — Souvenir d'Italie.

Ce souvenir de Castel-Gandolfo évoque la douceur sereine d'un beau soir d'été. Les arbres sombres du premier plan allègent, éclairent par contraste les maisons lointaines qu'illumine le couchant. La mélodie du pâtre dans l'air léger vient à propos nous faire entendre l'âme virgilienne de cette nature. La peinture de Corot ne parle aux yeux que pour atteindre le sentiment. Dans la réalité il voit surtout ce qu'elle a de moins matériel, la lumière, l'atmosphère, la distance et peint une heure plutôt qu'un site. Ces souvenirs d'Italie se mêlaient parfois avec ses visions de Ville-d'Avray. (Cl. Hachette.)



2810. — Corot.  
Route de Sin  
le Noble.

A mesure qu'il vieillissait, Corot notait seulement dans la nature les jeux de la lumière et les rapports des valeurs ; mais, à l'encontre des impressionnistes, il atténuait la vivacité des tons et ne peignait les choses qu'au travers d'une ombre légère. Cette vision donne aux paysages les plus ordinaires une très fine poésie. Ce village au bord de la route est peint avec une sincérité absolue ; le tableau a été exécuté d'après nature dans la vieillesse de Corot, et représente

## ÉCOLE ANGLAISE.

La *peinture anglaise* apparaît tard dans l'histoire. C'est au XVIII<sup>e</sup> siècle seulement que les germes laissés par les peintres flamands et spécialement par Van Dyck commencèrent à donner des fruits. Ce fut avant tout une école de portraitistes qui surent trouver des harmonies raffinées et un dessin élégant pour rendre l'allure aristocratique de leurs modèles et la fraîcheur des visages féminins. *Reynolds*, *Raeburn*, *Romney*, *Hoppner* ne sont que médiocrement représentés au Louvre ; *Hogarth* et *Gainsborough* sont absents ; seul *Lawrence* apparaît comme un maître. (V. Précis, 19.)

### 1<sup>re</sup> SALLE

*A gauche*: **Romney. Portrait de l'artiste.** — **Hodges. Portrait.** Les meilleures qualités anglaises sont perdues. — \* 1817. **Raeburn. Invalide,** couperosé, peint solidement. — 1815. **Mulready. L'Abreuvoir.** — 1805. **Bonington. Vieille gouvernante.**

Empâtements violents comme dans certaines œuvres de Rembrandt vieux ; mais la pâte est traitée par hachures cassantes, à la manière anglaise. — 1813. **Lawrence. Lord Whitworth.** Belle distinction aristocratique. — 1816. **Phillips. Lamartine.**

### 2<sup>e</sup> SALLE

1801. **W. Beechey. Frère et sœur.** Très près de Lawrence. — 1816. **J. Opie. La Femme en blanc.** Les portraitistes anglais ont aussi subi l'influence de David et imité son dessin rond. — **Hoppner. Dame et son fils.** Oppositions de blanc et noir trop voulues. — 1862. **Lawrence. Portrait de femme (dessin).** — 1817. **Raeburn. Miss Anna Moore.** On dirait qu'il a cherché la transparence à la

Vélazquez. — **Gainsborough. Trophée de chasse et de pêche.** — 1893<sup>bis</sup>. **Russel. Petite fille aux cerises.** Ces artistes anglais ont été de tout temps les peintres de l'enfance. — **Raeburn. Mrs. Machonochie et un enfant.** Opposition de noir et blanc facile et abusive.

*A côté de la fenêtre*: Aquarelles de **Bonington** et **Portrait d'homme**, de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

### 3<sup>e</sup> SALLE

**Etty. Baigneuse.** Jolie peinture de nu. — 1807. **Constable. L'arc-en-ciel.** — 1814. **Morland. La Halte.** — \* **Raeburn. Hay of Spot.** Beau portrait anglais ; visage rose, habit rouge, culotte blanche, sur un paysage sombre. — **Morland. Intérieur d'écurie.** — **Lawrence. Mary Palmer,** un dessin vigoureux et des ombres tranchantes. — 1810. **Constable. The Glebe Farm.** On n'y voit guère. — \* \* 1803. **Bonington. Mazarin et Anne d'Autriche.** C'est l'histoire vue par un romantique qui cherche le pittoresque et l'anecdote amusante ; peint avec l'esprit d'un Tiepolo et la couleur d'un bon Flamand. — 1806. **Constable. Cottage.** — **Reynolds. Portrait de femme.** — 1812. **Gainsborough. Paysage.** — 1804. **Bonington. Versailles.** Jolie impression de terrasse ensoleillée sous un ciel pesant. — **Constable. Le Moulin.** Joli ciel d'orage. — \* \* \* 1813<sup>a</sup>. **Lawrence. J.-J. Angerstein et sa femme.** — 1805. **Bonington. Venise.** Sécheresse preste

d'un aquarelliste. — 1809. **Constable. Hampstead-Heath, la pluie anglaise.** — 1818<sup>b</sup>. **Reynolds. Master Hare.** La couleur est d'un joli grain et rend à merveille la fraîcheur de cet enfant blond. — 1811. **Gainsborough. Paysage.** — \* \* 1802. **Bonington. François I<sup>er</sup> et duchesse d'Etampes (voir plus haut, Mazarin et Anne d'Autriche).** — **Bonington. Côte normande.** Charmant paysage vide où il n'y a que de la lumière. — **Hoppner. Comtesse d'Oxford.** Ses yeux brillent et ses lèvres flambent sur sa chair blonde. — 1819. **Wilson. Paysage.** — **Turner. Vue du Pont-Neuf.** D'un imitateur de Turner. — 1818. **Romney. Stanley.** Peinture solide et sage. — 1808. **Constable. Weymouth.** Très beau. Un ciel d'orage sur une plage fauve. — **Lawrence. Portrait d'homme.** D'une belle matière blonde. — **Turner. Marine.**

*Entre les fenêtres* : **Ramsay. La Reine Charlotte.** Le style anglais n'était pas encore né ; plus près de Nattier que de Reynolds.

**Lawrence. — Portrait de J.-J. Angerstein et de sa femme.**

Le mari en habit rouge, en culotte noire ; mistress Angerstein vêtue de blanc avec une ceinture rouge et un voile noir sur ses genoux ; l'homme est robuste et la femme montre un teint éclatant de blonde. Ce visage d'homme sanguin et cette peau lumineuse sont deux effets chers à la peinture anglaise depuis Reynolds. C'est à la fraîcheur et aux oppositions vivement accentuées des blancs et des sombres que l'on reconnaît immédiatement une peinture anglaise. On la reconnaît aussi à une largeur, à une décision de la brosse qui peut, malgré son élégance, aller jusqu'à la brutalité. Le peintre a dessiné, d'un seul mouvement de pinceau, un membre, un pli de jupe ou la saillie de l'os sous le bas bien tiré. Enfin, tout peintre anglais aime à placer ses portraits devant un paysage sombre qui donne un peu de sa poésie mélancolique aux personnages du premier plan. (Cl. Hachette.)

**Bonington. Deux tableaux.**

COMME ce peintre est spirituel ! Un peu de Rubens, un peu de Titien, un peu de Lawrence et tout cela prépare Delacroix, voire Devéria et Isabey ! (Cl. Hachette.)



**Bonington. — Mazarin et Anne d'Autriche.**



**Bonington. — François I<sup>er</sup> et la Duchesse d'Étampes.**



## ÉCOLE FRANÇAISE DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE.

Après les salles consacrées à l'école anglaise, quatre salles où sont exposées des œuvres des peintres français du XIX<sup>e</sup> siècle. (V. Précis 22 et 23.)

### 4<sup>e</sup> SALLE

Des aquarelles, dessins de l'époque romantique, Millet, Chassériau, Delacroix, Ingres, un pastel de Manet, une gouache de Lautrec, une peinture de Berthe Morizot.

### 5<sup>e</sup> SALLE

**Daubigny. La Moisson.** — 283. **Flandrin.** Figure d'Étude. — 416. **Ingres. La Vierge à l'Hostie.** C'est la Vierge du Grand-Duc de Raphaël revue par Ingres. — 892. **Valenciennes.** Paysage historique; voilà ce que fut le paysage entre Lorrain et Corot. — **Chassériau. Caïd** visitant un douar; ce peintre a subi l'ascendant de Delacroix. — 274<sup>a</sup>. **Dubufe.** Portrait. — 828. **Rousseau. Lisière de forêt;** il rend admirablement les lichens, les mousses et les feuilles sèches. — 197. **Levy.** Portrait. — \* 409. **Heim. Distribution des récompenses** du Salon de 1824, dans le Salon carré. Tout le monde artistique et officiel en raccourci, spirituellement peint. — 363. **Gleyre. Les Illusions perdues.** Ce sont les années de sa jeunesse que ce poète voit s'éloigner. — \* 344. **Géricault. Le Four à plâtre,** à Montmartre; d'un réalisme solide et d'un sombre romantisme. — 619. **Mauzaisse.** Portrait de sa mère, d'un élève de David. — **Géricault.** Cheval. — 838. **A. Scheffer. Mort de Géricault,** mort d'une chute de cheval. — 349. **Géricault. La course,** peint en Angleterre. — **Géricault.** Portrait. — 350. **Géricault. Bouledogue.** — **Bureau.** Clair de lune. — \* 285<sup>a</sup>. **Daubigny. Le printemps.** Verger verdoyant et fleuri. Peinture facile et heureuse. — 623. **Michallon.** Paysage. — 345. **Géricault.** Cheval; petit chef-d'œuvre. — 333. **Dutilleux.** L'enfant au papillon. — **Corot.** Sa nièce. — Deux paysages de **Bidault;** une Italie bien pâle. — **Dubufe;** Portrait. — 360. **Granet. Colisée** d'un beau peintre d'architectures sombres. — 186. **Dauzats. Église St. Jean des Rois** à Tolède. — 83. **Brascassat.** Paysage et animaux.

### 6<sup>e</sup> SALLE

**Corot. Cathédrale de Sens;** peinture blonde et légère. — **Chassériau. Vénus ma-**

**rine,** œuvre charmante qui réconcilie Ingres et Delacroix. — 2944. **Gigoux. Général;** robuste peinture d'un réaliste-romantique à la Géricault. — 772. **H. Regnault. Comtesse de Bark,** peinture papillotante d'un orientalisme coquet. — **Chassériau. Chefs arabes se défiant;** peint dans une période d'admiration pour Delacroix. — 615. **Marilhat. Mosquée** du Calife Hakem, au Caire; d'un beau style; mais ces premiers orientalistes voyaient sombre. — **Ingres. Baigieuse.** Quelle jolie petite chose! Cette nuque et ce dos se retrouvent dans une autre peinture du Musée. — \* **Millet. Repas des moissonneurs.** Cette petite esquisse est d'une ampleur magnifique. Millet et Daumier sont les plus beaux dessinateurs d'attitudes expressives. — 428. **Ingres. Vénus Anadyomène;** son thème favori, un jeu de belles courbes. — 993<sup>a</sup>. **Winterhalter.** Le portraitiste des élégances du Second Empire. — **Géricault. Course au Corso;** il aime les contours fermes, expressifs d'effort. — 342. **Géricault. Cuirassier blessé;** le beau tons, rouge, noir et blanc. — **Courbet. Le Ruisseau;** on reconnaît ses habitudes, son vert aigu, ses noirs et le travail au couteau à palette. — 847. **Sigalon. La Jeune Courtisane.** Ce peintre austère et même un peu triste a voulu faire du Paris Bordone. — 355. **Géricault. Écurie.** — 340. **Géricault. Officier de chasseur à cheval;** esquisse charmante, vive du grand tableau. — 356. **Géricault. La Justice poursuivant le Crime.** Esquisse d'après le grand tableau de Prudhon; le peintre de l'effort copiant le peintre de la rêverie. — 352. **Géricault. Chevaux de course;** il cherche des attitudes du galop. — **Chassériau. Macbeth et les sorcières;** il reste personnel malgré l'obsession de Delacroix. — **Géricault.** Deux esquisses, dont une du **Radeau de la Méduse,** nerveuse et ardente. — \* **Corot. Femme en bleu;** une de ses plus charmantes peintures de figure. — 366. **Fromentin. Campement arabe;** on y retrouve son thème favori; le beau cheval au pelage soyeux. — **Delacroix. Coin d'atelier;** on y voit que Delacroix aurait pu être un peintre « d'intérieurs » ou de natures

mortes. — \* **Corot. La Trinité des Monts.** Une des plus belles réussites de ce peintre de l'atmosphère et de la lumière. — 146. **Courbet. Chevreuils sous bois**; il peint frais et même joli. — **Delacroix. Appartement Morin**; qui aurait soupçonné que Delacroix pût montrer dans la touche plus d'esprit qu'un Téniers? Aucune de ses grandes peintures n'a conservé cette fraîcheur. — 418<sup>e</sup>. **Ingres. La Source**; esquisse légère comme une gouache.

7<sup>e</sup> SALLE

\* 147<sup>e</sup>. **Courbet. La Vague**; peint avec sa vigueur habituelle; il voit gros et maquette sa vague comme ses rochers; il exprime fortement la force brutale de cette masse et ce tableau d'un pur réaliste rejoint ainsi les visions romantiques d'un Hugo. — 355. **Géricault. Portrait d'artiste**, peut-être celui de l'auteur. — 141. **Corot. Mortefontaine.** Effet de brume matinale. — **Chassériau. Portrait.** — \* 424. **Ingres. La Chapelle Sixtine.** Ce tableau exigü est, dans son élégance, d'une vérité et d'une coloration ardente, bien rare chez Ingres. — 418. **Ingres. Cherubini.** Cette gloire craquelée qui donne l'immortalité n'est pas sûre de la sienne. — 212<sup>e</sup>. **Delacroix. Hamlet et Horatio.** Le peintre aimait à jeter dans ces petites compositions ses rêveries de liseux romantique; tons violâtres et lignes tordues. — **Ary Scheffer. Paolo et Francesca**; l'inspiration est ardente peut-être, mais le métier est bien froid. — \* 141<sup>bis</sup>. **Corot. Castelgandolfo.** On entend le flûtiste dans le silence radieux du soir. — **Hébert. La Malaria.** D'une distinction très fine. — **Ary Scheffer. Saint Augustin et Sainte Monique**; peinture abstraite d'un portraitiste d'âmes. — **Géricault. Carabinier**; robuste peinture qui rend bien la buffletterie. — 217. **Delaroche. La jeune Martyre.** Quelle ingéniosité de mise en scène! Ce nimbe qui se reflète dans l'eau! — **Amaury Duval. Portrait**; pâleur fatale, regard de sphynx; romantisme élégant d'Octave Feuillet.

8<sup>e</sup> SALLE

Après la salle consacrée à de petites aquarelles des **Van Blarenberghé**, où l'on trouve la minutie hollandaise, la précision d'aquarelle d'architecte, et la vérité de documents d'histoire ou de géographie, nous voici dans la salle des pastels français du XVIII<sup>e</sup> siècle.

9<sup>e</sup> SALLE

Le pastel a été mis à la mode en France au commencement du XVIII<sup>e</sup> siècle, lors du voyage que la Vénitienne Rosalba Carriera fit à Paris. Ce procédé rapide et léger convenait parfaitement pour rendre l'élégance ou l'esprit des figures de ce temps. **Perronneau** et surtout **La Tour** règnent dans cette salle. **Chardin** y est représenté par trois chefs-d'œuvre.

A gauche : **Perronneau**, le graveur Cars, souriant, — une petite fille d'une couleur fragile. Perronneau a des délicatesses de couleurs que ne connaît pas La Tour, mais il n'en a pas la pénétration physiognomique. — **La Tour**, le sculpteur Le Moyne avec un visage rusé, — D'Alembert. — M<sup>me</sup> de Pompadour, — le Maréchal de Saxe, — le « bonhomme » Chardin, — le Dauphin et la Dauphine, — le Contrôleur des finances Orry vêtu de noir, portant les insignes de l'ordre du Saint-Esprit, — Louis XV et la Reine; quand il peint de grands personnages, La Tour s'applique trop et perd de sa verve. — **Rosalba Carriera**, dont la grâce n'est pas sans fadeur. — **Ducreux**, d'une vivacité un peu grimaçante. — **Chardin.** son portrait avec bétycles; — sa femme, couleur savoureuse, d'une finesse délicate obtenue par un procédé robuste; — Chardin encore, avec une visière pour protéger ses yeux. Son pastel est aussi gras que sa peinture. Les tons sont juxtaposés hardiment au lieu d'être fondus. — **La Tour.** par lui-même; la poussière du pastel est partic, il ne reste qu'un fantôme, lumineux d'intelligence. — D'autres pastels, parfois trop jolis.



## COLLECTION CHAUCHARD

**C**ETTE collection, dans son ensemble, n'est peut-être pas d'un intérêt aussi soutenu que la collection Thomy Thiéry; mais elle contient des œuvres illustres de Millet, Meissonier.

*Suivre la galerie à gauche:* 43. **Diaz. Forêt de Fontainebleau;** thème fondamental des peintres de 1830. — 51. **Diaz. Nymphes et Amour.** — 114. **Rousseau. La Mare;** couleurs précieuses, admirable composition, il y a de l'immensité dans cette petite toile. — 63. **Fromentin. Fantasia.** Jolis chevaux éparpillés, grand ciel vide. — 43. **Diaz. La Route.** — 49. **Diaz. Le Puits.** — **Diaz. Jean de Paris,** l'or de l'automne sur un ciel triste. — 117. **Troyon. Le Taureau.** — 59. **Dupré. Soleil couchant.** — 53. **Diaz. Carences de l'Amour.** — 24. **Corot. Danse de Bergères.** — 36. **Decamps. Marchand d'Oranges.** — 112. **Rousseau. Route dans la Forêt,** le ciel sombre avive les couleurs. — 40. **Delacroix. Le Puma.** — 38. **Decamps. Christ au Prétoir.** Il a rarement peint des scènes aussi dramatiques; il songe et fait songer à Rembrandt et à Dürer. — 113. **Rousseau. La Charrette.** Vert compact. Extrême variété de ses effets. — 68. **Isabey. Sortie de l'Eglise.** Rubens à Lilliput. — 11. **Corot. Le Matin.** Sa brume argentée. — 71. **Ch. Jacque. La petite Bergère.** — 28. **Daubigny. La Seine à Bezons,** un peu sec. — **Troyon. En route pour le marché.** — 66. **Isabey. Le Déjeuner de la Reine.** — 69. **Le Mariage royal,** illustrations charmantes pour conte de fées. — \* 3. **Corot. La Charrette.** Il y a de la brume dans sa couleur, même quand il peint le sol. — 107. **Rousseau. Forêt de l'Isle-d'Adam.** Le peintre rivalise de minutie avec les fourrés de la forêt. — 58. **Dupré. Chemin de la Ferme,** ardent, gras. — 15. **Corot. Repos sous les saules.** — 123. **Troyon. Des Chiens.** — 14. **Corot. Le Pâtre devant l'étang.** — 61. **Dupré. La Mare.** — 132. **Troyon. La Vache blanche,** bien sculptée par la lumière dans l'espace. — 2. **Corot. Le Pêcheur.** — 29. **Daubigny. Gardeuse de Dindons.** — 39. **Delacroix. Chasse au Tigre.** De belles contorsions, des couleurs stridentes. — 21. **Corot. Les Marécages à la Tour Carrée.** — 32. **Daubigny. Vallée d'Arques.** — 56. **Dupré. Mare aux Chênes,** peint avec une matière savoureuse, mais un peu épaisse. — 16. **Corot. Passage du Gué;** beau motif traité déjà par Lorrain. — 118. **Troyon. Vaches buvant à une mare.** — 55. **Diaz. Maléfices.** — **Troyon. Pâturage.**

*Passer dans les petites salles, en commençant par celle du fond:* 5. **Corot. Les Saules.** Chacun de ces peintres a son arbre favori; Corot les saules. Rousseau les chênes, Daubigny les peupliers — 37. **Decamps. Cour rustique,** des pierres, des murs. — 127. **Troyon. Vache blanche.** — 8. **Corot. Danse des Nymphes.** — 74-93. **Meissonier. Dragon. Le Liseur.** — 9. **Corot. Chevrier des Iles Borromées;** Corot aime à mettre un flûtiste dans ses crépuscules. — 20. **Corot. La Clairière.** — 77. 98. **Meissonier. Le Liseur blanc. Dragon.** — 26. **Corot. Souvenirs des Landes.** — 99. **Millet. Vanneur.** Puissant et rude. La collection Thomy Thiéry en possède une réduction. — 126. **Troyon. Vache brune.** — 111. **Rousseau. Mare au chêne.** — 70. **Ch. Jacque. Moutons au pâturage.** — 103. **Millet. Femme au puits,** pastel, cour de la maison natale de Millet à Gréville. — 110. **Rousseau. La Passerelle.** — 35. **Decamps. Marchand turc,** son art appuyé rend bien la somnolence orientale. — 25. **Corot. Les Bûcheronnes.** — \*\* 104. **Millet. La Bergère** (voir p. 153). — \* 100. **Millet. La Petite Bergère.** — 10. 19. **Corot. La Route. Souvenir de Ville-d'Avray.** — \* 101. **Millet. La Tricotouse,** admirable de ton; joli bleu. — \* 7. **Corot. L'Amour désarmé. Entre les fenêtres:** 65. **Isabey. Le duc d'Albe.**

*Sur le panneau en face,* parmi des Diaz, Troyon, Corot et Meissonier, \*\* 103. **Millet. La Fileuse** (voir p. 154). — \* 106. **Millet. Parc à moutons;** admirable effet de nuit.

*Dans la salle suivante:* Deux très beaux tableaux de la forêt de Diaz. \* 102. **Millet. L'Angélus** (voir p. 153). — **Corot. Etang de Ville-d'Avray.** Un des thèmes favoris.

*La salle suivante est surtout consacrée à Meissonier.* Au milieu de paysages de Diaz, Dupré, Corot, Rousseau, sont placés des petits tableaux de Meissonier, des esquisses, et, enfin, \*\* 87. **Meissonier. 1814** (voir p. 154).

*Dans la dernière salle:* 62. **Fromentin.** — 64. **Henner. Liseuse:** 67. **Isabey. L'Emprisonnement;** quelle agitation frénétique! — Des Ziem, Meissonier, Ch. Jacque. — 30. **Daubigny. Les Laveuses au soleil couchant.** Diaz, Troyon, et 27. **Corot. Le Moulin de Saint-Nicolas-lès-Arras.** Une de ses dernières œuvres.



102. — J.-F. Millet.  
*L'Angélus.* 1858-59.

LE tableau le plus populaire de Millet, bien qu'il ne soit pas le mieux peint. Mais si la couleur n'a pas les qualités rares de ses autres œuvres, la composition est une de celles qui frappent le plus profondément notre sensibilité. Au moment où deux paysans achèvent leur journée de travail, voici que dans l'immense silence du soir passe le tintement de l'Angélus. Les deux pauvres tâcherons redressent leurs reins cassés, joignent les mains et récitent la prière qu'ils savent depuis leur enfance. Durant un court instant, l'émotion religieuse, qui semble émanée de la beauté de l'heure, fait passer son frisson sacré dans ces

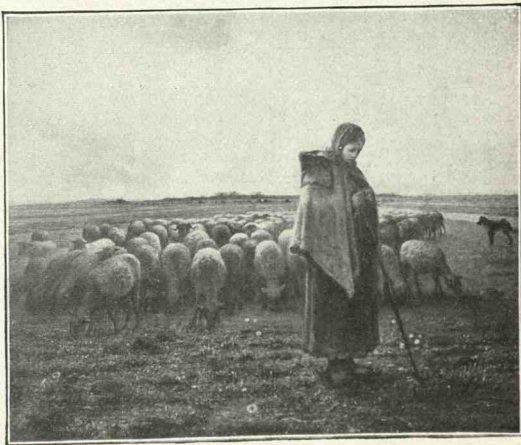
pauvres consciences qu'opprime d'ordinaire la fatigue du travail machinal. C'est cette rencontre du sentiment le plus élevé et de l'humanité la plus humble qui fait la poésie de ce chef-d'œuvre. (Cl. Hachette.)



104. — J.-F. Millet. — *La Bergère.*

Salon de 1864.

MILLET, qui donne toujours à ses paysans le charme triste, n'a point coutume de parer de beauté leur poésie mélancolique. Ici pourtant, sans prêter la moindre coquetterie à sa petite bergère, il en a tiré une image infiniment gracieuse. Les personnages de Millet appartiennent fortement au milieu dans lequel ils sont placés; ils ne se détachent pas de la nature pour la réfléchir et la raisonner. Ils sont bien comme la conscience du paysage qui les enveloppe. Le troupeau compact qui tond l'herbe, comme il tient à ce sol! Les hommes et les bêtes ont chez Millet la simplicité seraine de la nature éternelle. L'ineffable poésie de ce crépuscule se résume et prend forme dans cette petite silhouette de pastourelle que vont envahir les ombres de la nuit. (Cl. Hachette.)





87. — Meissonier. 1814.

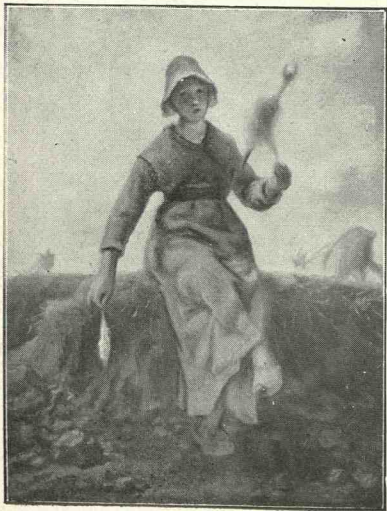
Peint en 1865.

CE peintre précis jusqu'à la dureté a su reconstituer avec une réelle puissance d'intelligence quelques grandes scènes de l'histoire. 1814 nous montre un Empereur qui garde encore la volonté et le génie pour vaincre, mais qui traîne derrière lui une armée alourdie et un état-major fatigué. Il va, l'œil fixe, les traits tendus, son visage de marbre jauni et, derrière lui, dans la boue, les généraux suivent, las, furieux, inquiets, somnolents. Un autre tableau (à New York), 1807, montre cette armée se ruant sur l'ennemi sous l'œil de l'Empereur. (Cl. Hachette.)

103. — J.-F. Millet. — La Fileuse.

Vers 1867.

PAYSANNE d'Auvergne que Millet avait pu voir durant une saison à Vichy. L'œuvre est très significative de sa manière. On y reconnaît à une certaine rondeur de formes, à ce qu'elles ont de vague dans l'exactitude que le peintre travaillait de mémoire. La matière est grasse et même un peu boueuse. Une technique plus fine, un pinceau plus aigu auraient donné mal à propos de l'élégance à ses paysans. Ce pinceau pesant, cette couleur molle conviennent aux gestes lents, aux visages placides, aux gros vêtements de laine. (Cl. Hachette.)



# COLLECTION SCHLICHTING

Collection entrée récemment au Louvre; œuvres de la Renaissance italienne, de Flandre et de Hollande et du XVIII<sup>e</sup> siècle français.

**Ecole française. Gentilhomme** du temps de François II. — **Cima da Conegliano. Vierge et Enfant.** Ce peintre rachète par une belle lumière fraîche un dessin bien incertain. — **Sebastiano del Piombo Catharina Colonna** avec la roue de sa patronne. Il a peint en fin de carrière quelques portraits de ce style influencé des derniers Florentins, comme Bronzino, mais sans doute ne sont-ils pas entièrement de sa main. — **Botticelli. Vierge à l'Enfant.** — **Mabuse** (attr. à). **Charles Quint, jeune.** — **Engelbrechts. Martyre de St Jean.** De ce style déchiqueté assez déplaisant des derniers Néerlandais antérieurs au romanisme. — **Vinci** (école de). **Vierge et Enfant.** Morceaux pillés à Leonard et assez mal ajustés. — **Ecole française. Portrait** du XVI<sup>e</sup> siècle. — **G. Bellini. Trissino** le poète. Une réplique est au Musée de Vicence. — **Titien. Vincenzo Capello.** De sa manière orageuse, la dernière. — **Giovanni Bellini. Vierge au donateur,** assez faible. — **Tiepolo. Apollon et Daphné;** il a parfois plus de nerf. — **Véronèse. Portrait** de femme blonde habillée de bleu. — **\* \* Sodoma. L'Amour et la Casteté,** ou plutôt n'est-ce pas la Charité? On peut faire des rapprochements avec les fresques de Monte-Oliveto; les grotesques du cadre rappellent un autre Siennois, Balthazar Peruzzi (voir p. 157). — **Ghirlandajo. Portrait;** c'est bien le vermillon de sa palette. — **Tiepolo. Allégorie;** de la lumière; c'est du Véronèse allégé et fringant. — **Tintoret** (attr. à). **Dame à sa toilette;** peinture fort attrayante. — **Maës** (attr. à). **Baignade,** tableau hollandais d'un naturalisme tout moderne, d'attribution malaisée. — **Van Dyck. Portrait.** — **\* \* Rubens. Ixion** embrasse une fausse Junon, tandis que la vraie se retire en souriant. La mythologie de Rubens est toute entière dans ces formes pleines aux chairs nacrées (voir p. 157). — **Van Dyck. Le peintre et son maître Rubens** réunis dans un même cadre par qui? — **Th. d'Keyser. Portrait** d'un bon jeune homme par un peintre honnête. — **Fragonard. Songe d'amour.** — **Challes. L'Amour.** — **Boucher. L'Odalisque;** cette figure est reve-

nue bien souvent sous son pinceau. — **Prudhon. Le Zéphyr,** délicieuse esquisse d'un corps qui se balance, léger comme une flamme, pâle et gracieux comme un marbre de Praxitèle. — **Boucher Mme de Pompadour,** fine esquisse. — **Challes Bacchus.** — **Ecole flamande** du XVII<sup>e</sup> siècle. — **Portrait.** La peinture glacée de Rubens jeune appliquée à un type espagnol. — **Leyster. Joyeuse compagne.** Un Hals moins large. — **Murillo. Vierge** entre saint Dominique et sainte Catherine. — **Van der Helst. Famille Reepmaker.** Signé; daté; 1669. La sagesse hollandaise dans la grande peinture semble parfois pesante. — **Greber. Leçon de tatouage.** Peinture curieuse et peu plaisante. — **Rubens. Femme de profil.** Ne la reconnaît-on pas dans un de ses jardins d'amour (au Prado) et dans un dessin du Louvre? — **Goltzius** (attr. à). **Jupiter et Antiope;** d'un Romanisant. — **Fr. Hals. Peintre à la tulipe.** Signé, daté, 1640. Sa verve se reconnaît; mais cette fois il a manqué le raccourci du bras. — **Murillo. St Jean.** — **Boucher. Mme de Pompadour;** médiocre pastel. — **Fragonard. Tête d'enfant.** — **Fragonard. Le Nid,** vive peinture. — **Nattier. Figure de femme.** — **F. Bol. Le Peintre et sa femme.** Cet élève de Rembrandt ne se rappelle ici de son maître que la pesanteur des gestes. — **Verspronck. Portrait;** belle peinture. — **Villaviciencio. Les Mangeurs de moules;** thème de Murillo. — **Greuze. L'Innocence,** entraînée par l'Amour et suivie du Repentir. Tient le milieu entre Fragonard et David. — **Lépicé. Enfant.** — **Danloux** (attr. à). **Jeune fille.** — **Greuze. Gabriel l'architecte.** — **Nattier. Duc de Chaulnes** en Hercule, gras et fardé comme une Omphale. — **Lawrence. Gouache.** — **Drouais. Princesse de Condé.** — **Girodet. Endymion,** esquisse pour le grand tableau de la salle Henri II. — **Auprès de l'entrée: Jean Matsys. Judith;** d'un peintre qui concilie avec une naïveté parfois savoureuse l'ambition du grand style italien et l'application un peu sèche du flamand.



## COLLECTION ARCONATI-VISCONTI

Parmi de multiples objets de la Renaissance et du Moyen âge italiens et français, cette collection possède un certain nombre de peintures précieuses de la Renaissance.

**Mainardi. Jeune homme**, voici bien le beau rouge cher à son beau-frère Ghirlandajo. Voir dans la Galerie de 7 mètres le Vieillard et l'Enfant. — **Mainardi. Jeune femme**; e même profil de blonde au petit œil rond est à Berlin. — **Barthelemy Zeitblom. L'Annonciation** entre sainte Anne et saint Antoine. Atmosphère d'une douce bonhomie. Ce maître souabe est bien près des flamands. — \*\* **Ambrogio de Predis. Bianca Maria Sforza**, seconde femme de Maximilien I<sup>er</sup>, nièce de Ludovic le More, par un élève de Léonard de Vinci. Déjà la douceur du modelé de Vinci, mais le profil reste d'une acuité tranchante (voir p. 157). — **Ecole de Véron. Triomphe de Vénus**; elle apparaît, dans une gloire, à ses disciples, Achille, Tristan, Lancelot, Samson, Pâris et Troïle. Thème de poésie courtoise; influence septentrionale. — **Botticini. Vierge adorant l'Enfant**, dans un tondo, d'un maître qui fait songer à Filippo Lippi, Botticelli et Verrocchio. — **Ecole florentine. Vierge adorant l'Enfant**. Exécuté sous les mêmes influences que le précédent; dérive de Filippo Lippi. — **Ecole Siennoise. Saint Nicolas de Bari** fait la charité au père des trois filles. — **Ecole florentine. Annonciation** du xv<sup>e</sup> siècle dans

un décor de grotesques. — **Ecole française. Charles IX**; paraît de la même main qui a peint le portrait d'Elisabeth d'Autriche, sa femme (salle du xvi<sup>e</sup> s.). — **L'Adoration des Mages**, miniature du xvi<sup>e</sup> s., avec les hachures dorées de l'école de Fouquet. — **La Tour. Nicole Ricard**; le pastel est tenu par une main bien soigneuse. — **Bethsabée** prend pudiquement un bain de pieds. Mais bientôt dans l'art de la Renaissance, Bethsabée comme Diane prendra des bains complets. — **Ecole française. Louis de Saint-Gelais**. — **Lagneau. Acarie**, membre du conseil des Seize de la Ligue. Ces crayons français du commencement du xvii<sup>e</sup> siècle sont d'une vie intense sans que l'artiste apporte d'autre qualité qu'une entière soumission à son modèle. — **Ecole française. Nicolas de Neufville**, tête de style Henri III. — **Jacobus Claessens. Femme à l'oeillet**. Signé. Maître hollandais déjà influencé par l'Italie, comme le maître des demi-figures, Déjà l'habitude hollandaise du blason. — **Ecole espagnole. Dame en prière**. Ce qui est espagnol, c'est le costume, mais la manière rappelle celle des Clouet. — **Luini. Vierge et l'Enfant** avec un ange. Noter ce que cet élève de Vinci doit à la Vierge aux Rochers.

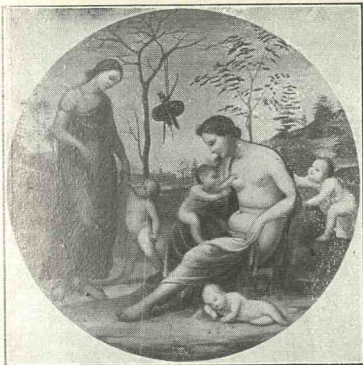
## COLLECTION ISAAC DE CAMONDO

Peintures admirablement choisies pour représenter l'école impressionniste, depuis Delacroix et Manet, jusqu'à Monet et Cézanne. Degas n'est pas un impressionniste de la lumière; mais il existe aussi un impressionnisme de la ligne.

### 1<sup>re</sup> SALLE

168. **Degas. Lessiveuses**. Cette grimace du bâillement est contagieuse à force d'esprit. — 184. **Monet. La cathédrale de Rouen**, mauve et bleue. — **Delacroix. Chevaux** qui se battent avec une fureur et des contorsions d'hippogriffes. — 154. **Cézanne. Vase bleu** et fleurs de tons rares et de métier rude. — 157. **Corot. L'atelier**; tant de charme joint à tant de simplicité; cet art est surtout dans le jeu exact des valeurs. — 177. **Manet. Port de Boulogne**. Ce clair de lune est d'une audace et d'une justesse frappantes. La couleur, d'argent et de perle noire, est posée d'un pin-

ceau impatient. — 169. **Delacroix. Passage d'un gué au Maroc**, avec ses harmonies favorites de bleu et d'or, de rose et de vert. — 176. **Manet. Pivoines** d'une vision et d'un métier acerbe. — 159. **Degas. Femme à la potiche**; allie la franchise au métier serré d'un primitif. — \*\* 187. **Monet. La Cathédrale de Rouen**, d'azur et d'or pâle (voir p. 158). — 163. **Degas. Classe de danse**. L'observation est aiguë et le trait incisif; cet Apollon conduisant le chœur des muses sent la poussière des coulisses. — 179. **Monet. La charrette**. Effet de neige, antérieur à sa technique des tons décomposés. — \*\* 173. **Manet. Le Fifre**. Un des meilleurs tableaux de Manet. Ce bleu



**Ant. Bazzi dit le Sodoma.**  
**L'Amour et la Chasteté.**

**A**LLÉGORIE obscure; la femme de droite paraît être la Charité. Attribué à Sodoma en raison des affinités de style avec les fresques exécutées par ce peintre dans sa jeunesse, à Monte Oliveto, près de Sienne. On reconnaît la mollesse fondante de ses formes et l'indolence de ses figures.

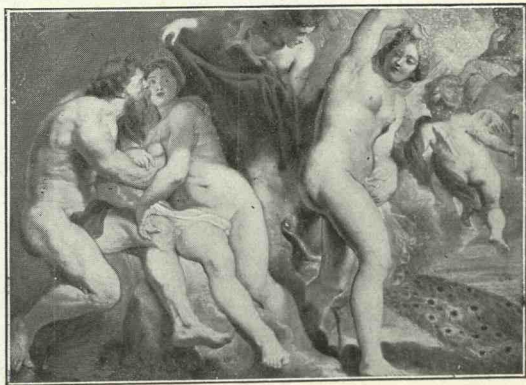


**5. — Ambrogio de Predis. — Bianca Maria Sforza,**  
**seconde femme de l'Empereur Maximilien I<sup>er</sup>.**

**C**ETTE nièce de Ludovic le More fut mariée à l'empereur en 1493. Le présent portrait se rapporte peut-être aux fiançailles : dans le fond, des feuilles d'oranger.

**P. P. Rubens.**  
**Ixion trompé**  
**par Junon.**

**I**l embrasse une nuée à l'image de la déesse, tandis que celle-ci se retire en riant. La Ruse, une peau de renard sur l'épaule, étend une draperie pour dissimuler sa fuite. Dans l'angle de droite, Jupiter qui médite et qui tout à l'heure châtiara l'audacieux. Effets chers à Rubens; corps d'homme sanguins et musclés, opposés à des chairs féminines blondes et nacrées. Peinture de sa première manière, de 1615-1620.

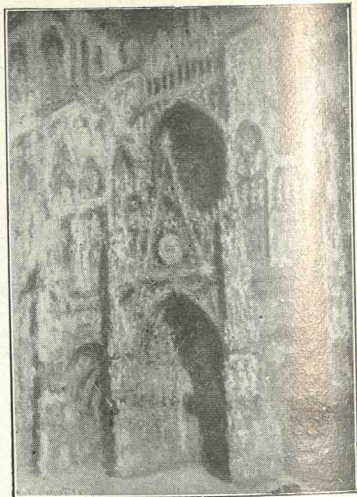






173. — Ed. Manet.  
**Le fifre.**

CE peintre sacrifie les délicatesses du « modelé » classique au jeu franc des « taches » opposées. Dans le cas actuel, il a été bien servi par ce thème de la veste noire et du pantalon rouge.

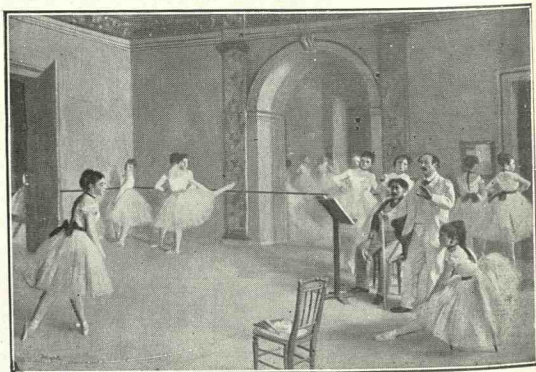


187. — Cl. Monet.  
**La cathédrale de Rouen.**

CE peintre ne considère les choses que comme des écrans pour recevoir les rayons du soleil. C'est le plus extraordinaire effort fait par la peinture pour égaler la lumière, en la transposant en couleurs.

160. — Edg. Degas. — **Le foyer de la danse à l'Opéra de la rue Le Peletier (1872).**

TOUT est original chez ce dessinateur des gestes et du mouvement : le motif, les attitudes, « la mise en page ». Il y a ici le même accent, la même acuité que chez un primitif, observateur attentif et, cependant, le dernier reproche qu'on pourrait adresser à ce peintre est celui d'être un naïf. Cette sincérité semble facilement être de la malice.



noir, cette garance sombre ont une valeur rare, mordante et comme agressive (voir p. 158). — 164. **Degas. L'Absinthe.** Ce n'est pas une image antialcoolique, mais le portrait du graveur Desboutins; paysage tout nouveau de tables de café. — 194. **Pissarro Effet de givre** — 175. **Manet. Pivoines blanches**, de sa manière acerbe. — 204. **Sisley. Neige à Veneux-Nadon.** — 152. **Cézanne. Dahlias.** Il matérialise la lumière. — 205 **Sisley. Printemps.** — 188. **Monet. Giverny.** — 192. **Monet. Le Parlement de Londres.** Il a retrouvé à Londres cette lutte du soleil contre la brume observée déjà par Turner. — 308. **Van Gogh. Frétilleuses**; il y a dans la vision et la main de ce peintre comme une grisaille; il est le romantique de l'impressionnisme — 206. **Sisley. Moret.** Le plus séduisant des impressionnistes. — 199. **Sisley. Coin de village.** Comme il est près de Corot! — 183. **Monet. La Seine à Port-Villier.** — 181. **Monet. Argenteuil.** De sa jeunesse; il est encore près de Boudin — 180. **Monet Régates à Argenteuil**; improvisation d'un beau lyrisme; mais la couleur ne tient plus. — 172. **Manet. Lola de Valence.** Noirs intenses et roses fins Il venait sans doute d'admirer Goya. — **Sisley. Inondation à Port-Marly**; encore du Corot. — **Jongkind et sa Hollande.**

2<sup>e</sup> SALLE

**Degas. Aux courses**; imprévu de la mise en page; des trous et des figures mordues par le cadre — Sur un panneau, des pastels de **Degas**, un **Toulouse Lautrec** âpre et déchiqueté, des aquarelles de **Jongkind**, noires et fraîches, un **Corot**, fillette à

sa toilette, deux nymphéas suraigus de **Monet** et une importante nature morte de **Cézanne**, des pommes rouges sur des linges blancs, lourde peinture qui a créé un poncif nouveau — Sur le panneau suivant, deux charmantes peintures de course par **Degas**; course de gentlemen et d'amusantes silhouettes de pur-sang à pattes d'échassiers. — **Degas. Le Pédicure.** Ce petit tableau est un tour de force par l'imprévu, la justesse avec laquelle il donne de l'attrait à une scène dépourvue de tout pittoresque conventionnel.

3<sup>e</sup> SALLE

153. **Cézanne. Les Joueurs de cartes.** On y observe bien un des traits de Cézanne, déjà sensible chez le Greco, qui est de traiter la couleur en elle-même, et non comme l'expression de la lumière ou des tons locaux — 186. **Monet. La Cathédrale de Rouen**, azur et rose. — 201. **Sisley. Inondation.** — Des femmes au tub et des danseuses de **Degas.** — 151. **Cézanne. La maison du pendu.** Un de ses rares paysages qui ne soit pas manqué. Il garde la palette impressionniste, mais solidifie la lumière. — 280-281. **Manet. Etudes de femmes**; pastels; visages traités comme des fleurs. — \*\* 160. **Degas. Le Foyer de la danse.** Ce tableau est une petite merveille (voir p. 158). — **Monet. Sisley.** — 195. **Puvis de Chavannes. Jeunes filles au bord de la mer.** — 217. **Degas. Danseuses au bouquet.** Ce dessinateur de gestes s'est intéressé ici surtout au feu d'artifice des taches et de la lumière — 105. **Monet. La cathédrale de Rouen**; en haut l'azur s'efface et sous les porches l'or s'allume.



# LA SCULPTURE

La sculpture est le plus universel des arts, car il est le plus simple. Il ne suppose pas comme la peinture une industrie très savante il ne lui faut qu'un peu de pierre ou de bois et un instrument pour tailler ; et même un peu de terre et la main humaine y suffisent ; le potier est déjà un sculpteur. La simplicité de ses moyens assure à la sculpture une longévité égale à celle de la matière employée. Son histoire emplit donc à peu près l'histoire de la civilisation ; les morceaux de terre cuite ou les blocs de pierre sculptés sont les plus anciens témoins de l'humanité. Les thèmes traités par la sculpture se ramènent presque à un seul motif, la figure humaine. Presque toujours la statue a une destination religieuse ; dans les temps modernes où cet art s'est beaucoup laïcisé, il conserve quelque souvenir de son ancienne vocation. La même statuaire qui donnait un corps visible aux divinités promet aujourd'hui l'immortalité à des figures humaines. C'est une manière de diviniser les hommes après avoir humanisé les dieux.

On peut suivre dans l'histoire l'évolution de plusieurs écoles de sculpture et même assister à leur naissance comme pour la sculpture grecque au VI<sup>e</sup> siècle avant notre ère et la sculpture française au XII<sup>e</sup> siècle. Et l'on remarque dans les deux cas que ces arts passent par les mêmes phases ; ils partent de la rigidité pour s'assouplir progressivement aux aspects de la vie avant de se complaire aux attitudes mouvementées. Pour les très anciennes écoles d'Égypte et d'Asie, il est probable qu'elles ont commencé de même manière ; mais elles se sont arrêtées dans cette évolution de l'inertie à la vie mouvante et sont restées fixées dans des formes d'une symétrie architectonique. L'art grec, au contraire, ainsi que l'art du moyen âge et l'art moderne, bref la sculpture européenne tout entière a suivi ou même dépassé le corps humain dans ses attitudes de repos ou de violence.

La sculpture, encore moins que la peinture, n'est pas un art de musée ; elle est destinée au plein air, ou bien associée à l'architecture qu'elle décore. Les musées ne peuvent donc qu'abriter des œuvres déracinées ou exilées. Aussi les plus riches collections de sculpture ne sont-elles jamais que des débris réunis sous le même toit, réunion toujours un peu disparate, quel que soit l'esprit méthodique de la présentation.

L'Égypte est représentée par un ensemble varié et sans lacune grave. La vieille Asie se peut mieux étudier ici qu'en aucun autre musée. La sculpture grecque montre un ensemble d'œuvres originales et quelques statues de premier ordre. Mais, pour compléter leur enseignement, il convient de visiter au Louvre la Salle du Manège où sont réunies des reproductions des monuments les plus illustres de la sculpture grecque.

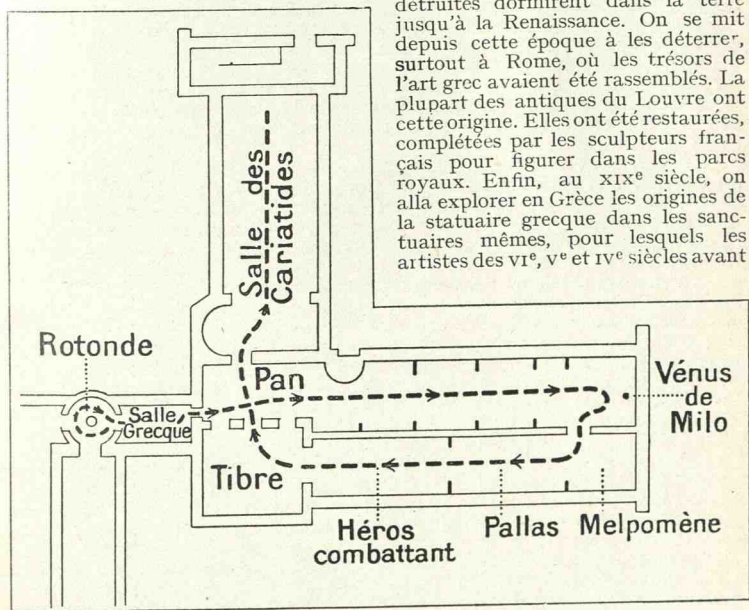
De même pour la sculpture du moyen âge, on n'en aurait qu'une idée tout à fait insuffisante si l'on ne complétait les sculptures du Louvre par les moulages du Trocadéro.



# LA SCULPTURE ANTIQUE (GRECQUE ET ROMAINE)

La sculpture grecque apparaît au VI<sup>e</sup> siècle avant notre ère ; elle a connu trois siècles de fécondité inventive ; puis, toujours aussi abondante, mais avec une force d'invention fort diminuée, elle a duré autant que le monde païen. Après quoi le christianisme l'étouffa en même temps que le paganisme.

Alors, les statues qui ne furent pas détruites dormirent dans la terre jusqu'à la Renaissance. On se mit depuis cette époque à les déterrer, surtout à Rome, où les trésors de l'art grec avaient été rassemblés. La plupart des antiques du Louvre ont cette origine. Elles ont été restaurées, complétées par les sculpteurs français pour figurer dans les parcs royaux. Enfin, au XIX<sup>e</sup> siècle, on alla explorer en Grèce les origines de la statuaire grecque dans les sanctuaires mêmes, pour lesquels les artistes des VI<sup>e</sup>, V<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles avant



Jésus-Christ avaient créé leurs chefs-d'œuvre. On découvrit rarement les statues célèbres citées par les anciens ; en revanche, on put reconstituer la période archaïque de cette statuaire. Ces œuvres sont généralement restées dans les musées de Grèce. Elles se classent sans peine dans la chronologie, suivant le degré de maturité de leur style. Mais quand on arrive aux périodes où l'invention est remplacée par l'imitation et l'éclectisme, rien n'est difficile comme de donner une date à une œuvre dépourvue d'état civil. C'est le cas pour la plupart des statues antiques du Louvre et des autres musées.

La méthode dont use l'archéologie consiste à reconstituer l'histoire de

l'art antique avec ce que les anciens en ont écrit. Après quoi, dans cette histoire sans œuvres, on fait entrer les œuvres sans histoire de nos musées. Les résultats restent toujours fort incertains. Mais nous n'avons pas l'embaras des méthodes.

Avant donc de commencer notre visite, il convient de rappeler brièvement ce qu'a été cette histoire ; elle nous servira de fil conducteur au milieu de tant d'œuvres de valeur inégale, d'époques indévisées, et défigurées souvent par d'indiscrètes restaurations.

1. **Origines et période archaïque.** — Les origines sont religieuses. Les premières statues sont des idoles ou des images votives. Les anciennes figures des dieux étaient en bois ; on les appelait des *xoana*. Et quand la pierre remplaça le bois, le souvenir de la poutre ou de la planche initiale persista dans l'image de marbre. Les figures féminines et les Apollons nus du VI<sup>e</sup> siècle révèlent l'effort interne de la vie pour assouplir la rigidité de la matière inerte. Durant la première moitié du V<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ, les sculpteurs atteignent à un style encore dur et tranchant, mais plein de force ou de grâce. Les statues féminines de l'ancien Parthénon sont d'une acuité spirituelle et tendue que l'on retrouvera dans les figures du XII<sup>e</sup> siècle de la cathédrale de Chartres.

2. **Olympie et le Parthénon. Phidias.** — C'est dans la seconde moitié du V<sup>e</sup> siècle que se produit cette transformation de style qui, dans toutes les écoles, fait passer du « primitif » au « moderne ». Elle consiste dans l'ensemble en un assouplissement des formes ; les arêtes du modelé s'atténuent et les figures se dégèlent. *Paeonios* à Olympie, *Phidias* au Parthénon apparaissent à ce moment. Phidias a créé deux types divins qui ont duré autant que l'antiquité païenne : l'Athéna debout, casquée, et le Zeus assis, le torse nu. *Polyclète* était célèbre par son Doryphore, un corps robuste, un athlète aux muscles « carrés ».

3. **IV<sup>e</sup> siècle. Praxitèle. Scopas. Lysippe.** — L'évolution de la statuaire se fait vers un naturalisme de plus en plus avoué. Les figures de Praxitèle paraissent avoir copié le modèle vivant jusqu'à imiter la tiédeur et la souplesse de la chair. Il est le créateur du type de l'éphèbe accoudé nonchalamment, le torse souple et le regard rêveur. Il a, le premier, sculpté la nudité féminine. C'est de lui que sont nés quelques types chers à l'art antique : l'Apollon, l'Hermès, l'Aphrodite. *Scopas* passait pour être le peintre de la passion et du mouvement. Quant à *Lysippe*, plutôt bronzier que marbrier, il a affiné le type athlétique de Polyclète ; son *canon* fixait des proportions svelte. On admirait son Hercule au repos, sans doute l'archétype des innombrables Hercules de nos musées. Enfin, il fut le portraitiste officiel d'Alexandre, ce qui autorise à le reconnaître à l'origine de tous les portraits du Macédonien. Le naturalisme à la fin du IV<sup>e</sup> siècle était si avancé que le portrait devenait familier à cet art grec qui était parti d'une image toute fictive pour devenir peu à peu une copie de la figure humaine.

4. **Période hellénistique et alexandrine.** — La période d'invention est close. La statuaire antique multiplie les copies et imitations des types créés par les sculpteurs des V<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles. Dans les groupes qui sortent des écoles gréco-asiatiques de Pergame, Rhodes, Tralles, la sculpture montre beaucoup d'emphase, une tendance au « gigantisme », le goût des formes violentes et de l'expression pathétique. L'art du portrait va se développant.

5. **La statuaire gréco-romaine.** — Les Romains, en faisant la conquête de la Grèce, ont adopté les types créés par les statuaires grecs pour représen-

ter les dieux romains. Ils ont amassé à Rome tout ce qu'ils ont pu enlever aux sanctuaires helléniques. Les sculpteurs grecs ont continué à travailler pour leur vainqueur. Cependant, le costume romain apporte quelques modifications aux types de la statuaire grecque. Et surtout le goût des vieux Étrusques pour les portraits s'étant transmis aux Romains, l'industrie des bustes iconiques devient très active. Les bustes officiels des empereurs se sont multipliés ; beaucoup se sont conservés et il n'y a pas de têtes qui nous soient plus familières que celles de ces hommes des premiers siècles de notre ère. Les dernières manifestations de la sculpture païenne sont les décorations en bas-reliefs des sarcophages ; cette coutume a survécu au paganisme et les plus anciennes œuvres de l'art chrétien seront aussi des sculptures de tombeaux.

Le Louvre possède (Salle du Manège) une collection de moulages d'après les plus illustres statues, qui nous sont parvenues de l'antiquité et qui figurent en d'autres musées. Il sera utile de visiter cette salle pour se mieux représenter les types principaux de la statuaire grecque auxquels se rattachent plusieurs œuvres de nos collections.

*Pour suivre la chronologie, commencer par la*

## SALLE GRECQUE (XII)

C'est là que sont groupées les œuvres du Louvre qui appartiennent à l'art grec du VI<sup>e</sup> et du V<sup>e</sup> siècle, jusqu'à Phidias.

*Au centre, \*\* l'Héra de Samos*, figure du VI<sup>e</sup> siècle, où reste sensible la forme cylindrique du fût d'où le statuaire veut dégager un corps vivant. Application dans la ciselure des détails de la draperie ; ignorance de la construction interne. La vie n'a pas pénétré le bloc (voir p. 167). — *Autour*, trois **Apollons** archaïques, d'un type athlétique souvent reproduit au VI<sup>e</sup> siècle. Type assez voisin des statues d'Égypte. Le thorax et les jambes déjà fortement construits ; mais l'abdomen et le bassin restent omis par le sculpteur. Voir aussi dans la salle des bronzes antiques, l'Apollon dit de Piombino, si net et si vif. — *Auprès de l'Héra, devant la fenêtre* une **statuette archaïque** en forme de **Xoanon** ; on reconnaît dans le marbre la persistance de formes données par la taille du bois. — Dans une petite vitrine, \* tête d'**Apollon** archaïque avec des traces de couleur : travail précieux des boucles de la chevelure et de la barbe. — Dans un \* **Apollon** voisin, de pierre toute rongée (deuxième quart du V<sup>e</sup> siècle), le modelé est déjà souple et tendre, et les arêtes conservent encore un peu d'acuité archaïque ; en face, **tête de femme**, qui présente les mêmes caractères ; c'est le moment où le style « primitif » va se détendre. Ce style cor-

respond à ce que les anciens nous disent du sculpteur **Calamis**.

*Sur la paroi Est : \* trois bas-reliefs de l'île de Thasos* ; de chaque côté d'une niche, Apollon et Hermès, accompagnés de quatre nymphes et Charites. Vivacité des attitudes, malgré quelques sécheresses dans les contours (première moitié du V<sup>e</sup> siècle). — **Exaltation de la fleur**, bas-relief funéraire de deux jeunes filles, d'une grâce ingénue ; œuvre ionienne de la première moitié du V<sup>e</sup> siècle.

*Dans les embrasures des fenêtres, des stèles funéraires*, visites des vivants aux morts ; paisibles conversations dont on retrouvera l'équivalent en peinture sur les parois des lécythes ; vitrines de **petites sculptures**. —

*Sur le mur Ouest, \*\* fragment de la frise du Parthénon* (seconde moitié du V<sup>e</sup> siècle), bas relief exécuté sous la direction de **Phidias**. Cette frise représentait la procession des Panathénées, les jeunes filles d'Athènes apportant à la déesse le voile qu'elles ont brodé. Le fragment du Louvre montre un groupe de ces jeunes filles conduites par des prêtres. Noter le rythme tranquille de la marche ; le sculpteur est bien maître des formes de la vie, mais le mouvement obéit à une cadence d'une noblesse gracieuse ; de chaque

côté, deux **petites têtes** détachées de la même frise (voir p. 167). — *Au-dessus*, \*\* deux **metopes du temple d'Olympie**: Hercule domptant le taureau de Crète et Hercule présentant à Athéna un des oiseaux du lac Stymphale. Sculptures de quelques années antérieures à celles du Parthénon ; une robustesse et une simplicité encore un peu rigide qui caractérisent le style dorien. Modelé par belles masses, sans les préciosités de détails, les souplesses spirituelles du style ionien (voir p. 167).

*Sur le mur Nord*, \*\* **métopes du Parthénon**, un Centaure enlevant une femme de Laphite, haut-relief de l'atelier de Phidias. Ces métopes enfermaient du mouvement et de la violence dans la rigoureuse géométrie de l'entablement (voir p. 167). — Une **Athéna** qui reproduit le type de la déesse créé par Phidias. — *Dans la fenêtre*, une idole en forme de **Xoanon**. — \* Un torse colossal de héros ; peut-être **Alexandre** ou le fleuve **Indos** à Délos ; œuvre magnifique du IV<sup>e</sup> siècle.

## ROTONDE DE MARS

Avant d'aller vers la *Vénus de Milo*, revenir dans la Rotonde de Mars (XIII).

*Au milieu*, \*\* **Mars Borghèse**, nommé autrefois Achille (voir p. 168). — **Base de tré-pied Borghèse**, ou autel des douze dieux, dont les bas-reliefs sont de style archaïsant. — Plusieurs autres figures exposées ici sont de ce style archaïsant qui fut à la mode au second siècle de notre ère. — Un bas-relief attique, \* **Hermès, Eurydice et Orphée**, du IV<sup>e</sup> siècle, d'un style admirable ; la noblesse calme des attitudes n'efface pas le pathétique de la situation. — **Apollon** grec transformé par les Romains en **Bonus-Eventus**. Les dieux grecs ont subi bien des avatars dans la Rome antique, puis pendant la Renaissance.

*Traverser de nouveau la salle grecque ; puis suivre le couloir sombre, au bout duquel on voit se dresser la blanche forme de la Vénus de Milo.*

*On franchit le corridor de Pan, puis la salle du Sarcophage de Médée* (le sarcophage n'y est plus), *à droite*, une petite figure d'**Euripide** ; entre deux **Vénus**, du type de la Vénus du Capitole, on entre dans la salle de l'**Hermaphrodite de Velletri**, qui est à gauche, ainsi

qu'un jeune **satyre** du type de Praxitèle, tandis qu'à droite se dresse une \* **Minerve** colossale, dite Torse Médicis, conforme au type fixé par Phidias. *Dans le passage*, deux **Vénus** marines du type de la Vénus de Médicis, puis salle du **Sarcophage d'Adonis** (le sarcophage n'y est plus). Deux têtes de **Silène**, que l'on appelle parfois Socrate ; les contemporains avaient déjà noté la ressemblance.

*A gauche*, un **Bacchus** jeune et un **Hercule**, ou tout au moins un athlète couronné de pampres ; *à droite*, une **divinité** sur une proue et un **Hercule** au repos du type de l'Hercule Farnèse. On passe dans la salle suivante entre quatre **Vénus** dont une au moins pourrait être copiée d'après Praxitèle.

Dans la **salle de Psyché**, *à gauche*, un **athlète** tenant un flacon d'huile ; une **Psyché** trop restaurée, deux beaux **nègres** en marbre ; *à droite*, une **Némésis** (?) dont la tête est belle, et un **satyre dansant**. *A l'entrée de la salle du fond*, la **Vénus de Falérone** qui annonce le type de la Vénus de Milo.

## SALLE DE LA VÉNUS DE MILO

Au centre, la *Vénus de Milo* et dans une vitrine des fragments trouvés en même temps que la statue, mais qui ne paraissent pas lui appartenir, en raison de leur exécution moins fine (voir p. 169).

## SALLE MELPOMÈNE

*Melpomène* est une statue colossale, provenant de Rome ; statue de théâtre, peut-être du théâtre de Pompée ; faite pour être vue de loin et en plein air, la statuaire rejoint la simplicité géométrique de l'architecture. (voir p. 168). — Devant, une mosaïque exécutée en 1810 par Belloni, d'après Gérard ; allégories en l'honneur de Napoléon.

## SALLE DE PALLAS DE VELLETRI

La rangée centrale montre des œuvres d'un intérêt primordial.

Un **Génie du repos** (?). — \* **Buste d'Alexandre**, il faut reconnaître peut-être un type fixé par Lysippe, le portraitiste officiel du Macédonien. — \* **La Vénus d'Arles** (voir p. 168) et sa réplique, très inférieure. — \* **Buste d'Homère**, très beau. — \*\* **Apollon Sarcotone** (voir p. 168) — *A droite*, l'**Amour bandant l'arc d'Hercule**, plusieurs répétitions du même motif. Ce sujet avait été traité par Lysippe. — \* **Pallas de Velletri**; re-

production en marbre d'un original en bronze, qui remontait à l'école de Phidias; trouvée près de Rome, à Velletri, en 1797. — **Polymnie**, en grande partie moderne; dans le groupe des muses, les sculpteurs grecs réservent toujours à cette figure cette attitude rêveuse et enveloppée. — *Du côté des fenêtres*, des autels, des bustes, des statuettes, dont une fort amusante dans la dernière fenêtre: l'**écorcheur rustique**.

## SALLE DU HÉROS COMBATTANT

**Atalante**, ainsi nommée à cause de son mouvement; peut-être une Diane chasserresse. — \* **Vénus Genitrix**, ou de Fréjus, découverte au XVII<sup>e</sup> siècle; effet de draperie transparente, le type en remonte peut-être à Alcamènes, l'élève de Praxitèle. (voir p. 170). — Beau buste d'**Hercule jeune** ou de Thésée. — \* **Héros combattant ou gladiateur Borghèse** admirable anatomie du mouvement. — **Faune** dit de Vienne, qui conserve quelques traces de couleur rouge dans les cheveux; comme il rit bien; les petites cornes et les oreilles pointues rappellent la parenté animale. — \*\* **Diane agrafant**

son manteau dite Diane de Gabies (voir p. 170).

*Sur le mur de droite*: **Minerve pacifique**. — **Marsyas** suspendu pour être écorché par Apollon; belle étude anatomique; mais impression pénible. — Une vitrine avec des fragments de Vénus du type praxitélien et un petit Hercule de la famille Lysippe. — *Du côté des fenêtres*, une **Amazone blessée**. — **Centaure dompté** par un génie de Bacchus ou Centaure Borghèse. — **Mercuré dit Richelieu**, pour avoir appartenu au cardinal. — Dans le passage, un **Antinoüs** en Aristée.

## SALLE DU TIBRE

\* **Silène et Bacchus**, dit le Faune à l'enfant; œuvre illustre et charmante, sans doute de l'école de Lysippe; l'enfant s'agite, bien léger, dans les mains robustes qui le tiennent; les deux visages échangent un sourire; l'attitude de l'homme est si naturelle et le modelé d'un si beau travail! (voir p. 170). — De chaque côté, des **Vénus accroupies** ou sortant du bain; motif fréquent, peut-être créé par Praxitèle. — \*\* **La Diane à la biche** (voir p. 170). — Le \* **Libre**, statue colossale; auprès du dieu, Romulus et Remus et la Louve; groupe qui dut faire pendant au groupe du Nil qui est à Rome. Ces divinités flu-

viales étendues avec de si belles attitudes, datent de l'empire romain; elles ont reparu dans l'art depuis la Renaissance pour la décoration des parcs. — *De chaque côté*, de petits **faunes flûtistes**, indolents et souples, reprises d'un thème de Praxitèle. — Dans l'embrasure de la première fenêtre, un \* **fragment de torse**, d'un si beau travail qu'on le croit parfois de la main même de Praxitèle, précieux reste du **périboëtos** tant vanté par les anciens. — Derrière le Tibre, **quatre satyres colossaux**, formant atlantes, qui portent une frise.



## SALLE DES CARIATIDES

*Passer par le corridor de Pan, dans la salle des Cariatides :*

*A droite*, une **cheminée nonumentale** de style Renaissance, par Percier et Fontaine. — Un colossal **Hercule et Téléphe** son fils ainsi que la biche qui a nourri l'enfant. — *Devant la fenêtre*, **Hermaphrodite Borghèse**, revu et augmenté par Bernin. — **Jupiter de Versailles**, torse colossal, ajusté sur une gaine moderne. On y reconnaît plutôt un Neptune. — *De chaque côté*, deux statues portraïts, appelées l'une **\*Démosthène**, l'autre **\*Posidonius**; la seconde surtout est fort belle; la tête est intelligente, l'attitude très naturelle et le manteau drapé avec une élégante simplicité. Dans le Démosthène, la tête, qui semble bien celle de l'orateur attique, est rapportée. — Deux **vasques** d'albâtre sont disposées de manière à se faire mutuellement écho. — **\*Mercure ou héros rattachant sa sandale**, grand corps élancé, souple, alerte, du type athlétique mis à la mode par Lysippe. — Un **Bacchus**. — Le célèbre **\*Vase Borghèse** qui porte un cortège fort animé de

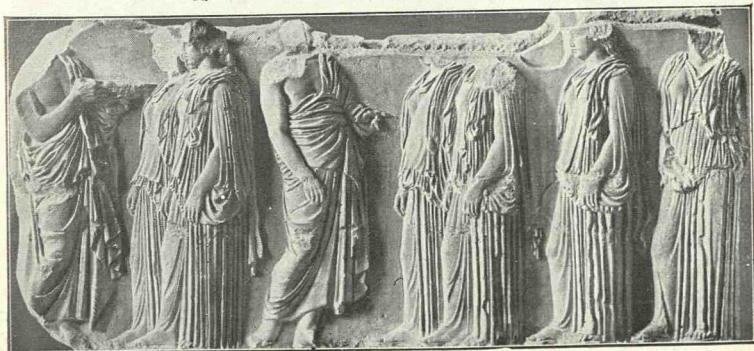
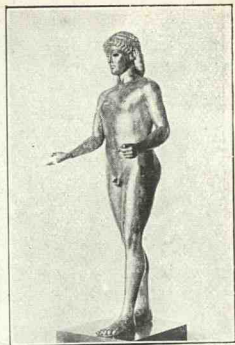
Bacchantes; œuvre savante de la période alexandrine. — **Bacchus** de Richelieu; figure grasse et molle, dérivée de Praxitèle. — **\*Discobole** au repos; thème fréquent dans la statuaire athlétique. Celui de Myron était fameux chez les anciens; celui-ci en est peut-être imité. — Les **\*Cariatides** attribuées à **Jean Goujon**, qui portent la tribune, sont d'une élégance très pur et fort jolies malgré leur taille colossale. On retrouvera Jean Goujon dans les figures en bas-reliefs qui décorent l'aile du Louvre construite par Pierre Lescot. Avant de sortir de la salle, en faire le tour : *à droite* : une **Vénus accroupie**, une **Vénus à la coquille** reprise par Coyzevox dans une statue pour Versailles; une **Minerve** un peu lourde et sèche, du type de Phidias; **\*l'Enfant à l'oie**, statuette vivante et spirituelle, d'inspiration alexandrine; encore une **Vénus accroupie** et de l'autre côté, un **Hercule jeune**, à tête imberbe, aux muscles monstrueux,





**Hera de Samos.  
Apollon de Piombino.**

ON peut suivre au Louvre, en analysant quelques œuvres archaïques, sans oublier les moulages (Salle du Manège et Escalier Daru), par quels progrès la sculpture grecque est parvenue à assouplir la pierre pour lui donner les apparences de la vie. Cette lutte contre l'inertie est à l'origine de toutes les écoles de sculpture. Les découvertes d'œuvres archaïques permettent de suivre cette évolution dans l'art grec. (Cl. Hachette.)



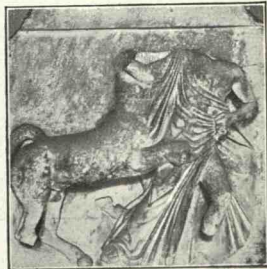
**Métope d'Olympie.**

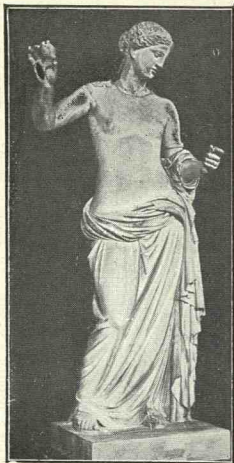
**Frise du  
Parthénon.**

**Métope du Parthénon**



LE Louvre ne possède que des fragments peu importants de la décoration du Parthénon. Ce morceau de la frise, des jeunes filles et des serviteurs dans le cortège des Panathénées, permet d'admirer le rythme de cette gracieuse procession. Pour rompre la monotonie d'attitudes parallèles, le sculpteur de place en place ménage un contraste.





**Vénus, dite d'Arles.**

SANS doute d'après Praxitèle. La tête est d'une grande beauté. L'œuvre a été, lors de sa découverte, restaurée par Girardon. Le moderne a même quelque peu revisé des parties bien conservées comme la poitrine qu'il trouvait trop abondante. (Cl. Hachette.)

**Apollon Sauroctone, ou tueur de lézard.**

CETTE bête inoffensive est-elle un souvenir réduit du terrible Python? Souplesse gracieuse et indolente d'un bel adolescent. Il faut ici reconnaître le charme de Praxitèle et l'attitude qui lui fut chère, un corps accoudé, appuyé sur une seule jambe, de manière à dessiner une courbe nonchalante. (Cl. Hachette.)



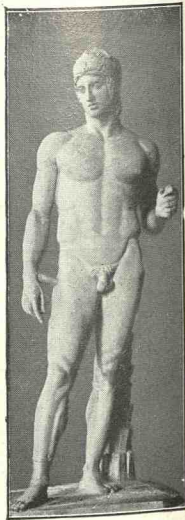
**Melpomène.**

FIGURE colossale, sculptée pour le plein-air.



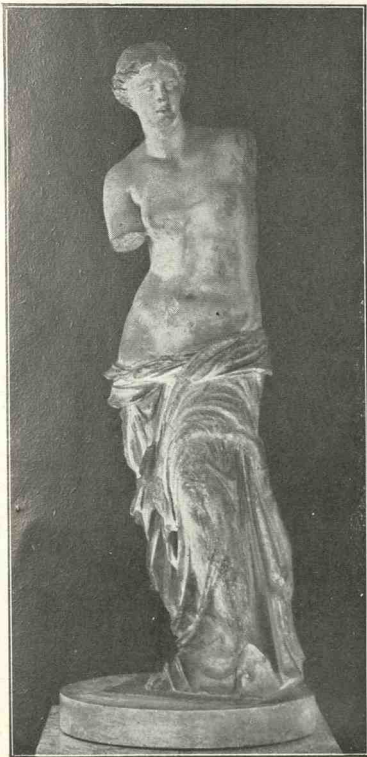
**Pallas de Velletri.**

BELLE reproduction romaine d'un original du type de Phidias.



**Mars Borghèse.**

SONT-CE les muscles « carrés » de Polyclète?



### Vénus de Milo.

LA plus illustre des antiques du Louvre et l'une des plus belles qui nous soit parvenue de l'antiquité. Découverte en 1820 dans l'île de Melos. Le problème des bras fait le tourment des archéologues. Parmi tant de marbres antiques qui ne sont que des répliques d'atelier un peu mornes, le torse de la Vénus de Milo se présente comme un original de la main même d'un maître, car il a la vie de l'épiderme et le marbre paraît souple et tiède comme la chair. La figure est forte, sereine. Faut-il la classer dans la lignée des Vénus de Praxitèle? Elle semble d'un réalisme plus franc et d'une grâce moins précieuse. (Cl. Hachette.)



### Victoire de Samothrace.

CHEF-D'ŒUVRE daté avec précision, car il est un ex-voto érigé dans l'île de Samothrace par Démétrius Poliorcète, en mémoire d'une bataille navale vers 305 av. J.-C. Bien que mutilée, cette figure reste l'image la plus étonnante du mouvement. Le jet puissant du corps en avant, la draperie collante, creusée ou flottant au vent, est un des prodiges de la statuaire. Quel miracle a pu nous persuader qu'une telle masse est emportée par son vol? Cette victoire irrésistible, dans sa robe transparente, échevelée, fend l'air marin comme l'avant du navire déchire le flot bleu entraînant deux rubans d'écume blanche. (Cl. Hachette.)

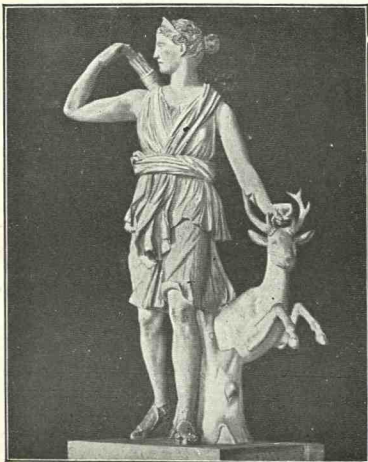


**Diane, dite de Gabies.**

FIGURE charmante, jeune, svelle. La tête a la grâce praxitélienne. La déesse agrajant le manteau sur son épaule porte la courte tunique qui nous permet d'admirer ces « belles jambes », faites pour courir dans les halliers. Son geste n'est-il pas un rappel de quelque rite ancien, quand on revêtait le xoanon d'une vraie robe, offerte aux jours de fête ? (Cl. Hachette.)

**Vénus, dite Génitrix ou de Fréjus.**

LES restaurateurs lui ont mis dans la main une pomme, la pomme du berger Pâris. Elle est nommée génitrix d'après une médaille où on la reconnaît. Excellente copie d'un original du 5<sup>e</sup> siècle. La draperie est si souple qu'elle suggère la transparence du tissu. (Cl. Hachette.)



**Diane chasseresse.**

ADMIRABLE de grâce et de mouvement. La chasseresse « aux belles jambes » est bien la sœur de l'Apollon du Belvédère. (Cl. Hach.)



**Silène et Bacchus.**

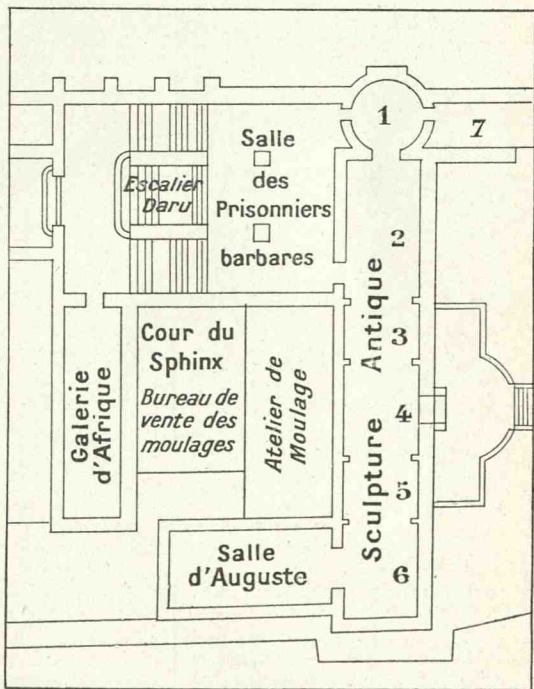
PEUT-ÊTRE d'après Lysippe, fin du 4<sup>e</sup> siècle. Le tête-à-tête est bien spirituel ; les jambes ciselées avec une application extrême. (Cl. Hach.)

# SCULPTURE ROMAINE

LA sculpture romaine est, pour une grande part, la continuation de la sculpture grecque. Ce sont des artistes grecs qui ont travaillé à Rome. De plus, les conquérants ont réuni dans leur capitale quantité de statues enlevées aux provinces.

Les dieux latins ont été assimilés aux dieux grecs et les types créés par Phidias et Praxitèle ont été acceptés par la religion romaine. Toutefois le génie positif des Romains et les conditions nouvelles faites à l'art dans un grand empire ont donné à la statuaire grecque un caractère nouveau. Le buste iconique, le portrait, auquel l'idéalisme grec avait répugné si longtemps, est devenu le fond même de l'art romain. Les Étrusques l'avaient déjà introduit dans l'art funéraire; les bustes officiels propagèrent dans tout l'empire la présence de l'empereur. Enfin, sur les monuments, des bas-reliefs d'un réalisme absolu nous ont conservé les images les plus exactes de la vie romaine. C'est, d'ailleurs, le plus grand attrait de l'art romain qu'il fasse revivre à nos yeux un monde disparu. Ici, l'histoire domine l'art.

Pour suivre l'ordre chronologique, il convient de commencer la visite par la **SALLE D'AUGUSTE**.



## SALLE D'AUGUSTE

C'est l'histoire de l'empire, ou tout au moins celle de la famille impériale, qui se déroule sous nos yeux. Les têtes, même quand elles sont d'une exécu-

tion médiocre, présentent toujours des physionomies fortement caractérisées et les souvenirs de l'histoire rendent leur expression encore plus claire et leur vie plus intense.

*Au fond* : \*\* **Auguste**, en orateur romain ; finesse du visage et noblesse de la toge. La majesté romaine grandit cette figure jusqu'au symbole (voir p. 176). *De chaque côté*, des **enfants**, au front têtus, qui portent encore la bulle. — *A droite*, **Tibère**, en toge, magnifique, gras et lauré. — **Livie**, en Cérés. Ce fut une habitude romaine de concilier le portrait et les attributs de divinités. Habitude artistique qui répond au culte des mœurs divinisés. — \*\* **Buste d'Agrippa** (voir p. 176) très beau. — \*\* **Orateur romain**, statue portrait, à la nudité héroïque, appelé autrefois Germanicus. Œuvre admirable signée par Cléomènes (voir p. 176). — **Antonia**, fine tête.

— **Néron**, au type si caractéristique : tête de cabotin gras, le regard au ciel, un nez crochu sur une bouche dédaigneuse. — **Méssaline et Britannicus** ; identification contestable. — **Claude**, en cuirasse. — **Othon** en dieu Mars. *Au centre* : **Mécène**, buste colossal. — Buste où l'on croit reconnaître \*\* **Antiochus III**, le roi de Syrie qui avait accueilli Annibal ; belle tête anxieuse (voir p. 176). — **Vitellius**, adipeux. — **Vespasien**, vieux paysan finaud.

*Dans le paysage*, des **Romaines**, à per-  
ruesques, d'une laideur presque toujours expres-  
sive.

## SALLE DES ANTONINS

*A droite* : **Antonin le Pieux**. — Deux **Trajan** cuirassés, sur la cuirasse des symboles de ses victoires sur les barbares. — **Hadrien**, encore une tête portrait sur un corps de héros idéal. — Des têtes de \*\* **Lucius Vérus**, très caractéristiques par le travail des cheveux et de la barbe (voir p. 177). — *Au*

*centre*, un buste colossal d'**Antinoüs** en Osiris favori d'Adrien qui se noya dans le Nil et fut déifié. Les artistes en ont fait un Apollon indolent et tendre. — **Marc Aurèle** colossal, statue de type héroïque ; un **Trajan** assis, en législateur.

## SALLE DE SÈVÈRE

*A gauche* : encore des **Lucius Vérus** frisés, *et à droite*, **Faustine**, la mère, figure gracieuse et comme lasse. — Des bustes de **Commode**, enfant. — *Au centre*, deux personnages romains en **Mars** et **Vénus**, encore une adaptation du portrait romain à des types grecs. —

\*\* Tête d'**Antinoüs**, figure rêveuse et charmante, avec de longs cils et le regard baissé (voir p. 177). — Buste de \* **Septime Sévère** et de \* **Caracalla** ; expression de cruauté sournoise presque effrayante. Comme ces artistes ont osé être véridiques ! (voir p. 177).

## SALLE DE LA PAIX

*Au centre*, **Julia Mammea**, mère d'Alexandre Sévère, en Cérés ; portrait rapporté sur un corps admirablement drapé. Bustes d'intérêt inégal. — Les **colonnes** de granit pro-

viennent de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, où Charlemagne les avait fait transporter après les avoir enlevées au palais de Théodoric à Ravenne.

## SALLE DES SAISONS

*Au milieu :* la statue de \* **Julien l'Apostat**, l'empereur qui a séjourné à Lutèce. La sculpture est d'un temps de décadence. Dans certains bustes, celui de **Constantin**, d'**Eugénienus**, d'**Honorius**, on voit le modelé gréco-romain se durcir, perdre toute souplesse;

c'est déjà le dessin byzantin qui s'annonce. — Deux reliefs représentant **Mithra**, dieu du soleil, sacrifiant le taureau. Ce culte de Mithra, venu de Perse, s'était répandu dans tout l'empire, avant le triomphe du Christianisme.

## SALLE DE MÉCÈNE

*Au centre :* la reconstitution d'un grand autel de Rome, élevé vers l'an 35 av. J.-C. devant le temple de Neptune. Le bas-relief du côté des fenêtres est seul original ; il représente, un **suovetaurille**, sacrifice d'un porc,

d'une brebis, d'un taureau. — *Dans les embrasures des fenêtres*, des fragments de bas-reliefs représentant des sacrifices, des triomphes, etc. La vie publique romaine est fortement imprimée sur ces pierres officielles.

## SALLE DES PRISONNIERS BARBARES

Une **Minerve**, restaurée en divinité de Rome (les têtes et bras sont modernes) — Figures de **prisonniers barbares**. — Au

milieu, une grande **mosaïque** romaine, découverte à Vienne (Isère) et représentant des travaux rustiques.

## SALLE DES ANTIQUITÉS DU NORD DE L'AFRIQUE

Elle contient surtout des inscriptions, des lampes romaines, quelques sculptures et enfin des *mosaïques* qui sont peut-être la partie la plus intéressante de cette galerie. A noter, en particulier, les *Serviteurs préparant un banquet* (Carthage) et le *Triomphe de Neptune et d'Amphitrite* (Constantine).

De chaque côté de la porte du pavillon Denon, s'étendent les deux galeries *Mollien* et *Denon* qui conduisent à deux escaliers. Dans ces galeries sont placés des *bronzes* d'après l'antique, datant le plus souvent des *xvi<sup>e</sup>* et *xvii<sup>e</sup>* siècles et des sarcophages antiques, dont quelques-uns du plus haut intérêt.

Au haut de l'escalier Daru, la \*\* *Victoire de Samothrace* (Voir p. 169) et tout autour, dans l'escalier, des moulages d'après les œuvres mises au jour à *Delphes* par l'école française d'Athènes. Remarquer en particulier l'*Aurige* ou cocher, vainqueur à la course, et la reconstitution du *Trésor des Cnidiens*.



## GALERIE DENON

*A droite, en venant de l'escalier Daru :* les sarcophages présentent les sujets suivants : Diane et Endymion, thème fréquent. — **Mort de Méléagre**, de la vie, du mouvement. — **Dédale et Pasiphaé**, curieux rapprochements à faire entre la sculpture et la peinture. — **Phèdre et Hippolyte**, sans doute effets de scènes du théâtre. — **Combat d'Amazone**, de belles figures. — **Apollon et Marsyas**. Le Marsyas se retrouve dans la salle du héros combattant. — **Prométhée**. Exécution faible ; mais thème curieux pour l'histoire des

croyanances religieuses. — **Tritons, Néréides et Amours** ; l'antiquité est revenue sans fin sur ce thème. — *En revenant de l'autre côté*, **Tritons**. — Sarcophage **strigile**. — **Dionysos et Ariane**, encore un des thèmes favoris de l'art antique. — Les **Muses** ; avec des attitudes qui les caractérisent. — **Achille chez les filles de Lycomède** ; style pompeux et d'une noblesse un peu théâtrale. — **Guirlandes** avec épisodes. — **Endymion et Séléné**, têtes principales laissées inachevées. — **Amours et guirlandes** (*voir p. 178*).

## GALERIE MOLLIEU

*A droite :* **Centaures marins et Néréides**, le thème cher à la décoration alexandrine. — **Médée**. — **Achille et Penthésilée**. — **Bacchus** et génie des quatre saisons. — Chute de **Phaéon**. — **Meurtre de Clytemnestre**, sans doute reproduction d'une mise en scène au théâtre. — **Jason et Médée**. — *A gauche, en revenant :* **Chasse et Mort d'Adonis**, thème alexandrin. — **Enfant et figures des saisons**. — **Chasse au lion**, avec un curieux portrait. — **Phèdre et Hippolyte**, encore une scène de théâtre. — **Bacchus et Ariane**

dans leur char. — **Diane et Endymion et Bacchus et Ariane** ; la fréquence de ces sujets est extraordinaire. — *Au centre*, trois grandes **mosaïques byzantines** de Kabr, Hiram (Phénicie) ; contre les murs, quatre fragments de la même mosaïque, avec figures d'animaux (*voir p. 178*).

Enfin quelques salles dites des **antiquités asiatiques**, placées au bout de la salle assyrienne, contiennent des restes importants de sculptures grecques.

## SALLE PHÉNICIENNE ET CYPRIOTE (IV)

Quelques antiquités provenant de Chypre et de Syrie. *Vase d'Amathonte* (Chypre) ; monolithe de 3<sup>m</sup>,70 de diamètre. — Plusieurs statues provenant de l'île de Chypre.

## SALLE DE MILET (XXXVI)

Antiquités provenant de Milet et d'Héraclée de Latmos (Asie Mineure) ; fragments du temple d'*Apollon Didyméen* ; en particulier, deux bases colossales de colonnes de ce temple. — Statues mutilées provenant du théâtre. — Sur les murs, en haut, des *frises au temple d'Assos*, en Mysie, qui donnent un spécimen de la sculpture ionienne archaïque (vi<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ).

## SALLE DE MAGNÉSIE

\* Fragments du temple d'*Artémis Leucophryène* qui est de basse époque. Les fragments de la frise mesurent près de 70 mètres. La frise totale mesurait environ 200 mètres. Le thème traité est le combat des Grecs et des Amazones. — *Vase de Pergame* décoré par une frise de cavaliers.

Au fond, à droite, un petit cabinet contient des *antiquités ibériques* trouvées en Espagne, en particulier à *Osuna*. Mais le morceau de beaucoup le plus précieux de cette série est exposé dans la Salle de l'Apadana de Suse : le buste de femme découvert à *Elché*, en Espagne.





### Auguste.

La majesté romaine. L'empereur se présente ici en législateur, en prince du Sénat.

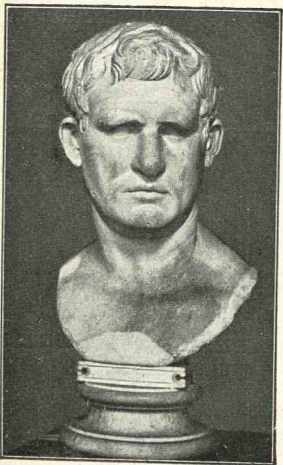
### Sculpture romaine.

Le génie romain s'est manifesté dans la sculpture. Il ne s'est pas contenté d'adopter la statuaire grecque; il en a transformé profondément l'esprit en adaptant l'idéalisme grec au positivisme romain. Les Etrusques avaient dès longtemps pratiqué l'industrie du portrait funéraire. A l'époque impériale, l'utilité des bustes officiels développa une extraordinaire production de statues-portraits et de bustes d'après les empereurs, les membres de leur famille ou leurs favoris.



### Orateur romain.

Cette très belle statue signée d'un nom grec nous reporte au type de Polyclète. (Cl. Hachette.)

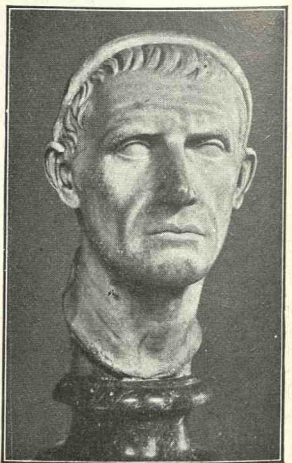


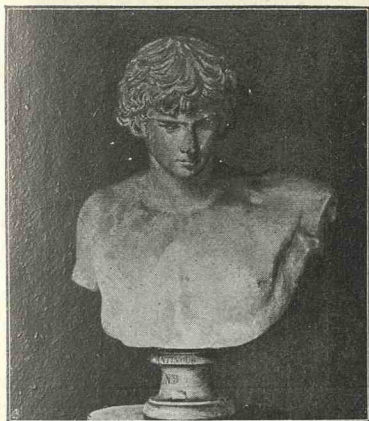
### Agrippa.

Dénomination traditionnelle d'un très beau buste. Visage sévère, regard soucieux d'un homme qui a vu les temps sombres de la République agonisante et les débuts tragiques de l'Empire. (Cl. Hachette.)

### Antiochus.

Visage angoissé et douloureux; et c'est pour expliquer sans doute l'inquiétude de ce regard que l'on reconnaît ici Antiochus III de Syrie, l'hôte d'Hannibal, un autre vaincu des Romains. (Cl. Hachette.)

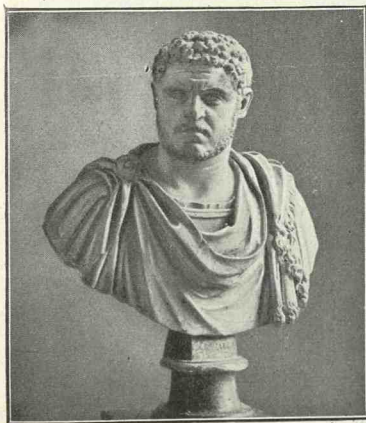


**Antinoüs.**

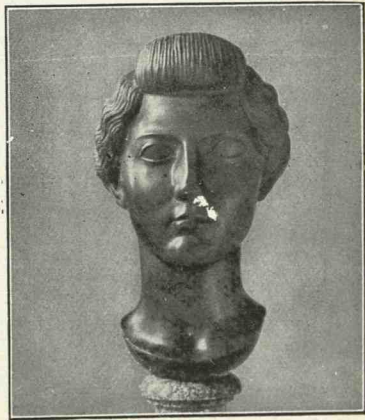
UNE des nombreuses figures du favori d'Hadrien qui nous sont parvenues de l'antiquité. Grâce rêveuse de la tête et corps d'athlète. Apollon à torse d'Hercule. (Cl. Hachette.)

**Lucius Vèrus.**

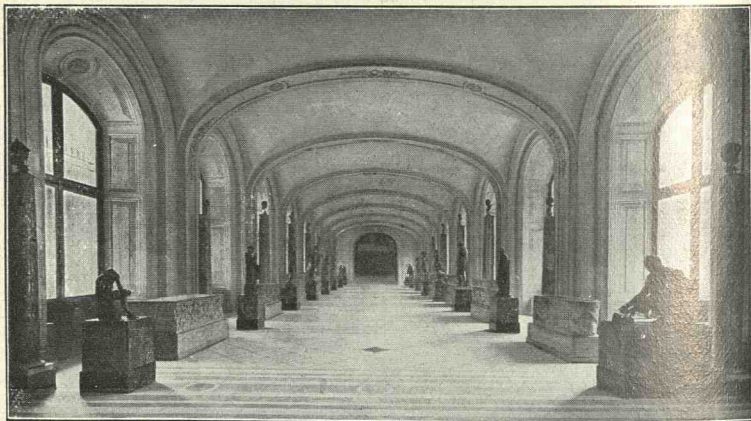
L'AMI et le collaborateur de Marc-Aurèle. Les bustes de ces princes sont remarquables par le travail précieux et fouillé de la chevelure et de la barbe. (Cl. Hachette.)

**Caracalla.**

BÉNÉVOLÉ, cruauté, hypocrisie, masque au front bas, au regard sournois. Ces effigies officielles sont d'une franchise bien hardie.

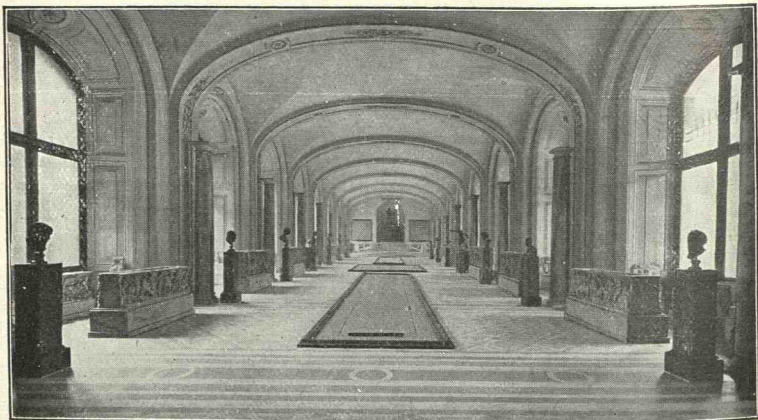
**Octavie, Sœur d'Auguste**

CELLE qui s'évanouit à la lecture de l'Énéide. Buste charmant de noblesse et de fraîcheur et le bronze est d'une belle qualité.



**Galerie Denon.**

**E**lle est bordée d'admirables sarcophages de l'antiquité païenne. Dans les intervalles, de belles fontes des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles d'après les antiques les plus illustres. (Cl. Hachette.)



**Galerie Mollien.**

**A**u milieu de la galerie et sur les murs, de belles mosaïques, admirablement conservées, rapportées de Syrie, et dont l'intérêt est considérable car elles sont entre deux mondes, l'antiquité et le christianisme, l'Asie et l'Europe. (Cl. Hachette.)

# LA SCULPTURE DU MOYEN AGE, DE LA RENAISSANCE ET DES TEMPS MODERNES

CETTE collection comprend surtout des œuvres de l'art français. Elle a commencé de se constituer pendant la Révolution de 1793, lorsque l'on voulut protéger contre la destruction les tombeaux des églises démolies ou désaffectées. A ces débris se joignirent les œuvres que l'on retira des parcs et des châteaux de la monarchie pour les mettre à l'abri. Puis ces collections se continuèrent et s'enrichirent par des acquisitions; l'histoire de la sculpture en France s'y peut étudier toute entière, bien que certaines périodes, et en particulier tout le moyen âge, n'y soient représentées que de manière fort incomplète.

Comme les œuvres sont disposées de manière que l'on puisse, en parcourant les salles, suivre la chronologie, il n'est pas utile de faire précéder cette visite d'un exposé rapide de l'histoire de cette sculpture.

Après de longs siècles sans sculpture, depuis la fin du monde antique jusqu'à l'époque romane (XII<sup>e</sup> siècle), cet art reparait pour la décoration des églises et depuis lors il s'est développé sans interruption. Cette sculpture du moyen âge tient aux monuments, et un musée comme le Louvre ne peut présenter que des œuvres fragmentaires; pour bien comprendre l'histoire de cet art, il conviendrait de faire d'abord une visite au *Musée de sculpture comparée* du Trocadéro qui expose des moulages importants d'après les plus beaux monuments du moyen âge français. Le Louvre n'abrite que de précieux débris d'œuvres détachées. Elles n'en exercent que davantage la sagacité des archéologues.



## SALLE XI (1)

Pour suivre l'ordre chronologique dans la visite des salles, commencer par la Salle XI, qui contient une collection d'antiquités chrétiennes. Ces bas-

reliefs, mosaïques et inscriptions d'origines différentes — les plus importants viennent de Rome — nous rappellent qu'il y eut une première forme d'art chrétien, du IV<sup>e</sup> au VII<sup>e</sup> siècle de notre ère, disparue et remplacée depuis par une iconographie dérivée de l'art byzantin. Les premières figures chrétiennes étaient de style latin, comme on peut s'en rendre compte par ces bas-reliefs de sarcophages, dont les figures sont romaines par la physiologie et le costume.

## SALLE IX (2)

Cette salle contient des œuvres du XII<sup>e</sup> siècle ; ce sont les plus anciennes de notre histoire, après la longue interruption de la sculpture durant le haut moyen âge. Ce qui caractérise ce premier style, c'est l'influence de l'enluminure que les sculpteurs ont souvent transcrite dans la pierre, la prédominance du bas-relief sur la ronde bosse ; l'artiste appliqué et peu expérimenté rachète par le souci du détail la construction défectueuse. L'intérêt plastique de cet art est dans son effort pour assouplir la rigidité de la pierre.

*A gauche* : **chapiteau**, provenant de l'ancienne abbaye de Sainte-Geneviève ; un Daniel au XI<sup>e</sup> siècle a été sculpté sur un chapiteau antique, reste d'acanthé. — **Sainte Geneviève**, du XIII<sup>e</sup> siècle ; d'un style déjà souple et vivant ; sur ses épaules, l'ange qui allume et le démon (brisé) qui souffle le cierge qu'elle tient. — **Tête de Christ** en bois peint ; roman méridional. — \* **Saint Michel** terrassant le démon ; bas-relief d'un très beau style. — **L'Annonciation aux bergers**, un peu trop retouché ; la tonte des moutons, le berger à échasses dans un pays de marais (*voir p. 183*) de chaque côté, des **figures** à gestes contournés et robes collantes. — Le \* **roi Salomon** et la **reine de Saba** ; statues

célèbres provenant de N.-D. de Corbeil ; à rapprocher des figures du porche royal de Chartres. Têtes nerveuses, robes finement ciselées et corps absents. (*voir p. 184*) — **Vierge et Enfant** entre l'Annonciation et le **baptême du Christ**, bas-reliefs transcrits de miniatures. — **Christ en croix**. — **Sainte Anne et la Vierge** entre **Saint Pierre** et **Sainte Suzanne**, d'un réalisme robuste et un peu lourd, du commencement du XVI<sup>e</sup> siècle. — *Au centre* : deux **colonnes historiées** de l'abbaye de Coulombs ; ornementation tourmentée et chapiteaux à figures finement ciselées. — **Vierge** en bois du type roman, dérivée de l'art byzantin.

## SALLE X (3)

Elle contient surtout des *Vierges à l'Enfant* du XIV<sup>e</sup> siècle. Elles sont d'un temps où la sculpture est en possession des formes de la vie. Ce ne sont plus des figures décoratives attachées à des monuments. Noter la variété des types dans ces œuvres qui reprennent toujours les mêmes attitudes et les mêmes accessoires. C'est par l'analyse de certains détails, plis des draperies, traits du visage, etc., que les historiens cherchent à fixer la date et le lieu de provenance de ces charmantes figures sans état civil. — \* \* **Charles V** et la reine **Jeanne de Bourbon** sont des statues illustres ; portraits certainement ressemblants, d'une bonhomie sympathique. La statuaire ne nous avait pas encore donné une telle impression de réalité. Exécuté du vivant du roi vers 1375 (*voir p. 185*).

## SALLE II (4)

Elle nous ramène au XIII<sup>e</sup> siècle, l'âge d'or de la statuaire monumentale.

Dans cette salle étroite, quelques fragments d'un **jubé de Bourges**, portant trace encore de couleurs, du jubé de **N.-D. de Paris** : deux figures en enfer. — **★Saint Mathieu écrivain**

sous la dictée de l'ange, délicate et spirituelle figure provenant de Chartres. Quelques **tombeaux** du XIV<sup>e</sup> siècle, avec des gisants aux mains jointes et aux yeux ouverts.

## SALLE ANDRÉ BEAUNEVEU (5)

Une œuvre puissante attire : le **★★ Tombeau de Philippe Pot**, sénéchal de Bourgogne, mort en 1494 : les pleurants abrités autrefois dans les niches du sarcophage ont grandi, et massifs comme des piliers romans ils portent la dalle où git le sénéchal en armure (*voir p. 185*). — Autour, des **Vierges** de style bourguignon, c'est-à-dire perdues en des manteaux aux plis abondants et infléchies par un han-

chement peu gracieux. — **Tombeau de Charles IV le Bel et Jeanne d'Evreux**, ou plutôt de leurs entrailles qu'ils tiennent en des sachets. — Tombeau de **Philippe VI de Valois**, par **André Beauneveu**, d'un réalisme peu caractérisé. Tous ces tombeaux sont hospitalisés au Louvre depuis la destruction de leurs églises.

## SALLE MICHEL COLOMBE (6)

On assiste ici au passage de l'art gothique à l'art de la Renaissance.

*A droite*: le **★ tombeau de Roberte Legendre**, et un peu plus loin celui de **Louis de Poncher**, son mari, exécutés en 1523, à Tours, par **Guillaume Regnault** et **Guillaume Chaleveau**. Noter comment le style « Renaissance » transforme l'aspect du tombeau médiéval. Charme extrême de la figure de Roberte Legendre et douceur caressante de la lumière sur ses paupières closes. — **★ Vierge**, dite d'Ecouen ; la beauté tend vers la régularité classique, le costume reste réaliste. — **★ Vierge et enfant**, d'origine champenoise. Le type se rattache à l'art du Nord ; comparer avec les Vierges de Memling. — **★★ Vierge**, dite d'Olivet, de même famille que celle d'Ecouen, mais plus fine encore. L'emploi du marbre invite le sculpteur à un modelé plus souple (*voir p. 186*). — Un **Christ mort**, attr. à

**Germain Pilon**, c'est déjà l'anatomie élégante et athlétique de la pleine Renaissance, — **★ Michel Colombe, Saint Georges vainqueur du dragon** ; le Saint est encore un homme d'armes de France ; l'encadrement est tout italien (*voir p. 185*).

*Au centre* : trois groupes en bronze qui représentent une période plus récente de la statuaire. — **★ Jean de Bologne, Mercure** ; **Pierre Biard, La Renommée** ; **Adrien de Vries, Mercure et Psyché** ; ces groupes, de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, rappellent Florence, les élèves de Michel-Ange, l'école du mouvement.

*Avant de passer dans la salle suivante, à gauche, devant la fenêtre, saluer le fameux Squelette du cimetière des Innocents ; c'est l'adieu du moyen âge, quand on entre dans la Renaissance.*



## SALLE JEAN GOUJON (7)

Les artistes qui dominent ici sont Jean Goujon et surtout Germain Pilon, représenté par des œuvres importantes et de multiples fragments d'œuvres dispersées.

*A droite* : **B. Prieur** (attr. à) ; fragments de tombeau, révèlent l'obsession de Michel-Ange à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle. — **P. Bontemps**. Ch. de Maigny dort gauchement. — \* **Germain Pilon**. **Valentine Balbani**. La figure étendue sur le sarcophage et la morte sculptée en bas-relief sont également belles. On a rarement comme Germain Pilon c. n. cilié la vérité vivante et la noblesse du style. — **Jean Goujon**. **Déposition du Christ et les quatre évangélistes**. Bas-reliefs composés comme une peinture florentine ; science parfaite des raccourcis. — \* **G. Pilon**. **Vierge de douleur**, terre cuite peinte. Même figure en marbre à l'église Saint-Paul-Saint-Louis Art admirable, d'émotion puissante et d'exécution précieuse. — **Barth. Prieur**. Monument funéraire du connétable Anne de Montmorency. Allégories élégantes, mais froides. — **Cheminée du château de Villeroy**, attr. à l'école de G. Pilon. — **Et. Le Hongre**. **Mausolée** ; d'un siècle postérieur à la Renaissance ; le style s'est alourdi. — \* \* **Germain Pilon**. **Tombeau de René de Birague**. Un des chefs-d'œuvre de la statuaire française ; dans sa simplicité, cette figure est d'une majesté incomparable. Ce sculpteur sait se servir de la beauté de la matière dont il use, bronze ou marbre (voir p. 186). — Tombeau de **Philippe de Chabot** : dans cette figure aussi, le réalisme à la française subsiste dans les

élégances enseignées par l'Italie. — **Jean Goujon**. **Tritons et Néréides** ; détachés de la Fontaine des Innocents ; on reconnaît les longues figures et les souples draperies de ses Néréides.

*Au centre* : \* **Diane au cerf**, attr. par la tradition à **Jean Goujon** et qui le rappelle par son élégance allongée et sa présentation en façade, comme pour un bas-relief. Cette figure décorait une fontaine du château d'Anet, la demeure de Diane de Poitiers (voir p. 186). — \* \* **Germain Pilon**. **Les trois Grâces** portant l'urne du cœur de Henri II ; œuvre d'une élégance exquise. Comme l'artiste si puissant dans ses effigies de bronze, sait traiter les marbre avec finesse ! l'homme de la Renaissance nous semble du xviii<sup>e</sup> siècle (voir p. 186). — Le **monument de la chasse de Sainte Geneviève**, de la même famille que le précédent est aussi fort joli, bien qu'il soit d'une noblesse un peu plus froide. — **Germain Pilon** est encore représenté par quantité de fragments sculptés et quelques bustes. On emporte de cette salle une grande admiration pour cet artiste.

*Dans une petite salle voisine (8)*, quelques figures de **P. Francheville**, l'auteur de l'ancien monument de Henri IV sur le Pont-Neuf.

## SALLE MICHEL-ANGE

Cette salle, ainsi que la suivante, est consacrée à la sculpture italienne des xiv<sup>e</sup>, xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles. Cette sculpture n'est représentée que d'une manière fort incomplète, mais quelques œuvres de premier ordre rappellent les plus beaux maîtres de Florence (voir p. 187 et 188).

*A droite* : Buste de **Michel-Ange** : bronze de son atelier. — Médaillon en marbre de **Ludovic le More**. — Bas-relief imitant le style antique et représentant une **cérémonie funéraire**. — Figure équestre de **Robert Malatesta**, un cavalier rigide sur un cheval de type antique. — Buste de **jeune homme** en bronze provenant d'un atelier vénitien.

**Jason** ou **Apollon**, bronze du xv<sup>e</sup> siècle, d'un imitateur de Michel-Ange, assez près de Sansovino. — Au-dessus, \* **Benvenuto Cellini**. **La Nymphé de Fontainebleau**, exécutée pour la Porte dorée du château de Fontainebleau, elle fut transportée au château d'Anet sous Henri II. Le rapport avec la Diane de marbre de la salle voisine est

frappant. Ce sont les Italiens qui nous ont enseigné à chercher l'élégance dans l'allongement des formes. Ce style dérive de Michel-Ange.

Sur le mur de droite, devant une admirable tapisserie de la série des **Chasses de Maximilien** (voir *Salle de la Renaissance*, p. 220), le buste de \* **Béatrice d'Este** (voir p. 188).

\*\* **Michel-Ange** est présent dans cette salle par deux esclaves enchaînés, destinés au tombeau du pape Jules II. Ce sont deux merveilleux exemplaires de ces variations sur le corps humain auxquelles s'est appliqué

le génie de Michel-Ange; deux athlètes merveilleux, dont l'un se crispe douloureux pour briser ses chaînes, et dont l'autre renonce et s'abandonne, désespéré: l'effort et la lassitude, l'action et l'évanouissement, ce sont les thèmes constants du maître florentin. Il est tout entier dans ces deux marbres gonflés de force et frémissants de vie (voir p. 187).

Pour entrer dans la salle suivante, on passe sous la fastueuse \* **porte du palais Stanga** de Crémone, où l'on peut admirer l'élégante richesse de l'ornementation italienne à la fin du xv<sup>e</sup> siècle.

## SALLE DONATELLO (Voir page 187).

A droite et à gauche de la porte d'entrée: quatre **vertus**, la **justice**, la **force**, la **prudence** et la **tempérance**, marbres du xiii<sup>e</sup> siècle, qui proviennent de la province de Naples; lourdes figures ailées qui montrent bien la différence entre la statuaire gothique française de ce temps toute jeune et fraîche et la sculpture italienne où se montre la dégénérescence de l'antique. — Deux figures d'**apôtres** ou **docteurs de l'Eglise**, de la seconde moitié du xiv<sup>e</sup> siècle; l'influence antique est sensible dans ces figures médiévales; les têtes semblent romaines et les draperies sont gothiques.

Dans la 1<sup>re</sup> fenêtre: une **Madone** de marbre de **Mino da Fiesole**, parmi des pilastres aux fines arabesques. — Entre les fenêtres: **Giovanni Dalmata**, fragment de la décoration du tombeau du pape Paul II à St-Pierre de Rome. — **Vierge et enfant**, du xiii<sup>e</sup> siècle, exécuté à Ravenne sous l'influence byzantine. — Dans la 2<sup>e</sup> fenêtre: des bas-reliefs des **Mantegazza** dont le style est reconnaissable par son modelé à facettes et à contours cassants. — **Amadeo**; une **Annunciation** dont le style ressemble tant à celui des peintres contemporains de Ferrare.

Sur le mur ouest: un **Enfant Jésus** bénis-

sant attribué à **Desiderio da Settignano**.

— **St Christophe** en bois peint exécuté sous l'influence de Donatello. — \* **Benedetto da Majano**, buste de **Filippo Strozzi**, d'un art très fin. — **Donatello** (attr. à). **Vierge** en haut relief, terre cuite peinte. — **Mino da Fiesole**, fragment de la décoration du tombeau du pape Paul II à St-Pierre de Rome. — **Jacopo della Quercia** (attr. à). **Vierge et enfant Jésus**, bois peint et doré; d'un naturalisme robuste. — \*\* **Francesco Laurana**. **Buste de jeune femme** (voir p. 188). — **Donatello** (atelier de). **Vierge** à l'enfant, dite la Madone des Pazzi, stuc peint. — École pisane, **Vierge de l'Annonciation**; bois, geste d'une charmante élégance.

Sur la paroi nord: l'**Annonciation**; l'ange et surtout la **Vierge** d'un naturalisme gracieux. — \* **Mino da Fiesole**. **St Jean-Baptiste**, délicieux marbre, bien caractéristique de ce maître spirituel. — **Vierge et enfant**, bas-relief en marbre aux armes de la famille Arrighi. — \*\* **Agostino di Duccio**. **Vierge** entourée d'anges (voir p. 188). — \* \* **Donatello** (attr. à). **St Jean-Baptiste** (voir p. 188). — \* **Mino da Fiesole** (Ecole de); **Vierge** à l'enfant (voir p. 188).

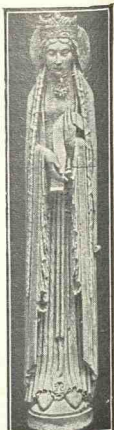
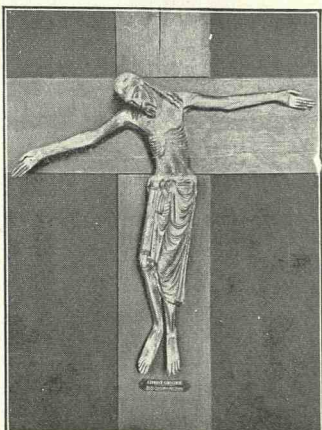
## SALLE DELLA ROBBIA

Dans cette salle, un grand nombre de terres cuites des ateliers des *della Robbia*. Les Florentins ont beaucoup aimé cet art qui unit la forme et la couleur. Les plus anciennes terres cuites sont émaillées de blanc et de bleu (Luca della Robbia); chez Andrea et Giovanni, la polychromie est plus variée. Dans un art de reproduction facile et presque mécanique, les œuvres expriment moins le génie personnel d'un artiste que la manière d'un atelier. Cet art s'est par la suite quelque peu vulgarisé.

## Annonciation des Bergers.



Les sculpteurs du XII<sup>e</sup> siècle montrent une grande naïveté et beaucoup de conscience à reproduire les formes vivantes, mais ils ne savent pas encore rendre la souplesse du corps humain. Ils taillent dans la pierre avec le plus grand soin le détail extérieur des costumes et des visages, mais ne parviennent pas à animer la masse des corps. Par son effort pour faire pénétrer la vie dans la matière, la sculpture romane est un des moments les plus intéressants de l'histoire de l'art. C'est à ce moment que les artistes ont retrouvé le secret de faire de la vie, perdu depuis l'antiquité. Il faut, pour se représenter l'importance de cet effort, étudier au Musée du Trocadéro les moulages d'après les plus beaux porches de nos églises romanes. Dans cette salle, les figures



**Le Roi Salomon.**

**Vierge romane.**

**Christ en croix.**

**Reine de Saba.**

de Salomon, de la reine de Saba, montrent comment la recherche de la vie s'accommode au besoin de la rigidité imposée par l'architecture. La Vierge est une transposition en sculpture des figures byzantines de vitrail; le Christ de bois est un agrandissement des crucifix de bronze des chasses limousines. (Cl. Hachette.)

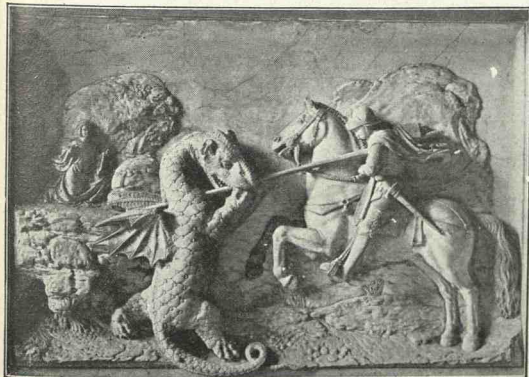


**Tombeau de Philippe Pot.**

CE monument pathétique d'un artiste inconnu de la fin du xve siècle tire un parti merveilleux du thème des pleurants, habituel dans les tombeaux bourguignons. Ces fantômes de la nuit font une bien sinistre apparition. (Cl. Hachette.)

**Charles V et Jeanne de Bourbon.**

STATUES exécutées vers 1370 pour être placées au portail de l'église des Célestins. Ce sont deux portraits extrêmement véridiques et d'une bonhomie tout à fait sympathique. (Cl. Hachette.)



**Michel Colombe. — Saint George et le Dragon.**

ŒUVRE charmante L'influence italienne ne se fait point sentir encore. Chevalier, cheval, dragon, princesse sont encore de France.





**Vierge d'Olivet.**  
 AIMABLE, gracieuse,  
 de race tourangelle  
 comme une figure de  
 Fouquet. (Cl. Ha-  
 chette.)



**Germain Pilon.**

**Tombeau de René de Birague.**

Ce sculpteur, souple marbrier, est aussi un puissant bronzier. Cette fine tête, cet admirable manteau sont d'un réalisme puissant et d'un style altier. (Cl. Hachette.)

**Jean Goujon (Attr. à).**

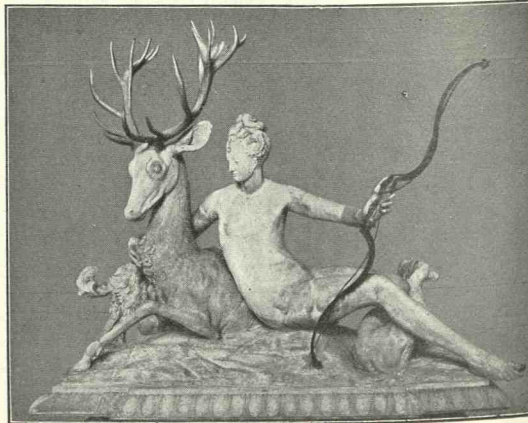
**Fontaine de Diane.**

LONGUEUR élégante à la manière de Primatice et de Cellini. Diane fut la déesse préférée des artistes de la Renaissance.



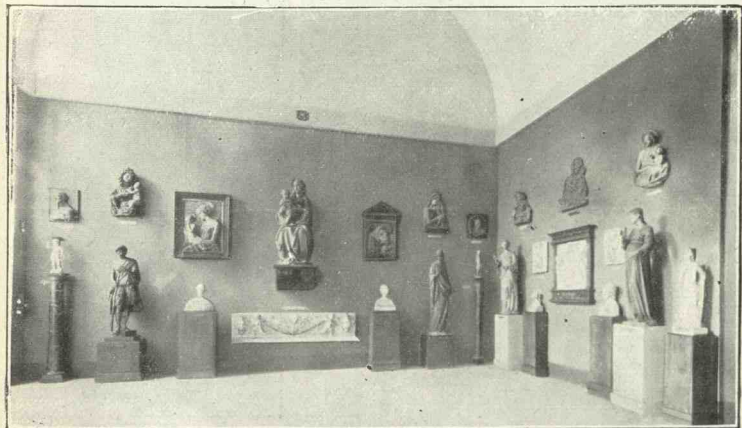
**Germain Pilon.**  
**Les trois Grâces.**

D'UNE coquetterie qui fait déjà penser à Falconet. (Cl. Hachette.)



### Michel-Ange. Les Esclaves.

**C**ES statues, qui sont en France depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, étaient destinées au tombeau de Jules II, ainsi que beaucoup d'autres allégories restées inachevées. L'attitude révoltée de l'un, désespérée de l'autre, ce corps qui veut rompre ses chaînes et raidit ses muscles, cet autre qui s'évanouit, désespéré, ce sont là les deux thèmes de tout l'art de Michel-Ange : la révolte et le désespoir. Le marbre, en traduisant la vie physique, n'a jamais atteint à plus profonde expression morale. Le Florentin a multiplié la puissance pathétique de la statuaire, parce qu'il a, mieux que nul autre, connu les ressources de la plastique. Michel-Ange semble avoir sur ce point atteint aux limites de l'art humain. (Cl. Hachette.)



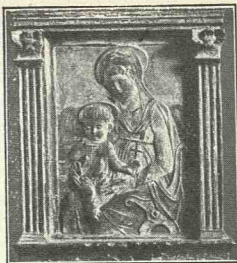
### Salle Donatello.

**Q**UELQUES menues œuvres de l'école de Donatello, des marbres de terres cuites représentent le style nerveux et raffiné de Florence. Le génie florentin s'exprime admirablement par la sculpture. Ce sont ces œuvres curieusement ciselées qui ont bien souvent donné des modèles à la peinture. (Cl. Hachette.)



**Christoforo Romano.**  
*Béatrice d'Este.*

BONNE petite tête ronde, figure mutine, très amusante par sa franchise ingénue et d'un travail si fin! Le sculpteur ne s'est pas ennuyé à ciseler cette broderie de marbre. (Cl. Hachette.)



**Mino da Fiesole**  
(Ecole de).

**Vierge et Enfant.**

CES bas-reliefs ont souvent guidé les peintres du xv<sup>e</sup> siècle; c'est là qu'ils ont pris quelquefois modèle pour leurs formes aux contours secs. (Cl. Hachette.)



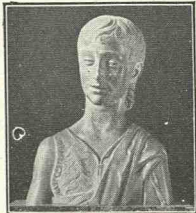
**Laurana (Att. à).**  
*Femme inconnue.*

APPARTIENT à une famille de figures féminines d'une extrême distinction, d'une grâce un peu affectée, mais fort séduisante. Parfois elles se présentent en terre cuite émaillée et semblent respirer. (Cl. Hach.)



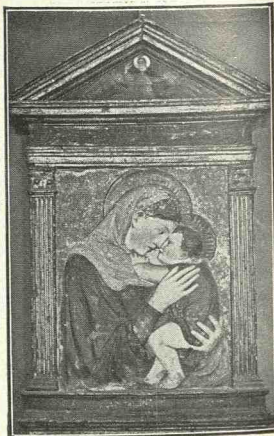
**Agostino di Duccio.**  
*Vierge et Enfant.*

Ce délicat sculpteur de marbre se distingue des autres artistes florentins du xv<sup>e</sup> siècle par son amour des longues lignes sinueuses. (Cl. Hachette.)



**Donatello. Saint Jean Baptiste.**

ATTRIBUÉ parfois à l'un des continuateurs de Donatello. En tout cas, elle le rappelle bien par le modelé plat, l'aspect mince, presque desséché, la figure maigre, osseuse, les lèvres un peu entrouvertes comme si le souffle manquait pour cette poitrine étroite. L'art de Donatello peut atteindre à la vie exubérante par la violence du mouvement; mais la santé vulgaire lui manque. (Cl. Hachette.)



**Donatello (Ecole de).**  
*Vierge et Enfant Jésus.*

Ces fins bas-reliefs sont très souvent colorisés. Eclairés par la lumière des cierges, ils ont entendu bien des prières avant de subir l'interrogatoire des historiens.

# LA SCULPTURE DES XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> ET XIX<sup>e</sup> SIÈCLES

CETTE collection est composée pour une part — les tombeaux — des monuments recueillis pendant la Révolution à la suite de la désaffectation ou de la destruction de certaines églises ; pour une autre part — les figures mythologiques — des statues reprises au parc de Versailles où elles ont été

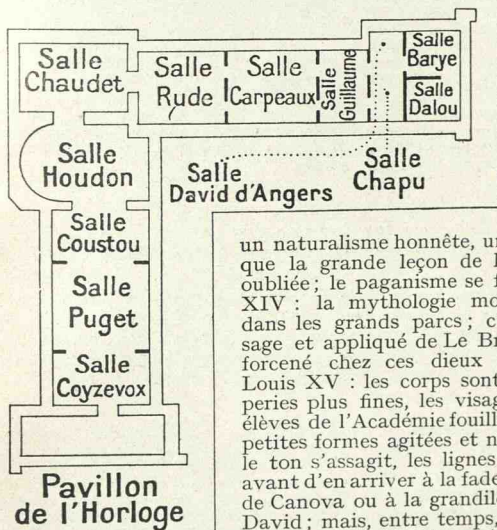
remplacées par des copies, et enfin des anciennes collections de l'Académie royale de peinture et de sculpture.

La sculpture rend bien le mouvement général du style français pendant les deux siècles classiques ; elle révèle moins nettement les personnalités que la peinture, mais elle n'en résume que mieux les phases de l'évolution : d'abord le style Louis XIII,

un naturalisme honnête, un peu lourd ; on dirait que la grande leçon de la Renaissance a été oubliée ; le paganisme se fait plus discret. Louis XIV : la mythologie monarchique s'épanouit dans les grands parcs ; c'est l'Olympe un peu sage et appliqué de Le Brun ; Puget paraît un forcené chez ces dieux calmes. La Régence, Louis XV : les corps sont plus alertes, les draperies plus fines, les visages plus spirituels ; les élèves de l'Académie fouillent dans le marbre des petites formes agitées et nerveuses. Louis XVI : le ton s'assagit, les lignes sont plus tranquilles, avant d'en arriver à la fadeur du style alexandrin de Canova ou à la grandiloquence stoïcienne de David ; mais, entre temps, Houdon a fixé dans la terre ou le marbre la spiritualité de ses contemporains. Sa galerie de bustes est aussi animée que

l'assemblée des pastels de La Tour, et elle les dépasse par l'intensité du caractère. L'Empire : la rigidité et l'emphase. Puis des maîtres comme David d'Angers et Barye, chacun en un style original, manifestent la passion de l'âge romantique. Durant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le naturalisme fougueux de Carpeaux, puis de Dalou, s'oppose à la pureté classique des Guillaume et des Chapu.

## Sculptures des 17<sup>e</sup>, 18<sup>e</sup>, et 19<sup>e</sup> s.





## SALLE COYZEVOX

Sculptures du xvii<sup>e</sup> siècle. Deux catégories de monuments dominent, les tombeaux et les figures décoratives et mythologiques. Les collections du Louvre se composent surtout des œuvres retirées des églises et des parcs pour être protégées. Deux tendances se distinguent : le souci naturaliste et la recherche décorative. Coyzevox est surtout un naturaliste.

*A gauche* : **Warin**, un **Louis XIII** sévère ; la vérité même. Une série de tombeaux, avec des figures d'un naturalisme honnête, mais parfois pesant, de **Gilles Guérin**, **Simon Guillain**, **Jacques Sarrazin** : l'expression extatique du **Cardinal de Bérulle**, **François Anguier**. Les bustes sont toujours d'une vie intense, de physionomies franchement caractérisées : **Colbert** par **Anguier** - **Le Brun**, par **Coyzevox** ; **Richelieu**, par **Warin** ; **Mignard**, par **Desjardins**. Mais les œuvres maîtresses sont ici celles de **\*Coyzevox** : la **duchesse de Bourgogne** en Diane, la Diane antique modernisée par une tête

qui est un portrait, par des draperies qui sont de satin, par une exécution pittoresque et nerveuse. La vie moderne anime un thème antique. Des bustes admirables ; celui du **\*\* Grand Condé** est inoubliable avec son regard aigu d'oiseau de proie (*voir p. 194*).

*Au centre de la salle*, **François Anguier**, monument funéraire des **ducs de Longueville**, avec des symboles de vertus et images de victoire. Auprès de la fenêtre : **P. Francheville**, **Esclaves** de bronze, restes de l'ancien monument de **Henri IV** sur le Pont-Neuf ; la descendance dégénérée de **Michel-Ange**.

## SALLE PUGET

Elle est en grande partie remplie de figures et groupes exécutés pour la décoration de Versailles. Ici règne la majesté du style Louis XIV. Puget, avec son pathétique forcené, en dérange parfois l'équilibre raisonnable. Ce petit-fils de Michel-Ange, d'accent un peu marseillais, a travaillé en Provence et n'a pas respiré l'air de Versailles. (*Voir p. 195*).

*A gauche* : **\*\* Tombeau de Mazarin**, par **Coyzevox**, **Tuby** et **Le Hongre** : magnifique monument, vrai et majestueux comme une oraison funèbre (*voir p. 194*). — De **Theodon** et **Legros**, des mythologies décoratives pour les parcs de Le Nôtre. — **\*François Anguier** : tombeau de la **famille de Thou** avec deux figures de femmes en prière d'une grâce exquise. **\*\* Simon Guillain** : **Louis XIII** et **Anne d'Autriche avec le Dauphin** : figures qui décoraient autrefois un monument au Pont-au-Change. La statuaire classique nous donne rarement cette impression de réalité. Le couple royal est vraiment, sous nos yeux, éternisé dans le bronze (*voir p. 194*). Les autres œuvres sont de **P. Puget** : **\*Alexandre**

et **Diogène**, composition décorative, conçue comme un tableau ; un **Rubens** de marbre. —

*Au centre* : **\*Milon de Crotone**, dévoré par les lions. Image de l'effort désespéré et de la torture physique. L'homme tout entier est crispé depuis l'orteil jusqu'au front. Cette image hurlante devait étonner les divinités sereines de Versailles. — **\* L'Hercule assis**, admirable image de la force au repos. — **Persée et Andromède**, encore un groupe décoratif destiné à meubler un rond-point à Versailles ; de l'agitation et du pittoresque à la **Bernini**. — Les vases décoratifs de **Girardon** ne prennent leur valeur décorative que placés aux angles de terrasses.

## SALLE DES COUSTOU

Nous entrons dans le XVIII<sup>e</sup> siècle. Moins de majesté et plus de grâce ; de l'esprit, de la galanterie, du mouvement.

*A gauche* : **Nic. Coustou, J. César**. — **Falconet**, la **Musique** et, plus loin, la fameuse **\*\*Baigneuse**, si gracieuse par sa silhouette (*voir p. 196*). — **Allegrain, Diane au bain, Venus au bain**, d'une noblesse un peu fade. — **Adam, Seb. Slodtz** sont des producteurs faciles chez qui l'académisme est aiguë d'esprit. — **\*\*Le Mercure rattachant ses talonnières**, de **Pigalle**, est un chef-d'œuvre ; attitude instantanée d'un corps

qui se pose pour bientôt rebondir (*voir p. 196*). **\*Guillaume Coustou, Marie Leczinska** en Junon couronnée par l'Amour qui rappelle un peu la duchesse de Bourgogne de Coyzevox. Les bustes, nombreux, sont vifs, spirituels, physionomiques, Les petits groupes de marbre sont les morceaux de réception des Académiciens ; leur style tourmenté révèle que la statuaire ne fut pas à l'abri des atteintes du style rocaille.

## SALLE HOUDON

C'est surtout par ses bustes en terre cuite ou en marbre que Houdon domine son temps ; il a capté la physionomie spirituelle des hommes de la fin du siècle. (*Voir p. 197*).

*Devant la fenêtre, à gauche*, une série de têtes qui respirent et qui parlent : **Washington**, sérieux et simple ; **\*Voltaire**, tout plissé de malice ; **Diderot**, étourdi, nez au vent ; **\*Bufon**, solennel, un peu lent ; **Mirabeau**, insolent de laideur ; **Malesherbes**, souriant et naïf ; l'abbé **\*Aubert**, tout jovial ; **\*Rousseau**, ombrageux et sensuel. Dans des vitrines, les enfants **\*Brongniart**, la chair tendre et l'œil clair, et, *au fond de la salle* la **\*Femme de**

**Houdon**, sérieuse, et sa fille **Sabine**. — *Au milieu de la salle*, la **\*Diane** de Houdon court, légère et concilie de manière bien rare la grâce du XVIII<sup>e</sup> siècle et la correction classique qui se fait chaque jour plus sévère. — Enfin, **\*\*Bouchardon**, l'**Amour** taillant son arc dans la masse d'Hercule d'une élégante pureté de forme qui étonna un siècle habitué aux Cupidons dodus (*voir p. 196*).

## SALLE DE CHAUDET

Le XVIII<sup>e</sup> siècle s'achève dans une crise d'idéalisme et le culte de l'antique. C'est le règne de Louis David. Mais les peintres furent ramenés vers la vie par les exigences de l'histoire contemporaine, tandis que la statuaire se proposait de recommencer l'art grec. Cependant, quelques sculpteurs comme **Pajou**, **Chinard**, conservent la grâce sensuelle du XVIII<sup>e</sup> siècle ; mais la plupart, cherchant la « beauté idéale » tombent dans la fadeur ou l'emphase. **Chaudet**, avec l'**Amour** et le **Phorbas et Œdipe**, n'a pas évité ces deux dangers. **Cortot**, avec son **Soldat de Marathon**, montre une noblesse un peu théâtrale. Le plus grand sculpteur de cette époque fut l'Italien **Canova**, un admirable praticien du marbre.

## SALLE DE RUDE

Le style « empire » survit pendant la Restauration. Mais l'unité de l'école est brisée et de puissantes individualités se manifestent. Rude est « romantique » d'inspiration, s'il reste « classique » par la forme.

**Maindron, Velleda** ; comme Chateaubriand, son père, elle veut animer la forme classique d'un frisson romantique. — **Rude, Jeanne d'Arc**, écoute ses voix; la mimique nous paraît trop claire. — **\*Napoléon s'éveillant à l'immortalité**, modèle d'un monument en bronze qui est à Fixin, en Bourgogne. Rude concilie le culte de Napoléon et celui de la Révolution. — **\*Mercure** et le **\*\*Pêcheur napolitain**, œuvres vivantes et jeunes (voir p. 198). — **\*\*David d'Angers**, avec son **Phi-**

**lopoemen**, se montre un pur classique (voir p. 198). — **Ramey, Thésée et le Minotaure**; cet immense effort nous laisse froid. — **Pradier**, avec sa **Psyché**, sa **Niobide**, son **Atalante** et sa populaire **\*Sapho**, montre une grâce alexandrine. Enfin il y eut en sculpture une tentative correspondant à celle de Delacroix en peinture, pour obliger marbre et bronze à exprimer le pathétique par la forme violente et tourmentée; elle apparaît ici dans l'œuvre de **Jehan du Seigneur** et de **Préault**.

## SALLE DE CARPEAUX

Carpeaux représente, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le triomphe du naturalisme sur l'idéalisme classique, la victoire de la « vie » sur le « style »

**\*\*Carpeaux**; la **Danse**, modèle en plâtre du fameux groupe de l'Opéra. Une ronde en-diabée; des figures ivres de mouvement et de bruit. Avant Carpeaux, seule la peinture s'était essayée à rendre les turbulences de la joie physique. C'est un Flamand exubérant affiné par le Paris du Second Empire (voir p. 198). — Les bustes<sup>s</sup> si vifs, au regard si direct, font revivre le monde des Tuileries. — **\*La Flore**, en terre cuite, fait songer à Clo-

dion, tandis que **\*Ugolin** violent et crispé paraît influencé par Michel-Ange. Carpeaux va de la puissance à la grâce spirituelle. Enfin dans les **\*\*Quatre parties du Monde** portant la sphère céleste, modèle pour la fontaine de l'Observatoire, il unit tous ses dons de vie, sa passion du mouvement à un rythme d'une gracieuse vivacité; la silhouette du monument est d'une élégance magnifique (voir p. 198).

## SALLE GUILLAUME

Dans cette salle, des œuvres classiques de la seconde moitié du siècle; l'idéalisme de l'école y fait des concessions à la recherche des aspects de la vie. **Cavelier, Jouffroy, Cabet** et surtout **Guillaume** imposent l'estime par leur habileté à ramener les formes vivantes à la pureté du style. Dans les bustes, par exemple **Mgr Darboy**, ce mélange de réel et d'idéal est savamment dosé.

## SALLE CHAPU

Mêmes qualités chez **Chapu** qui, dans sa **Jeanne d'Arc**, atteint à la plus noble gravité sans cesser d'être charmant.

## SALLE DES MÉDAILLONS DE DAVID D'ANGERS

*David d'Angers* a été le sculpteur des grands hommes du passé et il a laissé une collection très riche de *médallions* d'après ses plus illustres contemporains. On ne peut, nulle part mieux qu'ici, évoquer la génération romantique.

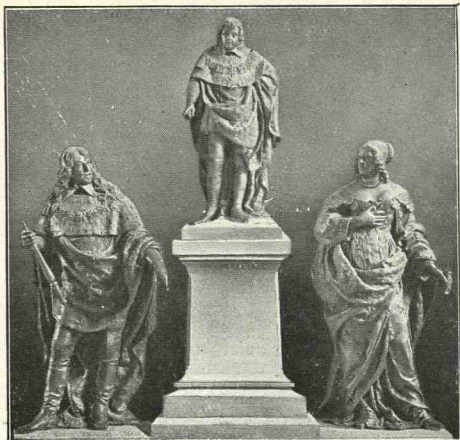
## SALLE BARYE

*Barye* est un artiste puissant et d'une originalité entière. Il a dégagé l'animal du règne décoratif pour le faire rentrer dans la vie. Il fait sentir la vie du muscle sous le rude pelage, et dans ses figures décoratives retrouve l'accent nerveux de l'archaïsme grec. (Voir p. 199).

## SALLE DALOU

Dans cette salle, on suit le double courant classique et naturaliste. Ils se mêlent dans l'œuvre de *Dalou* qui continue Carpeaux et celle de *Paul Dubois* qui reste plus fidèle à l'idéalisme classique. Mais son modèle semble bien moins être l'antiquité que l'école florentine du xv<sup>e</sup> siècle. (Voir p. 199).





**Simon Guillain.**  
**Louis XIII, Louis XIV**  
**et Anne d'Autriche.**

CE groupe de la famille royale a décoré, sous l'ancien régime, la place devant le carrefour du Pont-au-Change. C'est de la sculpture probe, sincère; la vérité même. Le jeune dauphin est déjà d'allure royale; le roi et la reine, en des attitudes un peu trop mouvementées, sont plus vivants qu'en aucune autre effigie. On saisit ici des personnalités que les historiens n'ont pas toujours su faire revivre et que les romanciers ont toujours défigurées. (Cl. Hachette.)

**Antoine Coyzevox. — Condé.**

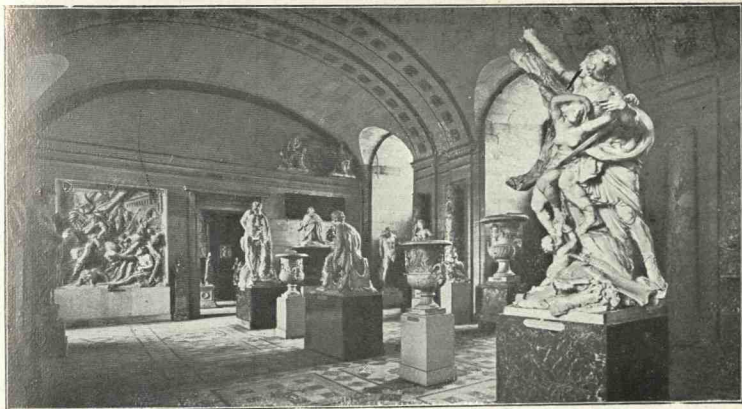
LES bustes de Coyzevox sont toujours d'une vérité absolue et d'une vie intense. Mais ce bronze est illuminé par ce feu qui rayonnait, paraît-il, des yeux du capitaine sur le champ de bataille. Est-ce la nature ou l'art qui domine ici? C'est le propre des beaux portraitistes de dégager le caractère que la nature enveloppe. (Cl. Hachette.)



**Coyzevox, Tuby**  
**et Le Hongre.**  
**Tombeau de Mazarin.**

CE monument a été exécuté pour la chapelle du Collège des Quatre Nations, sous la coupole de l'Institut actuel. Ces tombeaux du XVII<sup>e</sup> siècle sont un peu comme des oraisons funèbres. Nous écoutons cette merveilleuse éloquence, sans toujours croire beaucoup aux vertus que l'on nous fait voir. Cet art est magnifique, mais c'est de l'art d'apparat. Cependant, si l'on se donne la peine de déchiffrer le sens de ces belles allégories, on s'aperçoit qu'elles sont admirablement appropriées: l'autorité, la paix, la fidélité au roi. (Cl. Hachette.)





### Salle de Puget.

**A** part quelques œuvres — à Toulon, à Gênes — presque tout ce que Puget nous a laissé est ici. Autour de ses groupes violents, quelques figures sereines et tranquilles du parc de Versailles. Le contraste montre combien le fougueux continuateur de Bernin devait étonner les calmes divinités de Girardon. Cette verve méridionale faisait presque scandale. (Cl. Hachette.)



**Puget. — Diogène et Alexandre.**



**Puget. — Milon de Crotone.**

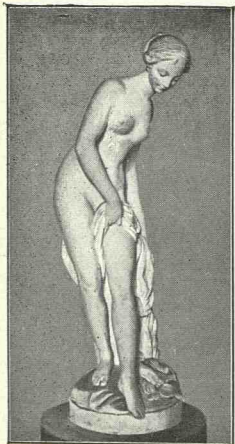


**Bouchardon.**  
*L'Amour taillant  
son arc dans la  
massue d'Hercule.*

**C**E sculpteur aime le modelé rond et sans facette ou accidents. Son amour, gracieux adolescent, étonna les contemporains habitués aux Cupidons dodus. (Cl. Hachette.)

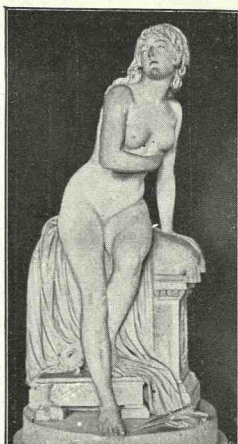
**Pigalle. — Mercure  
rattachant sa  
sandale.**

**C**ETTE attitude est d'une légèreté incomparable. Figure ailée qui se pose un instant pour rebondir. (Cl. Hachette.)



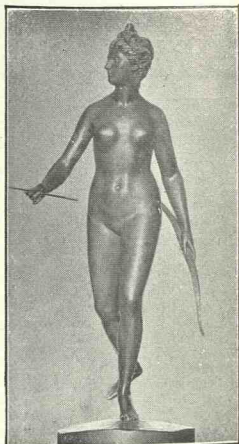
**Falconet. Baigneuse.**

**D**EVENUE populaire pour sa grâce fûtée. Charmante silhouette en juseau; le regard suit le bout du pied quitte l'eau. (Cl. Hachette.)



**Pajou. — Psyché.**

**C**E délicieux marbre a une mollesse fondante; il rend la chair souple et moite. Nous sommes au temps de Greuze et non de Bouchardon. (Cl. Hachette.)



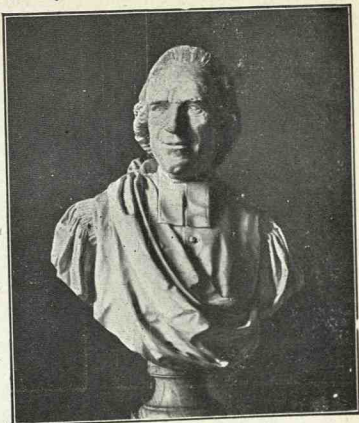
**Houdon. — Diane.**

**F**INE, svelte, légère; elle court sans presque toucher terre. Une noblesse de forme qui nous reporte aux Diane de la Renaissance. (Cl. Hachette.)



Houdon. — Diderot.

**H**OUDON donne autant de couleur à ses bustes de terre cuite qu'un peintre à ses portraits; il fut un pétrisseur de glaise admirable. Son Diderot, comme il écoute! (Cl. Hachette.)



Houdon. — L'abbé Aubert.

**L**ES bustes de Houdon sont animés d'une vie spirituelle aussi vive que les pastels de La Tour. Le coup de pouce est aussi léger et vif que le coup de crayon. (Cl. Hachette.)



Pajou. — Mme du Barry.

**F**INE, aimable, un peu dégragée, mais cependant altière comme si elle visait à la majesté royale. Du Frago en sculpture. (Cl. Hach.)



Houdon. — Louise Brongniard.

**C**E modeleur incomparable de vivacité et de fraîcheur pouvait rendre jusqu'au frémissement de la chair. (Cl. Hachette.)





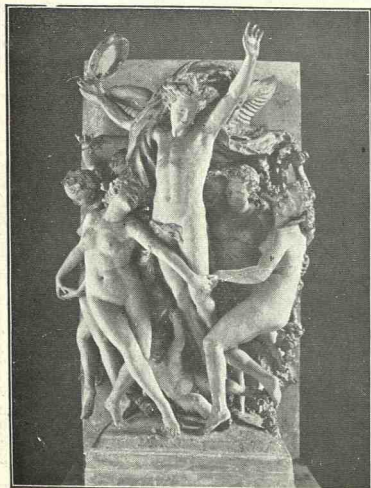
**David d'Angers.  
Philopoemen.**

**R**ETIRE le trait qui l'a blessé.  
Imité du Laocoon.



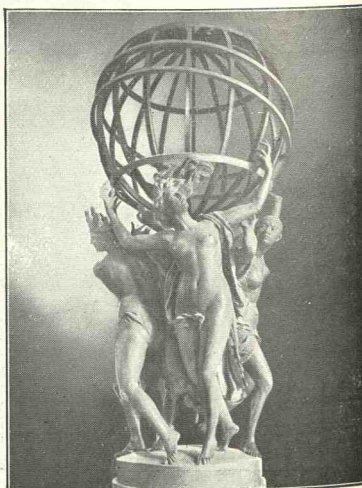
**Rude. — Pêcheur Napolitain.**

**L**E sculpteur du Chant du Départ aimait le mouvement et la couleur. Ce jeune corps rit bien sous le soleil de Naples, souple, indolent, gracieux comme un petit faune. (Cl. Hach.)



**Carpeaux. — La danse.**

**U**NE des maquettes qui ont servi pour le groupe jameux de l'Opéra Du Clodion monumental.



**Carpeaux.**

**ENCORE un groupe de la danse.**  
**Les quatre parties du Monde.**



### Barye. — Tigre dévorant un gaviai.

**B**ARYE est un des sculpteurs les plus originaux de notre école pour avoir entièrement renouvelé la sculpture d'animaux. Tout en conservant le style grandiose de belles attitudes fixées il y a longtemps par l'art égyptien, il a pénétré davantage le secret de la vie physique et sous l'é-

nergique modelé fait sentir fortement les contractions musculaires, la puissance prodigieuse de l'échine des félins, les grognements jéroces du fauve qui broie sa victime. Il a demandé à la sculpture de rendre aussi le pelage de la bête. Un nouveau naturalisme est né de cette imitation fidèle au service d'une forte conception. C'est toute une province nouvelle ouverte à la sculpture. (Cl. Hachette.)



### Dubois. Chanteur florentin.

**F**IGURE populaire par sa grâce un peu mièvre; rejoint l'élégance précieuse des ciseleurs florentins. Le bibelot de bronze admet bien des gentillesse empruntées à la peinture, comme on le voit chez Ghiberti ou Verrocchio. (Cl. Hachette.)



### Barye. Combat d'un centaure et d'un Lapithe.

**C'**EST encore de l'art d'animalier. Barye semble avoir aimé le style dur, le modelé carré des sculpteurs grecs archaïques. Ce modelé aux accents géométriques s'accommode fort bien du contact avec les lignes de l'architecture. Depuis Barye, beaucoup de sculpteurs ont tâché de retrouver les formes simplifiées de l'école d'Égine. Voir ses admirables groupes décoratifs pour le nouveau Louvre. (Cl. Hachette.)



### Dalou. Le paysan.

**F**IGURE isolée, destinée à un monument d'ensemble à la glorification du travail. Dalou fait vrai, voit grand et simple. Il a su admirablement concilier le naturalisme et le décoratif et hausser la simple vérité jusqu'au symbole. (Cl. Hachette.)

# ANTIQUITÉS ÉGYPTIENNES

LES antiquités égyptiennes occupent une galerie au rez-de-chaussée, derrière la colonnade du Louvre; on y pénètre par la porte qui donne sur le passage de la place Saint-Germain l'Auxerrois.

L'Égyptologie a toujours été fort en honneur auprès des archéologues français, et le musée du Louvre est un de ceux où l'on peut le mieux étudier l'art et l'histoire d'Égypte, sauf pour l'architecture, bien entendu. On sait que la grande idée qui domine l'art égyptien est le souci de la défense contre la mort. Les tombeaux gigantesques et presque indestructibles que sont les pyramides et les mastabas sont de véritables forteresses qui protègent le mort durant l'éternité. L'embaumement de la momie, la statue qui parfois la double, les accessoires qui meublent le tombeau et jusqu'aux peintures des parois, sont autant de moyens pour prolonger l'existence de l'âme humaine et du corps qui la porte. Il est aisé de retrouver cette volonté constante dans toutes les formes de l'art égyptien : architecture, sculpture, peinture, bijoux.

C'est surtout la sculpture égyptienne que l'on peut étudier dans un musée. On notera comment cet art s'est arrêté à mi-chemin entre la rigidité géométrique et la souplesse vivante. Les attitudes du corps humain et des animaux sont fixées en quelques poses d'une simplicité architecturale et d'une noblesse imposante : le félin accroupi ; l'homme marchant, assis, agenouillé... Ces figures taillées en des matières dures, indestructibles, sont bien fixées pour l'éternité en des attitudes immuables.

Les bas-reliefs et peintures présentent les mêmes caractères. Le désordre de la vie y est ramené à des formes d'une simplicité rigoureuse. Aussi l'art égyptien tolère-t-il des conventions linéaires que l'on cesse bien vite de remarquer pour ne plus voir que l'élégance suprême de ces longues et fines silhouettes. Sous toutes ses formes, l'art égyptien retenu par l'esprit traditionaliste, le souci décoratif et symbolique ne s'est jamais laissé entraîner par le pur « naturalisme ».

La salle de rez-de-chaussée ou **Salle Henri IV**, renferme les objets de grande dimension (voir p. 202). À l'entrée, un **grand Sphinx** de granit rose qui répond à une figure semblable, à l'autre extrémité de la galerie, figures d'un symbolisme obscur, qui se plaçaient à l'entrée des temples. **À gauche, Le soubassement de l'Obélisque**, de Louqsor actuellement sur la place de la Concorde; décoré de figures sculptées de cynocéphales. — **Sarcophages** en bois, décorés de peintures; en pierre, ornés de figures finement gravées. — **Ducôté de la fenêtre**, desex-voto, figures funéraires, isolées ou groupées; réductions des types de la grande statuaire, avec des visages qui sont des portraits. — **Au milieu de la salle, \*\*le roi Seti 1<sup>er</sup> et la déesse Hathor** (voir p. 202). — **\* Le Zodiaque de Dendérah** qui provient du temple

de Dendérah et date de l'empire romain. On y reconnaît la voûte céleste et les signes des constellations.

**Une petite galerie s'ouvre sur la salle de Henri IV.** Elle contient plusieurs **stèles** du moyen empire finement sculptées. A une extrémité, une reconstitution de la **Chambre des ancêtres** du temple de Karnak (XVIII<sup>e</sup> dynastie). — Une très belle statue d'un **fonctionnaire** debout, et trois figures de **Scribes accroupis**.

**À l'extrémité de la salle Henri IV**, une petite salle, au bas de l'escalier, contient les œuvres rapportées du Sérapeum ou temple du **taureau Apis**, dont une statue figure au centre de la salle, en face d'une statuette d'une divinité monstrueuse, le dieu **Bès**.

**Dans l'escalier**, sur les murs, des **linceuls**,

peints de basse époque, où l'on voit le dessin égyptien s'alourdir et dégénérer. Sur le palier, des cercueils en bois en forme de momie.

*Étage supérieur.* — *Entrer à gauche : cinq salles contiennent des antiquités égyptiennes.*

*Dans la première salle* sont exposés des **sarcophages**, caisses destinées à contenir les momies dont elles rappellent la forme, et dont les parois intérieures portent l'image peinte. Dans les vitrines, des **objets funéraires**, coffres en bois, terres cuites, réductions des momies qui multiplient l'image du mort et le protègent contre les risques de destruction. \* **Quatre vases canopes** de la II<sup>e</sup> époque thébaine, en terre cuite émaillée, d'un bleu admirable que nous retrouverons souvent dans la céramique égyptienne. Ils portent les **partouches** de Ramsès II et ils ont contenu des entrailles.

*La seconde salle* est consacrée aux bijoux ; la vitrine centrale est une merveille ; l'or, l'émail composent des bibelots précieux, d'un goût raffiné ; ce sont les parures des reines d'Égypte (voir p. 203). Dans les autres vitrines, des **statuettes en bronze** d'animaux, d'une vie spirituelle, des figurines, qui sont des réductions des grandes statues. — La statuaire monumentale d'Égypte s'affine en bibelots exquis.

*La troisième salle* présente également des échantillons précieux de la sculpture. Au centre trône, l'illustre \*\* **Scribe accroupi** (voir p. 204) ; autour, quelques bustes ou statuettes

admirables. *Sur le mur* des peintures un peu sèches de dessin, mais très caractéristiques des thèmes et du style d'Égypte.

*Dans la quatrième salle*, des **vases** en pierre dure, granit, basalte, diorite, et des objets variés en pâte de verre, en os, en corne, et en émail ; enfin dans la **cinquième salle**, quantité d'objets qui ne sont pas de matière précieuse mais qui présentent un intérêt extrême, car ils nous font connaître le mobilier usuel de la vieille Égypte. Ces objets de bois, de terre, de bronze, nous permettent de reconstituer aisément la vie courante au temps des Pharaons. De tous les peuples de l'histoire, c'est le plus ancien qui nous apporte la plus riche documentation sur l'organisation de son existence. Parmi ces objets, les plus curieux sont la **Chaise à dormir**, en bois incrusté d'ivoire, et surtout une **harpe** magnifique.

Enfin, pour mieux sentir la pensée profonde de l'art égyptien, il faut visiter la **salle du Mastaba** située dans une autre partie du Louvre,

On y a transporté la **Chambre des offrandes** du tombeau d'un fonctionnaire de l'ancien Empire ; en bas-reliefs très fins sont représentées sur les parois des scènes de chasse et de pêche, des travaux agricoles, la navigation, un banquet funéraire, etc. ; bref, l'activité normale de l'homme semble se poursuivre par delà la mort, par le moyen de l'image. Autour, plusieurs statues de l'ancien empire : **Nesa. Sepa**, la **stèle du roi serpent**.

Les Égyptiens qui travaillaient pour s'assurer une vie éternelle n'ont pas échoué dans leur effort, et la terre d'Égypte conserverait sans doute indéfiniment ce qu'on lui a confié, si la curiosité des modernes ne venait arracher les momies à leur sommeil.





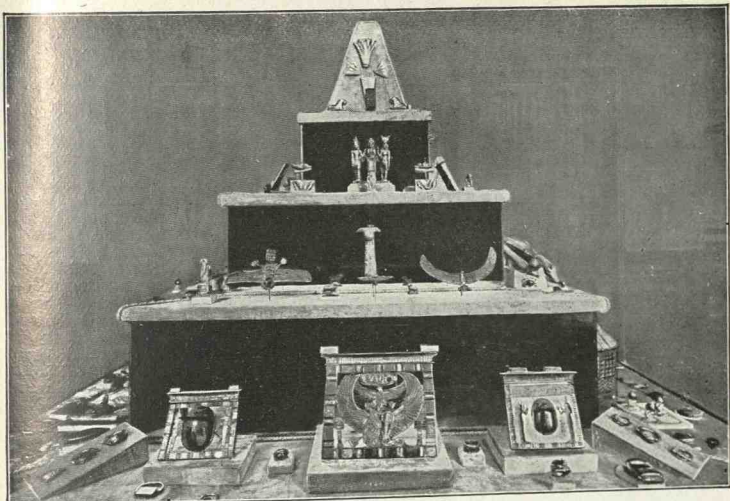
### *Salle de sculpture égyptienne.*

**L**ES grands sphinx de granit rose donnent une idée du caractère monumental de cette sculpture égyptienne qui fait entrer les formes de la vie dans une géométrie rigoureuse. Presque tous ces monuments ont un caractère funéraire ; ce sont des sarcophages de basalte ou de bois et des statues de tombeaux. Dans chacune de ces figures, on retrouve cette rigueur élégante avec laquelle l'artiste égyptien fixe les principales attitudes humaines en une stabilité d'architecture. On pourrait ramener à quelques attitudes fixes les positions du corps humain et du corps animal retenues par l'art égyptien. Sous toutes ses formes, cet art révèle une volonté d'éternité.

### *Le roi Sési 1<sup>er</sup> et La déesse Hathor.*

**B**AS-RELIEF, en calcaire peint, provenant du tombeau du roi. Ce dialogue d'un roi et d'une déesse est d'une noblesse élégante ; le bas-relief, très plat, dessine des formes gracieuses. Les couleurs bien conservées ajoutent au réalisme et nous font retrouver sans peine, sous les conventions de la plastique égyptienne, l'accent et comme le frémissement de la vie. Quel témoignage d'histoire que cette apparition d'un pharaon de la XIX<sup>e</sup> dynastie !





### Vitrine de bijoux égyptiens.

Le grand miracle de l'art égyptien, c'est sa longévité. Mais si son architecture et sa sculpture ont dû cependant parfois souffrir de l'usure des siècles et de la malaisance des hommes, en revanche les bijoux égyptiens sont maintenant pour nous exactement comme ils étaient il y a 4 ou 5 000 ans, quand ils brillaient au cou et sur la gorge des reines de l'Égypte. Ces bijoux d'or, d'émail cloisonné, de pierres taillées, malgré leur âge, ont un charme, un éclat qui fait paraître bien pâle notre orfèvrerie moderne.

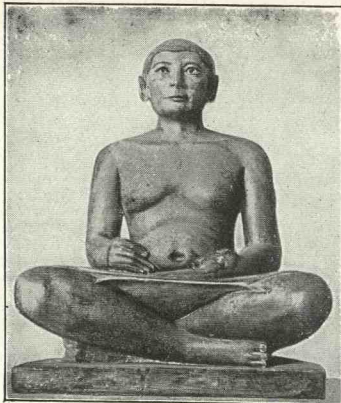
### Vitrine d'animaux.

Ces figurines de bronze montrent que les Égyptiens, dans les statuettes, se départaient un peu de la rigueur de leurs plans géométriques. Malgré la stabilité des attitudes, on discerne un modelé plus souple et plus fouillé, que dans les grandes figures monumentales. Ces oiseaux de nuit, ces chats nous semblent encore mal réveillés de la nuit des tombeaux; et le joli félin au pelage étincelant, aux yeux de braise, restera toujours pour nous un échappé des mondes infernaux.



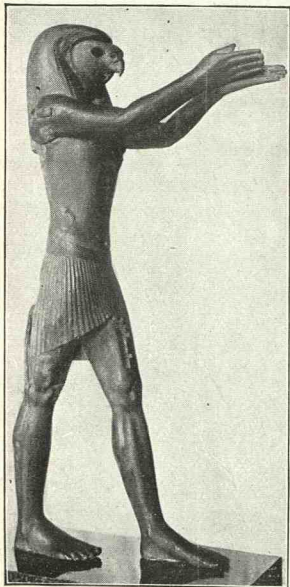
### Horus faisant la libation.

**S**TATUE de bronze de dimension assez rare dans la sculpture en bronze. La tête d'oiseau s'attache aux épaules de manière fort habile. Les hanches minces et les jambes fortement musclées sont d'un beau style; noter l'indentité des proportions avec le Sèti 1<sup>er</sup> de la page 202; les bras, levés en un geste élégant, tenaient à deux mains le vase pour verser la libation sur une statuette de roi qui primitivement se tenait devant le dieu. Les archéologues hésitent à dater ce magnifique bronze.



### Statue d'Amon protégéant Toutankhamon.

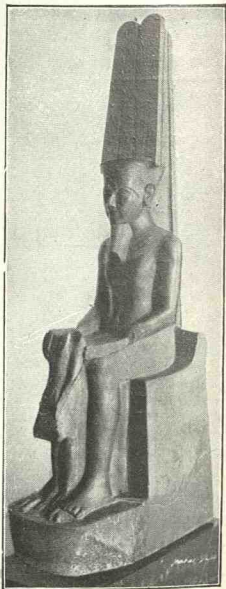
**S**TATUE de granit noir qui provient de Karnak. Elle fut exhumée au temps des premières fouilles de Mariette. Les statues de cette époque sont d'une pureté de forme qui n'enlève rien à leur réalisme bien vivant. L'histoire de ce roi a occupé tout particulièrement les historiens, car la plupart des monuments auxquels il avait confié sa mémoire furent mutilés par des usurpateurs. Des découvertes récentes ont révélé le pharaon injustement frustré.



### Le Scribe accroupi.

Pierre calcaire découverte par Mariette (3500 av. J.-C.).

**C'**ÉTAIT, paraît-il, une coutume, chez les hauts fonctionnaires des pharaons, de se faire représenter dans leur tombeau dans l'attitude de scribes écrivant sous la dictée de leur maître. Plusieurs statues de cette attitude ont été découvertes, qui diffèrent seulement par quelques variantes dans la disposition des jambes. Les jambes sont d'ailleurs de beaucoup la partie la moins bien observée. Le scribe du Louvre est un chef-d'œuvre inoubliable par le naturel de la pose, l'attente du regard, la vérité du type. Comme toujours et mieux que jamais, l'art égyptien a fixé la vie dans une forme d'un tel équilibre qu'elle évoque l'idée d'éternité.



# ANTIQUITÉS ORIENTALES

(CHALDÉE — ASSYRIE — PERSE)

LE Louvre est le musée du monde le plus riche en monuments de l'ancienne Asie. Ces œuvres ne se laissent pas classer aussi aisément que celles d'Égypte; elles appartiennent à des civilisations assez distinctes, séparées dans l'espace et dans le temps. En passant en revue ces œuvres variées, il ne faut pas oublier les grandes divisions de cette histoire. — 1. Les plus anciennes œuvres (fouilles de Tello), nous font remonter à vingt-cinq ou trente siècles avant notre ère dans l'histoire de la Chaldée, ou basse Mésopotamie. — 2. Les fouilles de Suse nous font remonter presque aussi haut, dans l'histoire de l'Elam. — 3. Les monuments de Khorsabad (près Ninive) nous renseignent sur l'Assyrie des Sargonides (huit siècles avant notre ère). — 4. Puis la Perse des Achéménides (Darius, Xerxès, VI<sup>e</sup> siècle) est représentée par les découvertes faites à Suse. — 5. De la Perse des Achéménides, on pourrait passer à celle des Sassanides, après l'interruption de la domination grecque (empire d'Alexandre). — 6. Après la Perse sassanide, la Perse musulmane. Mais nous avons depuis longtemps quitté l'antiquité. Ces divisions ne correspondent peut-être pas exactement à ce que fut la réalité historique; mais elles peuvent servir à nous guider dans la complexité de ces antiquités asiatiques; il reste dans l'ensemble des lacunes considérables. Le sol asiatique n'a pas aussi fidèlement que le sable d'Égypte conservé les débris des civilisations qu'il a portées: ainsi, la ville la plus illustre de ces temps et de ces régions, Babylone, est à peu près absente de nos musées, comme elle est entièrement effacée dans la plaine de l'Euphrate.

## GALERIE CHALDÉO-ASSYRIENNE

On entre dans la **galerie Chaldéo-assyrienne**, du rez-de-chaussée par la porte ouverte sur le passage qui donne sur la place Saint Germain-l'Auxerrois.

Les premières œuvres qui se présentent chronologiquement sont les neuf statues en diorite noir verdâtre alignées au milieu de la salle. Elles représentent un monarque architecte \***Goudéa** et datent de vingt-cinq ou trente siècles avant notre ère (voir p. 207). — Sur le mur, les **bas-reliefs** de **Khorsabad**, près de Ninive qui ont décoré le palais des Sargonides

(VIII<sup>e</sup> siècle avant notre ère) (voir p. 207). Ces bas-reliefs représentent l'existence royale, des dieux, des prêtres; dans les embrasures des fenêtres, quantité de bas-reliefs d'une exécution très soignée; malgré les conventions parfois étranges. Il y a dans cet art une vérité de détail étonnante; la vie assyrienne est représentée au naturel, les types, les costumes, les genres de travaux. — Aux quatre angles de la salle, les fameux \***taureaux ailés** qui flanquaient les portes d'entrée du palais (voir p. 207).



## SALLE DE SUSIANE

La **salle de Susiane** qui suit est emplie d'œuvres rapportées de Suse, mais pour la plupart de la Suse de vingt siècles avant notre ère et non de la Suse de Darius beaucoup plus récente. *Au centre*, la stèle fameuse dite **\*Code d'Hammourabi**, la plus ancienne loi connue, caractères uniformes (*voir p. 208*). Parmi les œuvres les plus remarquables, la reine **Napir Azou** (*voir p. 208*) la stèle de **Naram-Sim** (*voir*

*p. 208*) et une série de **bornes limites** sculptées de bas-reliefs d'une étrangeté sauvage. — Des restes d'un **lion en terre émaillée** beaucoup plus récent et un charmant **\*lion de bronze** de l'époque achéménides, c'est-à-dire perse.

*Aux murs de l'escalier nord*, des moulages de **Nimroud**, d'après les originaux du Musée britannique nous présentent au vif l'existence guerrière de l'Assyrie.

## SALLES CHALDÉENNE ET PERSE

Une **Salle chaldéenne** (*voir p. 209*) au premier étage présente les objets appartenant à la même série que ceux de la salle de rez-de-chaussée ; d'abord la **\*stèle des vautours**, image féroce des victoires d'Enneadou (trente siècles avant J.-C.). — **\*Vase d'argent d'Entéména**, la plus ancienne représentation de ces animaux décoratifs qui dureront autant que l'art humain (*voir p. 209*). — Dans les deux vitrines de chaque côté du **\*Lion assyrien** de Khorsabad, des objets précieux, travaillés avec un art raffiné, vases de libations, bas-reliefs votifs, masse

votive, quantités d'objets admirables par leur travail, et d'une poésie étrange par tout ce qu'ils évoquent.

Dans la **Salle de Susiane**, les restes du palais de Darius à Suse (reconstitué dans la salle suivante), Deux éléments particulièrement remarquables, un **\*chapiteau** d'une salle hypostyle (*voir p. 210*), et la décoration de briques émaillées, les plus anciens exemplaires de cette décoration polychrome qui restera désormais la caractéristique de l'architecture perse et musulmane ; la **\*frise des lions**, la **frise des archers** (*voir p. 210*).

Ces fragments et les ruines qui se dressent encore en Perse permettent d'imaginer la splendeur grandiose de ces demeures qui ont ébloui les anciens Grecs. Malgré les différences qui séparent les civilisations que cet art d'Asie nous fait traverser, il est impossible de ne pas remarquer les ressemblances entre Chaldée, Assyrie et Perse. Et maintenant, pour suivre jusque dans les temps modernes la continuité de cet art asiatique à travers les empires, les religions et les révolutions, il faut, de la salle de Susiane, passer dans celle de l'art musulman ; l'art de l'émail nous y accompagne et l'Orient continue à jouer des métamorphoses de la terre et du feu.



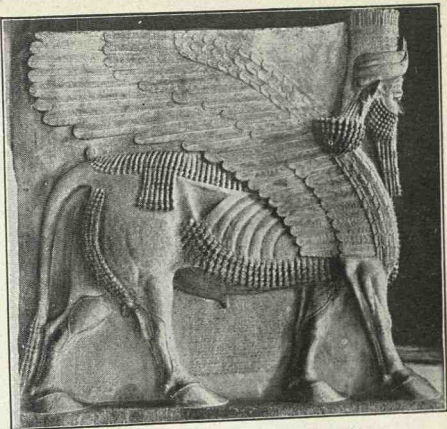


### Statue de Goudéa

CETTE statue de Goudéa appartient à une série représentant le même personnage assis ou debout. Attitudes rituelles des mains croisées; sur ses genoux, une tablette gravée d'un plan d'architecte; il est figuré à titre de constructeur.

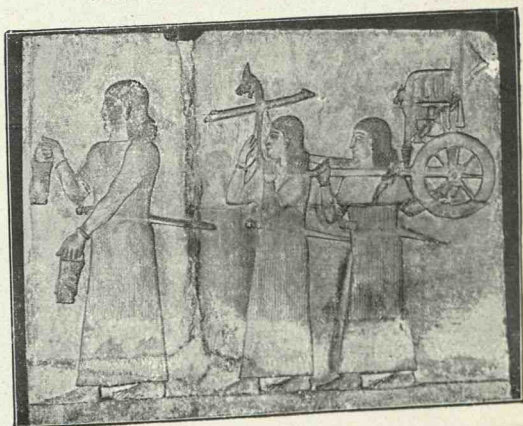
### Serviteurs.

IL y a bien des conventions dans ces tableaux, conventions analogues à celles de l'art égyptien. Mais le réalisme de l'observation n'en reste pas moins sensible. Les types de têtes, les attitudes de chacun, roi, serviteur, hommes du peuple, animaux, sont d'un accent qui fait deviner la vérité. Les bas-reliefs de cette salle du Louvre, ceux du musée britannique, dont des moulages sont placés dans l'escalier, constituent la chronique la plus colorée, la plus vivante qui se puisse imaginer de la civilisation assyrienne au VIII<sup>e</sup> siècle avant notre ère.



### Taureau ailé.

FIGURES colossales, décoratives et religieuses qui se tenaient aux portes d'entrée des palais. Ce taureau ailé, le Kherub dont il est si souvent question dans la Bible, est composé de quatre éléments, représentant les quatre animaux qui sont les maîtres de la création; la tête de l'homme, la crinière du lion, l'aile de l'aigle et le corps du taureau. La tête humaine porte une mitre à deux rangs de cornes. Cette divinité monstrueuse exprime la force.

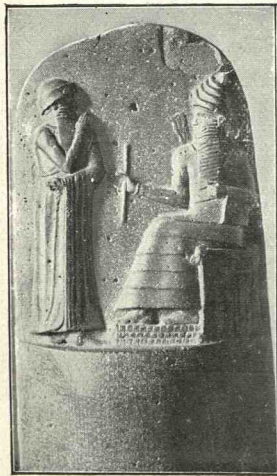


**Statue de la reine Napir-Asou.***(A droite)*

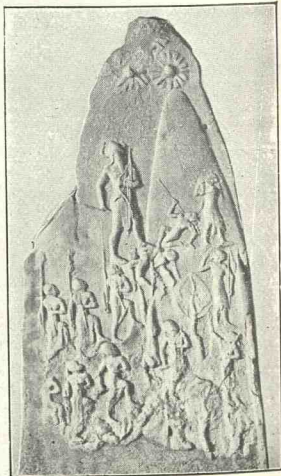
**E**N bronze, datant de 1500 avant notre ère. Cette reine a régné à Suse ; une inscription donne son nom, son titre avec la mention de ses offrandes aux dieux, et ses malédictions contre qui la détruirait. Statue fondue en creux, puis remplie de métal en fusion. La forme manque de grâce. Mais comme il arrive dans tout art archaïque, le détail superficiel est ciselé avec un soin extrême. Le costume se compose d'un corsage à manches courte et d'une jupe évasée, frangée par le bas. Il est intéressant de comparer le modelé des mains avec celles des Goudéa de la salle voisine.

**Stèle d'Hammourabi.***(A gauche)*

**L**E sommet de cette stèle en basalte, sculpté en bas-relief, représente le dieu Soleil, Shamash, à longue barbe, coiffé de la tiare au quadruple rang de cornes, dictant la loi au roi Hammourabi. Cette loi est celle qui est gravée en caractères cunéiformes sur cette stèle, haute de 2<sup>m</sup>,25. Les coutumes de vieille Chaldée sont codifiées ici en des dispositions dont l'esprit réside dans un impitoyable talion. Ce code est le plus ancien qui nous soit parvenu (2100 av. J.-Ch.) ; il a précédé le Lévitique de la Bible qui en semble inspiré et il suppose une vie morale, familiale et sociale déjà fort avancée.

**Stèle de Naram-Sin, roi d'Agadé.**

**C**E bas-relief commémore une victoire. Le roi et son armée poursuivent dans la montagne l'ennemi vaincu. Dans le ciel, les astres, symboles des dieux protecteurs, le Soleil et Vénus, Shamash et Ishtar. Cette œuvre n'est pas seulement remarquable par son intérêt historique. Elle est d'une beauté plastique bien rare ; l'élégance des formes, le pathétique des attitudes et jusqu'au paysage, tout y révèle un art savant. Cette œuvre est datée de 2700 av. notre ère.





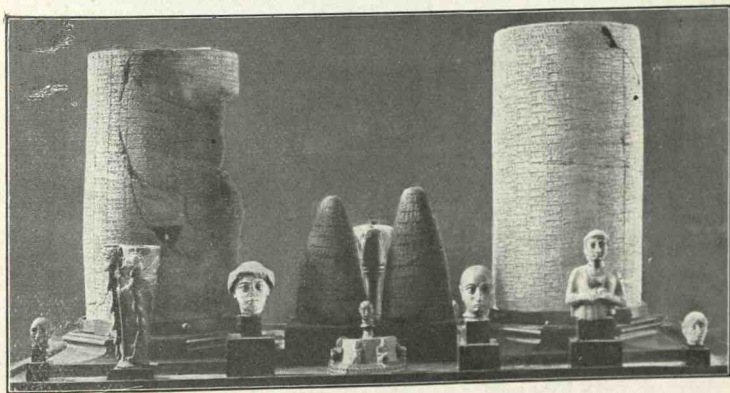
### Salle chaldéenne.

**O**BJETS rapportés de Susiane par la mission de Morgan : fragments de la stèle dite des Vautours ; représentant la victoire de Sharroukin, et le supplice des vaincus (2500 av. J.-Ch.) ; petite statue en diorite, qui semble une réduction des Goudéa de l'étage inférieur.



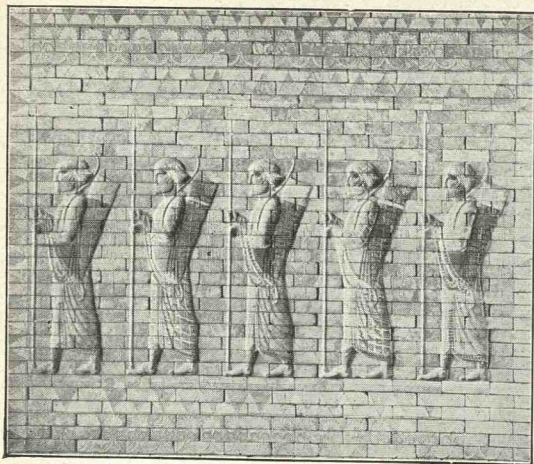
### Vase d'Entemena.

**U**N décor finement gravé montre des animaux : le bœuf, l'antilope et l'aigle, qui traverseront toute l'histoire de l'art oriental.



### Vitrine d'objets variés.

**D**ANS ces vitrines, les bas-reliefs et petites figures sculptées ne présentent pas seulement un intérêt pour la curiosité des archéologues ; on y voit combien les arts plastiques, le sentiment de la forme étaient développés dans ces vieilles civilisations de Susiane et de Chaldée.

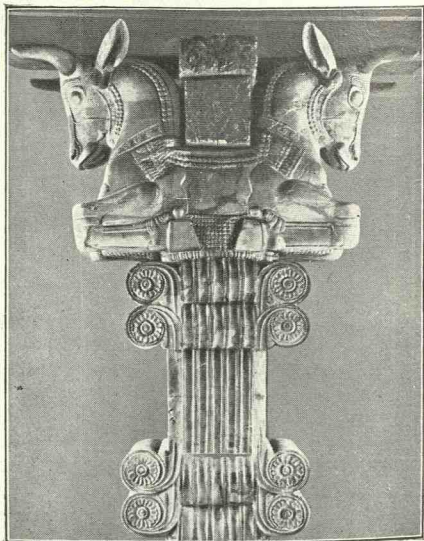


Frise des archers.

CETTE décoration du palais de Susa, en briques émaillées, rappelle un peu les bas-reliefs assyriens de Khorsabad et, d'autre part, elle annonce l'architecture à décoration polychrome de la Perse musulmane qui est comme une gigantesque joaillerie. Ces archers sont les gardes du roi Darius; Hérodote nous a décrit ces Immortels de la garde royale et les hoplites grecs aux jambes nues étaient très fiers d'avoir mis en fuite à Platées ces guerriers à robes longues. Cette décoration mettait comme une garde symbolique à la porte du palais.

### Chapiteau du palais d'Artaxercès Mnémon à Susé

CE fragment de la salle d'honneur du palais d'Artaxercès, reconstituée dans la salle voisine, permet de mesurer les proportions colossales de ces constructions asiatiques. La colonne qui portait ce chapiteau devait avoir environ 20 mètres d'élévation. 72 colonnes portaient le plafond. C'est dans ce palais qu'Alexandre, après la victoire, vint oublier les fatigues de la conquête; mais, dans une nuit d'orgie, les Macédoniens mirent le feu à l'édifice. Dans un débris de ce genre, les archéologues retrouvent les différentes influences qui contribuaient en même temps à la formation de l'art perse; les taureaux sont un souvenir visible de l'Assyrie; les volutes semblent bien venir de l'architecture ionienne d'Asie mineure et le chapiteau inférieur (non reproduit), en forme de campane, est un emprunt à l'Égypte. L'empire de Darius touchait à ces trois mondes. Les Perses qui sont les derniers venus dans la succession des empires de l'Asie antique ont peu inventé dans les arts plastiques. Ils se sont bornés à conserver les formes familières aux civilisations antérieures ou voisines.



# ARTS DÉCORATIFS

ANTIQUITÉ — MOYEN AGE — RENAISSANCE  
TEMPS MODERNES

## ANTIQUITÉS GRECQUES ET ROMAINES

Aux antiquités grecques et romaines se rattachent les petits objets exposés dans les deux salles suivantes :

### SALLE DES BIJOUX

Dans cette salle sont exposés des bijoux et objets précieux d'origine antique : à remarquer dans la grande vitrine un **casque gaulois**, en fer doré et émaillé, trouvé dans la Seine auprès de Rouen, un **casque funéraire étrusque** de forme conique, des couronnes en or ; beaucoup de bracelets, bagues, etc. ; un

**collier d'or étrusque**. Dans la vitrine du milieu, \* **le trésor dit de Boscoréale**, trouvé près de Pompéi, à l'emplacement d'une villa détruite par l'éruption du Vésuve, 94 pièces d'argenterie admirablement conservées et d'un travail gréco-alexandrin.

### SALLE DES BRONZES

A l'entrée, une grande \* **statue d'Apollon** en bronze doré trouvée auprès du théâtre de Lillebonne. Dans la salle, quantité d'objets usuels et de statuettes, au milieu desquels deux œuvres d'une grande beauté : \*\* l'**Apollon**

dit de **Piombino**, statue archaïque, qui passe pour être la réplique d'une œuvre du sculpteur Kanakhos (voir p. 167) ; \* **Buste d'athlète** de Bénévent qui date du v<sup>e</sup> siècle.



## CÉRAMIQUE GRECQUE

Elle occupe un grand nombre de salles dans l'aile sud du Louvre; elles partent en deux files parallèles de la salle de peinture de l'Empire.

A gauche, voici d'abord la salle de Clarac, où se trouve sur la cheminée le célèbre **\*ivoire Barberini** (voir p. 222) puis dans une salle suivante, de **grands vases, des amphores**, de caractère décoratif, sans doute de ces vases qui n'étaient d'aucun usage, mais qui se décernaient comme prix ou cadeaux.

Puis la salle où sont exposés les **\*\*figurines de Tanagra** (voir p. 214) et les **\*\*Lecythes blancs** de l'Attique (voir p. 214)

Pour suivre cette histoire de la céramique grecque, il faut maintenant traverser la série des salles parallèles. La première salle montre des **céramiques** d'origine variée; les plus remarquables pour l'archéologie sont les

grands vases dits du **Dipylon**, cratères archaïques, qui, par leur forme et surtout leur décoration, nous font remonter à une époque où l'art attique était encore en enfance.

La salle suivante contient une grande quantité de **\*figurines en terre cuite** découvertes à **Myrina** près de Smyrne, qu'il est intéressant de comparer à celle de Tanagra. Elles sont d'un goût moins pur; elles ne sont pas nées comme leurs sœurs attiques ou béotiennes sous l'influence directe de l'art de Praxitèle. Elles n'en sont pas moins d'une vivacité charmante et spirituelle.

*Les deux salles qui suivent sont consacrées à :*

## ARCHEOLOGIE ÉTRUSQUE

Les peuples qui ont eu le culte des morts ne disparaissent pas de l'histoire. Le temps qui efface les palais et les temples respecte les tombeaux. Les Étrusques ne nous ont guère laissé que le mobilier et la décoration de leurs sépulcres. Cet art est triste; sa poésie un peu funèbre n'est pourtant pas sans beauté.

## CÉRAMIQUE GRECQUE (suite)

Ce sont des **poteries de terre cuite**, des **sarcophages** surmontés d'effigies étendues, coutume qui se maintiendra dans l'art romain, des **peintures** à tons plats qui sont sans doute très voisines de la peinture grecque archaïque, telle que les anciens nous l'ont décrite.

Enfin les salles suivantes contiennent une incomparable collection de **vases peints** qui datent des VII<sup>e</sup>, VI<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles avant notre ère. Ils sont généralement d'origine attique. Ce sont des **cratères** (vases pour le mélange

du vin et de l'eau), des **amphores** (grands vases à deux anses), des **hydries** (carafes d'eau), des **coupes** de formes variées. Mais l'intérêt de leur décoration dépasse de beaucoup la beauté de leur galbe. Ils nous retiennent d'autant plus qu'ils sont les seuls monuments de peinture qui nous donnent sinon un équivalent, au moins un reflet de ce que fut cette grande peinture de Polygnote et de ses prédécesseurs si admirés par les anciens. Ils datent de la période archaïque de la grande peinture, c'est-à-dire d'un temps

où les peintres céramistes ont imité ces grands modèles en opposant le noir de leur enduit au rouge de la terre cuite. D'abord ils peignirent les figures qui se détachèrent en silhouettes noires sur un fond rouge ; puis ils peignirent le fond en réservant les figures rouges.

Ce qui charme dans ces petites peintures de technique si simple, c'est la science du dessin. Car toute la beauté de cette décoration est de nature linéaire. On ne peut pas être insensible à la souplesse aisée de ce dessin tracé à la pointe du pinceau et qui enferme en des lignes souples des corps alertes. Il est

curieux de constater que des moyens analogues ont amené de curieuses ressemblances avec un art bien éloigné du monde grec, celui des peintres et des graveurs japonais qui fut aussi un art de dessinateur au trait (*voir p. 215*).

Enfin, dans la dernière salle, des fragments de **peintures pompéiennes** nous donnent une idée de ce que furent les manières de peindre des anciens ; les portraits du **Fayoum** (en Égypte) peintures funéraires, nous représentent en des œuvres d'art d'une habileté parfois médiocre des types humains d'une expression de vie tout à fait saisissante.

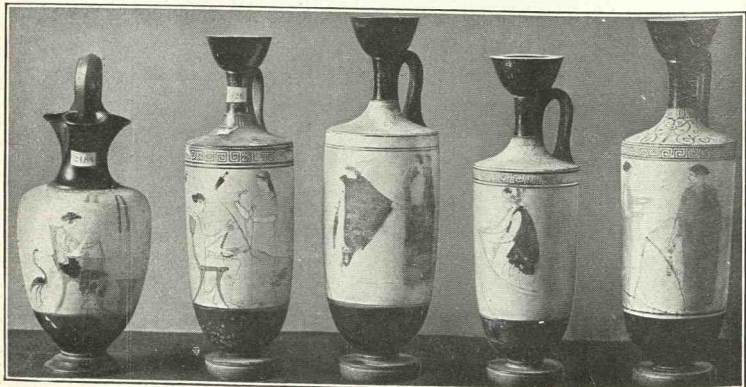






### *Figurines de Tanagra.*

**P**ROVIENNENT des tombeaux antiques de Tanagra, petite ville de Béotie; voici comment les femmes grecques du IV<sup>e</sup> siècle avant notre ère étaient vêtues et coiffées; élégance, coquetterie, esprit.



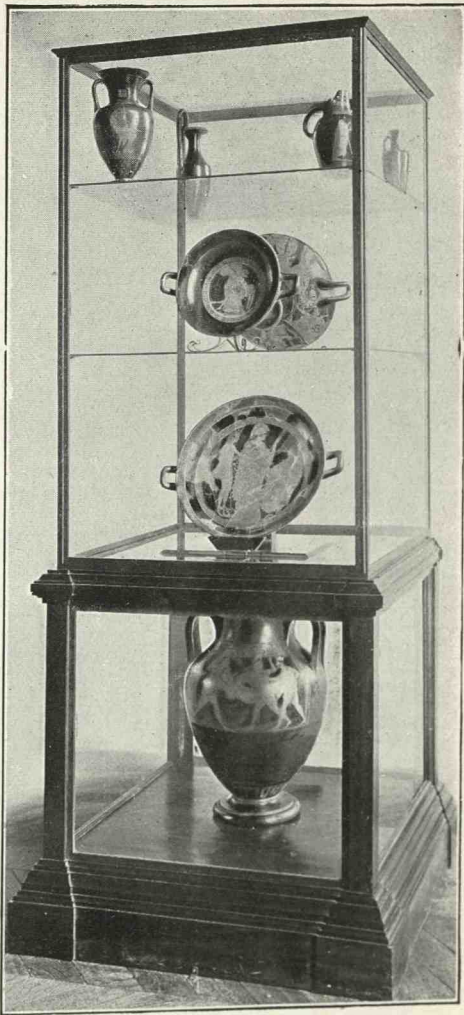
### *Lécythes blancs de l'Attique.*

**P**ARMI les vases grecs, les lécythes blancs de l'Attique présentent un intérêt artistique particulier. Les peintures dont ils sont décorés sont d'une polychromie plus riche que celles des vases d'autre type. Comme elle est posée sur un fond blanc, le peintre a pu discrètement user de la couleur. Sans doute, avons-nous ici, en réduction, une image de grandes peintures de Polygnote.



### Vases grecs.

LES vases grecs, de terre cuite, quelle que soit leur forme (amphore, cratère, coupe) sont décorés de peintures très simples. La principale couleur employée est un enduit noir qui doit résister à la cuisson. Cette simplicité de moyens doit correspondre à la sobriété de la peinture murale au VI<sup>e</sup> au V<sup>e</sup> siècle. Dans les vases les plus anciens, jusqu'à la fin du VI<sup>e</sup> siècle, le peintre noircit la silhouette, et les figures noires se découpent sur un fond rouge. Au V<sup>e</sup> siècle, les figures « réservées », restent rouges et c'est le fond qui est noir. Dans cette décoration, nous trouvons à admirer surtout la délicatesse de la ligne. Ces peintres étaient de beaux dessinateurs. Élégance, vivacité, mouvement; on ne peut mieux dire avec des moyens plus simples. L'amphore à figures noires nous montre le combat d'Hercule contre Géryon et porte la signature d'Exekias. Dans la vitrine, sur une coupe de Douris est représentée Eos portant le cadavre de son fils Memnon; sur une coupe plus grande Euphronios a signé la petite composition où l'on voit Thésée conduit par Athena auprès d'Amphitrite. Ces signatures prouvent que les céramistes n'étaient pas considérés comme des ouvriers mais comme des artistes originaux.



## GALERIE D'APOLLON

De toutes les salles de ce Louvre — qui fut la demeure de la monarchie avant de devenir musée national — la galerie d'Apollon est celle qui concilie le mieux l'aspect de sa décoration ancienne avec sa nouvelle destination. Elle est le type le plus achevé de ces galeries où les Mécènes d'ancien régime exposaient leurs collections artistiques. Il appartenait au roi de France de posséder la plus belle galerie du royaume. Le programme décoratif est de *Ch. Le Brun*. Elle porte le nom d'Apollon qui fut l'emblème du Roi Soleil; les motifs de la décoration glorifient l'astre monarchique, les heures, les mois et les saisons. Le panneau central du plafond, le plus beau, n'est pas de *Le Brun*, mais d'*Eugène Delacroix* qui a repris la décoration laissée inachevée par l'ancien régime. Sa magnifique peinture dépasse le symbolisme royal pour glorifier la lumière et la victoire de l'ordre sur le chaos. Bien des parties de cette décoration sont modernes; ainsi, les portraits d'artistes tissés aux Gobelins. Mais les cabinets de *Boullé* rappellent ici à propos la richesse un peu compacte du mobilier de style Louis XIV. La plupart des objets exposés dans cette galerie ont appartenu à la Couronne. On peut admirer ici la plus belle collection d'émaux qui soit au monde. (Voir p. 218).

L'émail est un art d'une technique savante et qui emploie des matières précieuses. C'est une peinture dont les couleurs sont obtenues par la cuisson. La matière colorante est posée sur une plaque de cuivre; les tons sont contenus dans les fines clôtures réservées dans le métal creusé (technique du champlevé), ou appliqués en relief (technique du cloisonné). Ces délimitations de cuivre rappellent un peu les plombs qui tiennent les éléments du vitrail; le métal impose un style analogue dans les deux techniques. L'histoire de l'émail va du XI<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle; au XV<sup>e</sup> siècle, les émailleurs renoncent au dessin métallique pour imiter le fondu de la peinture à l'huile.

*En venant de la rotonde, suivre la paroi de gauche, revenir en longeant les vitrines du centre, et repartir en suivant le mur de droite.*

*Paroi de gauche: première et deuxième vitrine,* plaques et médailles émaillées des XI<sup>e</sup>, XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècle. Une croix signée de **Garnerius**. Ces œuvres sont dites limousines ou mosanes pour des raisons techniques; le style et l'iconographie sont d'origine byzantine.

*Troisième vitrine:* Ces objets présentent un grand intérêt historique; \* **l'épée dite de Charlemagne** (XII<sup>e</sup> siècle), la main de Justice, le sceptre servaient à la cérémonie des sacres des rois de France. Rigaud les a peints dans le portrait de Louis XIV.

*Quatrième et cinquième vitrines:* Bijoux variés et émaux de la fin du moyen âge. Remarquer \* le **Portrait de Jean Fouquet**, où, l'on reconnaît bien les hachures de son dessin et les lettres des inscriptions de ses miniatures. A partir de cette époque, l'émail imite la manière des peintres; ces émaux sont de même

famille que la peinture du « Maître de Moulins ».

*Sixième et septième vitrines:* Les tableaux en émail suivent maintenant la manière italienne, le dessin prime l'éclat des couleurs. Attribution aux **Penicaud**.

*Huitième et neuvième vitrines:* Plaques émaillées du XVI<sup>e</sup> siècle; plats émaillés par **P. Reymond**. Les émailleurs imitent en petit le style des maîtres de l'École de Fontainebleau.

*Dixième, onzième et douzième vitrines:* Émaux du XVI<sup>e</sup> siècle; plaques émaillées par **M. Courteys**. L'art de l'émail meurt avec la « Renaissance » au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle.

*Au fond de la galerie,* une vitrine garnie d'objets remarquables (voir p. 218) \* **Les saintes femmes au tombeau**, plaque byzantine, en argent repoussé et doré (XI<sup>e</sup> siècle).

clef : \* des **vases antiques** avec montures d'orfèvrerie du XII<sup>e</sup> siècle; **une boîte d'évangélaire** du XI<sup>e</sup> siècle; ces objets ont appartenu au trésor de l'abbaye de Saint-Denis, ainsi que \*\* la **Vierge en argent doré** qui avait été offerte au commencement du XIV<sup>e</sup> siècle par la reine Jeanned'Évreux. Cette figurine est d'une finesse précieuse et déjà un peu sèche (voir p. 218).

*Revenir en longeant les vitrines centrales.*

*Première vitrine : Châsse de Saint-Potentin*; orfèvrerie dénuée de finesse mais du plus vif intérêt iconographique. Saint-Potentin y figure en costume guerrier du XIII<sup>e</sup> siècle.

*Deuxième vitrine* : Gemmes ayant appartenu aux collections de la couronne.

*Troisième vitrine* : dite des **diamants de la Couronne** : \* le **Régent**, le plus beau diamant connu.

*Quatrième vitrine* : Gemmes de la couronne des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles.

*Cinquième vitrine* : Baiser de paix de la chapelle de l'ordre du Saint-Esprit.

*Sixième vitrine* : Nous retrouvons les reliquaires et les châsses des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. \* **Chef reliquaire de Saint-Martin de Sourdeilles** (Corrèze); **plaque funéraire** de 1306 (voir p. 220).

*Septième vitrine* : Bijoux et émaux des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles.

*Longer la paroi de droite :*

*Première vitrine* : \* **Bouclier et casque de Charles IX**; **Bassin de Charles-Quint** représentant la conquête de Tunis.

*Deuxième vitrine* : \* **Léonard Limosin. Un Saint-Thomas** à tête de François I<sup>er</sup>, un **Saint-Paul** (voir p. 219).

*Troisième vitrine* : émaux variés.

*Quatrième vitrine* : \* **Léonard Limosin, 1553. Un calvaire** avec portrait du roi François I<sup>er</sup>, une **résurrection** avec le portrait de Henri II.

*Cinquième vitrine* : **Monvaerni. Limoges, deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle. Triptyque** : scènes de la Passion, Style encore rude et archaïque.

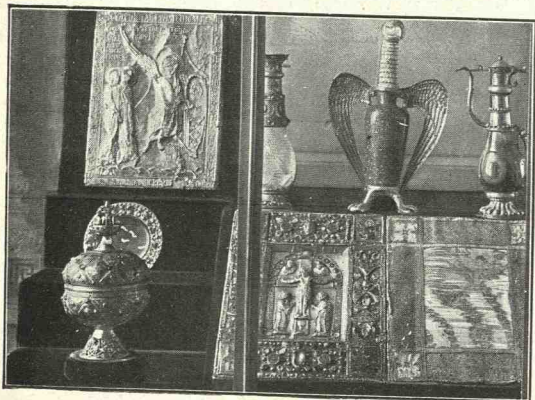
*Sixième vitrine* : Émaux de Limoges, XVI<sup>e</sup> siècle. Portraits du **duc de Guise, de François II, de Henri II** à cheval. Scènes mythologiques. — L'émail suit la peinture contemporaine sous ses deux aspects : la grande décoration à la manière des maîtres de Fontainebleau et les fins portraits à la façon des Clouet (voir p. 219).

*Septième vitrine* : **Courteys, assiettes et plats émaillés du XVI<sup>e</sup> siècle.**





*Galerie d'Apollon.*

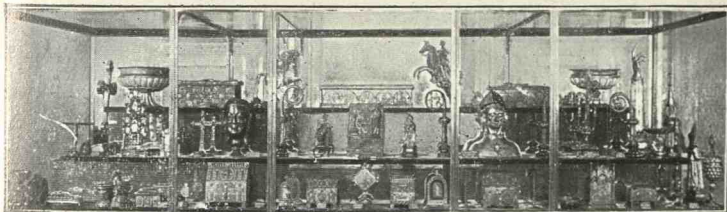


*Vitrine du trésor de Saint-Denis.*

**C**ES vases antiques ont été montés par les soins de l'abbé Suger ; les objets byzantins furent apportés de Constantinople. La patène et la boîte d'évangéliste remontent aux premiers Capétiens. Vieilles choses, on croit se pencher sur le berceau de la France.

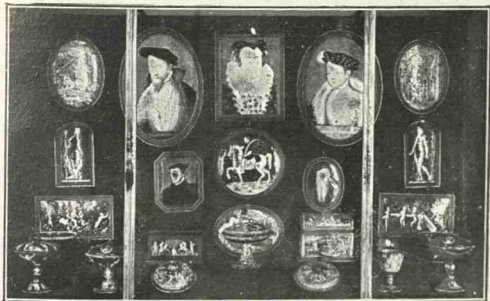


*Vierge dite de Jeanne d'Évreux.*  
**E**lle fut offerte à l'abbaye en 1334, par la veuve de Charles le Bel.



### Vitrine d'émaux du Moyen âge.

L'ART qui domine dans cette galerie d'Apollon est celui de l'orfèvrerie et surtout de l'émail, depuis les émaux des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècle, Limousins ou Mosans, cloisonnés ou champlevés, qui reprennent dans leur cloisonnement de métal le dessin byzantin, le même qui s'observe aussi dans les miniatures et les vitraux. Parmi ces objets, les plus fréquents sont les châsses à formes de chapelles, dont les parois sont ornées de bas-reliefs au repoussé, ou des peintures en émail. Quelquefois la châsse affecte la forme de la relique qu'elle devait contenir ; ainsi, ces « chefs » dont la cavité recevait les restes d'un crâne pieusement conservé et dont la face montre un visage étrange, et barbare.



### Vitrine d'émaux du XVI<sup>e</sup> siècle.

À U XVI<sup>e</sup> siècle, nos émailleurs ont suivi le style de la grande peinture. Ils ont abandonné depuis longtemps le cloisonné qui fixait le dessin en des lignes un peu dures. Ils imitent le modelé très nuancé des peintres de ce temps. Ainsi, dans cette vitrine, on peut admirer des émaux de Léonard Limosin qui sont des transpositions très réussies du style des Clouet.

### Vitrine d'émaux du XVI<sup>e</sup> siècle.

ON reconnaît ici également la fidélité avec laquelle nos peintres émailleurs, comme Léonard Limosin, reproduiraient les effets de la grande peinture, importés par l'école de Fontainebleau. Et il est incontestable que ces techniques de l'émaillerie et de la verrerie, sans atteindre toujours à l'aisance de la grande peinture, rehaussent souvent, par le précieux de leur matière, les formes d'un art un peu fatigué.



# BRONZES ET CÉRAMIQUES DE LA RENAISSANCE

Dans la **salle** dite du **trône**, décorée de belles tapisseries, dont les plus remarquables appartiennent à la fameuse série des **\*Chasses de Maximilien**, se trouvent des meubles de la Renaissance, un **coffre** de l'époque de François 1<sup>er</sup> qui provient du château d'Azay-le-Rideau ; des **armures ciselées**. Mais surtout il faut examiner attentivement les vitrines de **médailles italiennes et françaises** et les merveilleux **petits bronzes de l'école florentine**. On y retrouve le nerf, la vie, la verve de cette école qui ne fut jamais plus expressive que lorsqu'elle fouilla des formes de bronze. Le style de **Donatello** se reconnaît dans beaucoup de ces figurines.

Dans la salle suivante, voici les vitrines de **faïences italiennes** des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles

(Faenza, Deruta, Gubbio, Castel Durante, Urbino) ; on y remarque combien la décoration y est dominée par l'imitation de la grande peinture.

Puis dans la salle suivante, ornée d'anciennes boiseries datant de Henri II, des vitrines de **faïences de Lyon, de Rouen, et de Moustiers**, remarquables par la richesse et la distinction de leur décoration bleue.

Dans la salle qui suit, **l'alcôve** où fut rapporté le corps de Henri IV après l'assassinat. Dans les vitrines centrales, **\* grands plats de Bernard Palissy** (voir p. 223) et **\* faïences d'Oiron** ou de **Saint Porchaire** (voir p. 223).

Enfin dans la dernière salle, des **verres de Venise** et des **grès d'Allemagne**.

## SALLE DES IVOIRES

L'ivoire est une matière très fine et précieuse qui a souvent servi à présenter en réduction les figures de la grande sculpture. Sous cette forme diminuée, la sculpture a même continué à vivre pendant la longue disparition de la statuaire entre la fin du monde antique et la renaissance de cet art au xii<sup>e</sup> siècle ; c'est ce qui donne tant de prix aux ivoires byzantins. Ils ont conservé et propagé en Occident un peu de la science plastique des anciens.

Puis, après le xiii<sup>e</sup> siècle, les ivoiriers ont suivi l'évolution de la grande statuaire ; ils ont repris les formes inventées par les sculpteurs qui taillaient dans la pierre de grandes effigies du Christ et de la Vierge. Mais ils apportaient dans leur menue statuaire une finesse, un esprit, une gentillesse qui n'auraient pas été de mise dans le grand art monumental.

Remarquer cependant que les « gothiques » ne répugnaient pas à ces expressions de malice spirituelle qui anime les petites vierges d'ivoire ; on les observe déjà dans la Vierge dorée d'Amiens, comme dans les anges de Reims. La couleur venait ajouter sa gaieté et son éclat à ces formes précieuses.

Les diptyques ou triptyques d'ivoire sont généralement de petits autels portatifs où sont représentés en tableaux superposés les épisodes de la vie du Christ, dont la mort occupe la partie centrale. Dans la composition, les ivoiriers semblent les copistes des enlumineurs du xiii<sup>e</sup> siècle.

Dans une vitrine, des **ivoires des x<sup>e</sup> et xi<sup>e</sup> siècles**, et d'autres, difficiles à dater ; tous présentent un intérêt passionnant pour l'histoire de l'art, car ils nous aident à passer à travers la nuit du haut moyen âge (du monde antique à l'âge roman).

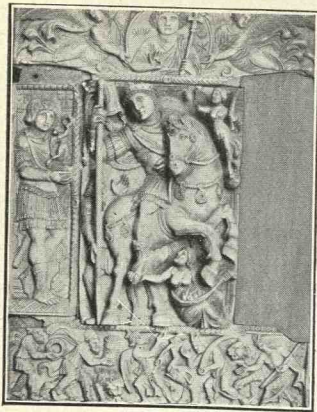
Dans une autre vitrine, des **ivoires du**

xiv<sup>e</sup> siècle qui sont comme des réductions spirituelles de la grande sculpture.

Dans la vitrine centrale, quelques ivoires d'une beauté particulière, un **★ Couronnement de la Vierge** et une **★ Descente de croix** (voir p. 222).

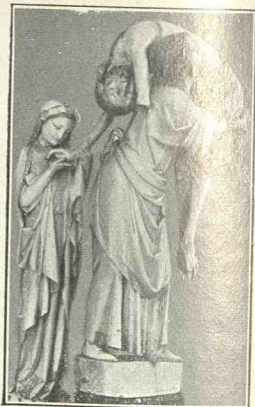






### Ivoire dit Barberini.

ŒUVRE remarquable du IV<sup>e</sup> ou du VI<sup>e</sup> siècle, représentant l'empereur Constantin ou Justinien. La Terre le soutient, une Victoire le couronne et un Barbare le supplie ; au-dessus, le Christ.



### Ivoires gothiques.

LA Vierge dite de la Sainte Chapelle semble une réduction spirituelle de la Vierge dorée d'Amiens.

LA Vierge de la descente de croix est d'une incomparable beauté.

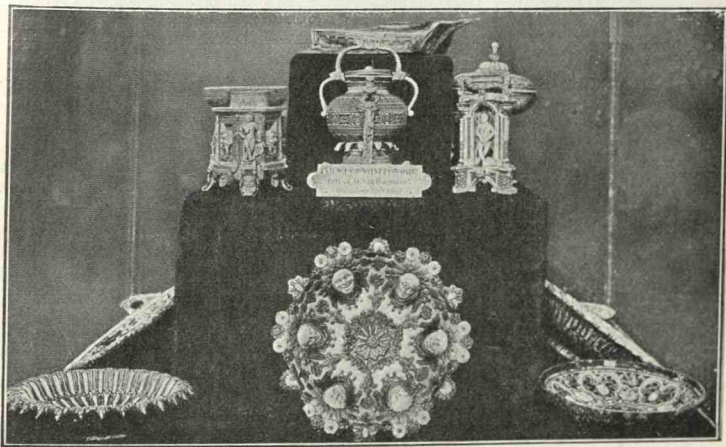
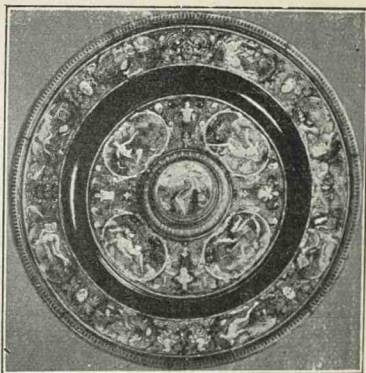


### Le Couronnement de la Vierge.

IVOIRE français de la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, contemporain des plus belles figures de l'art gothique. Les traces de couleurs rendent plus sensible la ressemblance avec l'enluminure.

**Bernard Palissy.**

**P**LAT, dit à la Tempérance, surmoulé sur l'étain de François Briot. Palissy, potier cointonguais (1510-1589) doit une partie de son immense renommée à son talent d'écrivain, car il s'est raconté avec complaisance. Ses faïences les plus célèbres sont décorées de reptiles, lézards, poissons, coquillages entassés parfois sans beaucoup de souci du style. Mais il a aussi décoré ses plats avec des motifs ornementaux et des figures empruntés à l'orfèvrerie de son coreligionnaire François Briot. Il n'a rien ignoré de l'art de son temps qu'il a su transposer dans la céramique rustique des potiers cointonguais. C'est une figure très curieuse que celle de cet homme artiste, ouvrier, naturaliste, écrivain. Il y a en lui les grandes curiosités de la Renaissance, d'un temps où l'art et la science ne se sont pas encore séparés et étudiaient la nature avec les mêmes moyens. Bernard Palissy occupe une place égale dans l'histoire littéraire et dans l'histoire de l'art.

**Vitrine de faïences d'Oiron ou de St Porchaire.**

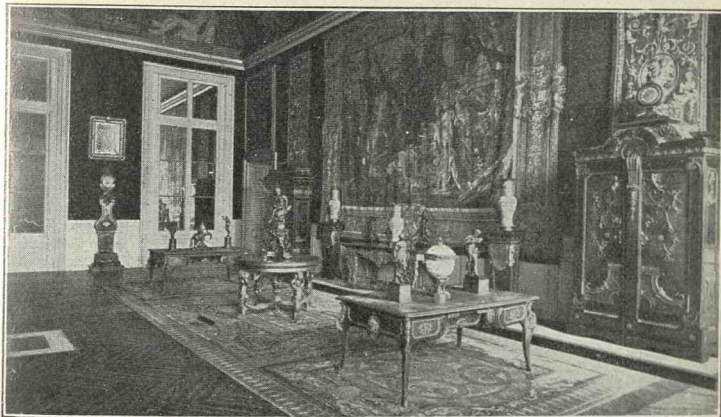
**E**LLES sont d'une technique fort savante ; les sillons imprimés sur la terre sont remplis d'un émail de couleur. Les faïences de cette technique qui se sont conservées n'atteignent pas le nombre de 80. On ne sait pas leur provenance. Des documents ont pu faire croire qu'elles avaient été fabriquées à Oiron ou à Saint-Porchaire, près de Bressuire. Leur style ornemental permet de les dater du règne de Henri II. Leur mystère, leur rareté, leur caractère précieux en font les objets les plus disputés par les collectionneurs. Quelques pièces semblent des réductions de monument d'architecture, avec pilastres et frises ; on y reconnaît aussi la traduction en céramique de l'orfèvrerie ou même de la sculpture.

# LE MOBILIER FRANÇAIS AUX XVII<sup>e</sup> ET XVIII<sup>e</sup> SIÈCLES

CETTE collection de meubles provient pour la plus grande part du mobilier de la Couronne. Quelques-uns présentent un intérêt historique. Leur ensemble permet de suivre l'histoire du meuble en France pendant deux siècles, ou tout au moins celle du meuble royal ou aristocratique ; car il est bien évident que ces œuvres exécutées en matière précieuse par des ébénistes qui étaient des artistes originaux ne furent pas très répandues dans l'ancienne France. Elles l'étaient même beaucoup moins qu'elles ne le sont aujourd'hui, maintenant que l'on en a multiplié des répliques à bon compte. Mais dans le meuble, comme en toutes choses, c'est d'en haut que sont venus les modèles ; ils représentent une aristocratie restreinte, mais qui exerça sur toute l'industrie du meuble une grande influence ; les modes de Versailles donnaient le ton à toute la province et à l'Europe.

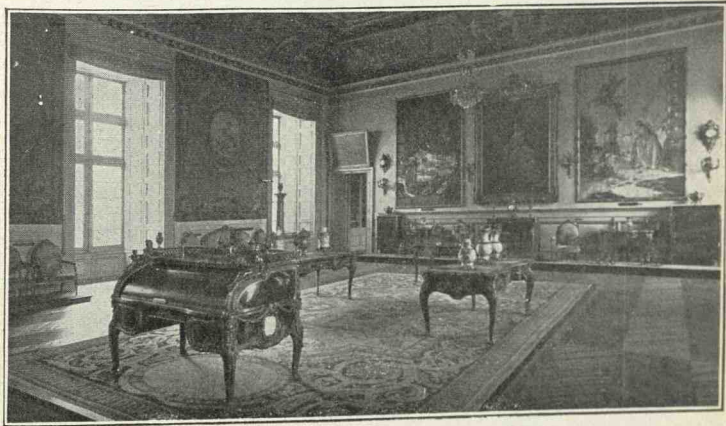
Nous avons pris l'habitude de couper cette histoire en chapitres qui correspondent aux règnes qui se sont succédé durant ces deux siècles : styles Louis XIII, Louis XIV, Régence, Louis XV et Louis XVI. Ces dénominations sont très commodes et même heureuses parce qu'elles rappellent la personnalité royale qui préside à une génération française et peut servir à la caractériser ; mais il ne faut employer ces termes qu'en les prenant au sens large. Quant à l'évolution générale des formes, elle apparaît clairement même au cours d'une visite rapide. Le mobilier du moyen âge et de la Renaissance, il faudrait aller le chercher au Musée de Cluny ou en d'autres salles de Louvre ; il est de bois sculpté et son ornementation imite assez exactement celle de l'architecture contemporaine. A l'époque de *Louis XIV*, les meubles ont un style un peu plus indépendant de celui des architectes. Cependant, il est visible que les meubles de *Boullé* sont encore à leur façon une architecture de bois, d'écaillé et de bronze. Ils tiennent leur rôle dans la décoration générale des galeries ; ils sont en costume d'apparat, comme on se présente à une fête de cour. A l'époque de la *Régence* et au temps de *Louis XV*, les meubles répondent mieux aux exigences du confort et à l'élégance spirituelle du monde parisien. Les fauteuils et les chaises, avec leurs lignes inflexibles, leurs couleurs claires et brillantes, semblent moins faits pour assister aux cérémonies majestueuses de la galerie des glaces, que pour tenir leur rôle dans les conversations spirituelles et galantes des salons parisiens. Dans la seconde moitié du siècle, en même temps que l'architecture réagissait contre les caprices de la *rocaille*, le style *Louis XVI* corrigeait les contorsions fantaisistes du style Régence et Louis XV. Les pieds de chaise et de table retrouvent la rectitude, mais ils conservent la finesse. Ce fut un des moments les plus heureux de cette histoire ; celui où le bon sens et la grâce sont d'accord. Mais cette réaction de la raison devait dépasser ce point pour aller vers la sévérité et le pédantisme du style Empire.

Par des tableaux, des tapisseries et des bibelots, on a tenté de recréer autour de ces meubles isolés l'atmosphère pour laquelle ils sont nés. Mais il n'était pas possible d'y parvenir tout à fait. Pour que ces meubles soient tout à fait dans leur milieu, il faut les imaginer dans une décoration appropriée, la galerie d'Apollon, ou quelques salons du château de Fontainebleau ou des Trianons.



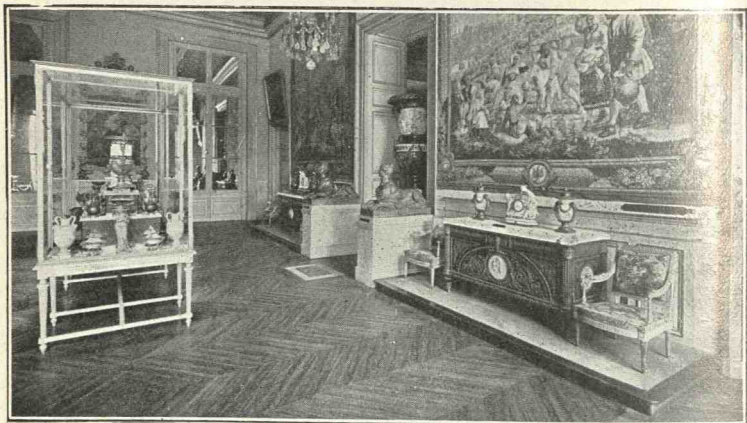
**Mobilier français de style Louis XIV.**

LES cabinets et armoires, ainsi que le grand bureau, sont d'André-Charles Boulle, décoration de style sévère et magnifique ; incrustation d'écaille, de cuivre, d'étain. Le guéridon circulaire en bois sculpté et doré, au centre de la salle, provient du château de Vaux-le-Vicomte, et a appartenu à Fouquet.



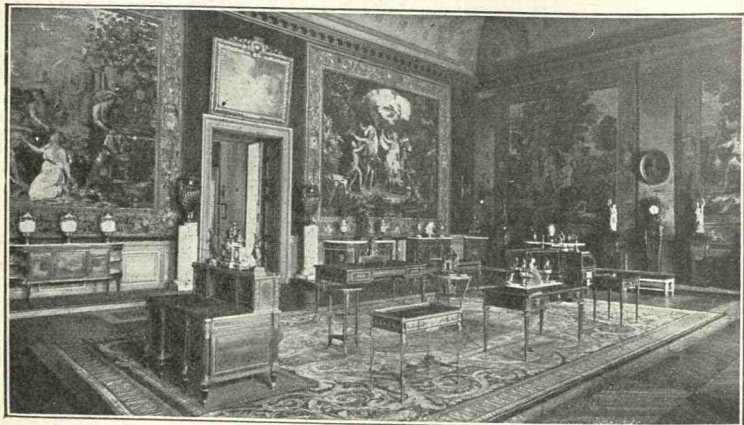
**Mobilier français de style Louis XV.**

AUX murs, des tapisseries des Gobelins et deux beaux portraits. Le bureau à cylindre a appartenu au roi, il est signé : Riesener f<sup>e</sup> 1769. Il fut exécuté en collaboration avec Oeben pour la marqueterie, Duplessis, Winant et Hervieux pour les bronzes ciselés et dorés.



### Mobilier français de style Louis XVI.

AUX murs, tentures des Gobelins : *Junin*, par Audran. Dans la vitrine, grand vase de Sèvres, en porcelaine bleue, monté en bronze doré par Boizot et Thomire : Terres cuites de Clodion, le Fragonard de la sculpture. Les fauteuils portent l'estampille de G. Jacob.



### Mobilier français de style Louis XVI.

AUX murs, une série de Gobelins, d'après Jules Romain. Une collection de meubles de proportions exquises. A cette époque, les formes en s'affinant étaient arrivées à une délicatesse d'un charme incomparable. Sur la cheminée, pendule à musique, avec petite dormeuse de Clodion.

# INDEX ALPHABÉTIQUE

## (PEINTURE)

### A

- Aelst (Van) : Raisins, Pêches, 97.  
 Aertgen de Leyde : Montée au Calvaire, 84.  
 Aertsen : Les Pêcheurs, 84.  
 Agnolo Gaddi : Festin d'Hérode, 26.  
 Albane : Les Amours désarmés, 46 ; Vénus et Adonis, 46 ; Diane et Actéon, 46 ; Salmacis et Hermaphrodite, 55.  
 Albertinelli : Vierge et Enfant, 37 ; Le Christ et la Madeleine, 40.  
 Alessio Baldovinetti : La Vierge et l'Enfant, 34.  
 Aligny : Paysage, 122.  
 Allemande (École) : Portrait de l'Empereur Maximilien, 85 ; Jugement de Paris, 85 ; Scènes de la vie du Christ, 85 ; Portrait de Cingisus, 85 ; Flagellation, 85 ; Portrait d'inconnu, 85.  
 Allori : Isabelle d'Aragon, 46.  
 Ambrogio de Predis : Bianca Maria Sforza 157.  
 Ambrogio Lorenzetti (Ecole d') : Vierge et Enfant, 27.  
 Andrea del Sarto : Sainte Famille, 37 ; Annonciation, 44 ; Sainte Famille, 44 ; La Charité, 47.  
 Angeli : Le Satyre et le Paysan, 55 ; Le petit Tambour, 56.  
 Anglaise (École) : Portrait d'homme, 148.  
 Anselme : Vierge, 46.  
 Antonello de Messine : Le Condottière, 41.  
 Antoniazio Romano : Vierge et Enfant, 37.  
 Antonio Vivarini (attribué à) : Saint Louis de Toulouse, 29.  
 Anvers (Ecole d') : Saint Jérôme, 79.  
 Artois (Van) : Paysage, 90.  
 Aved : Mirabeau, 120.
- 
- ### B
- Backhuysen : Marine, 76 ; Mer agitée, 91 ; Escadre hollandaise, 92 ; Port d'Amsterdam, 93 ; Vaisseau hollandais, 97 ; Marine, 97.  
 Baelliens : Galerie de tableaux, 86.  
 Bagnacavallo : Circoncision, 46.  
 Bailly : Portrait de femme, 91.  
 Baroche : La Circoncision, 25 ; Vierge glorieuse, 46.  
 Bartolo de Maestro Fredi : Présentation au Temple, 26.  
 Bartolommeo di Giovanni : Noces de Thésis et Pélée, 29 ; Triomphe de Vénus, 29.  
 Bartolommeo Vivarini : Saint Jean de Capistran, 36 ; Vierge et Enfant, 29.  
 Barye : Lions, 145.  
 Bassan : Noces de Cana, 45 ; Arche de Noé, 45 ; Jésus marchant au Calvaire, 45 ; Les Vendanges, 46 ; Le Christ descendu de la Croix, 46 ; Frappement du rocher, 46 ; Travaux champêtres, 125 ; Adoration des Mages, 125.  
 Baugin : Sainte Famille, 111.  
 Becker (C.) : Paysage, 97.  
 Beechey (W.) : Frère et Sœur, 148.  
 Bega : Intérieur rustique, 98.  
 Bellanger : Revue en 1810, 145.  
 Bellegambe (Jean) : Saint Adrien, 100.  
 Belly : Pélerins, 145.  
 Beltraffio : La Vierge de la famille Casio, 40.  
 Benoist (M<sup>me</sup>) : Nègresse, 124.  
 Benouville : Saint François d'Assise mourant, 122.  
 Benozzo Gozzoli : Triomphe de Saint Thomas d'Aquin, 29.  
 Berchem : Le Gué, 92 ; Paysage et animaux, 93 ; Paysage et animaux ; 93 ; Paysage et animaux 98.  
 Berck-Heyde : Colonne Trajane à Rome, 97.  
 Bergen (Van) : Paysage et animaux, 92 ; Paysage, 93.  
 Bernardino Fasolo de Pavie : Vierge et Enfant, 35 ; Sainte Famille, 35.  
 Bernardo Campi : Mère de Douleur, 44.  
 Bernardo Daddi : Annonciation, 27.  
 Bertaut (Jacques) : Portrait, 101.  
 Beyeren : Nature morte, 93.  
 Bianchi Ferrari : La Vierge et l'Enfant, Saint Quentin et Saint Benoît, 38.  
 Bidault : Paysages, 150.  
 Blanchard : La Charité, 110 ; Cimon et Iphigénie, 116.  
 Blarenberghe (Van) : Aquarelles, 150.  
 Blomaert : Nativité, 90.  
 Bloot (P. de) : Paysage, 92.  
 Boilly : La Diligence, 120 ; Atelier d'Isabey, 120 ; Les Amateurs d'estampes, 120.  
 Bol : Portrait, 93 ; Philosophe en méditation, 98 ; Un mathématicien, 97 ; Le Peintre et sa femme, 155.  
 Bonifazio : Résurrection de Lazare, 45 ; Jésus

- et la Femme adultère, 46; Sainte Famille, 55.  
 Bonington : *Vieille gouvernante*, 148; *Aquarelles*, 148; *Mazarin*, 149; *Versailles*, 148; *Venise*, 148; *François I<sup>er</sup>*, 149; *Côte normande*, 148.  
 Bononi : *Vierge et Enfant*, 43.  
 Bordone (P.) : *Homme et Enfant*, 45; *Portrait de femme*, 45; *Homme inconnu*, 45; *Vertumne et Pomone*, 46.  
 Borgognone : *Saint Augustin et un Donateur*, 37; *La Circoncision*, 37; *Saint Pierre de Vérone*, 37.  
 Bosch (Jérôme) : *La Nef des fous*, 84.  
 Bosch (attribué à) : *Les Damnés*, 82.  
 Bosch (Ecole de Jérôme) : *Jésus discutant avec les Docteurs*, 84.  
 Both : *Paysage*, 97.  
 Botticelli : *La Vierge*, 31; *Giovanna Albizi et les Trois Grâces*, 32; *Vierge à l'Enfant*, 155.  
 Botticelli (Ecole de) : *Le Christ en jardinier, La Visitation, Saint Pierre de Vérone, Saint François, Saint Dominique et Saint Onuphre*, 29; *Vénus couchée*, 29; *Madone du Magnificat*, 29; *Vierge et Enfant*, 29.  
 Botticini : *Vierge glorieuse*, 29; *Vierge adorant l'Enfant*, 156.  
 Boucher : *L'oiseau pris dans les filets*, 118; *Céphale et l'Aurore*, 118; *Le Moulin*, 118; *Le Pont*, 118; *Pastorales*, 118; *Renaud et Armide*; *Vertumne et Pomone*; 118; *Cible d'amour*, 119; *Pastorales*, 119; *Vénus*, 119; *Enlèvement d'Europe*, 119; *Vénus et Vulcain*, 120; *Le Déjeuner*, 120; *Le Peintre dans son atelier*; 126; *Forges de Vulcain*, 126; *Vénus*, 126; *Les Trois Grâces*, 127; *Diane au bain*, 130; *L'Odalisque*, 157; *Mme de Pompadour*, 155.  
 Boucquet (V.) : *Porte-étendard*, 70.  
 Boulogne (L. de) : *Mariage de Sainte Catherine*, 110.  
 Bourdon (Sébastien) : *Bohémiens*, 108; *Jésus et les Enfants*, 108; *Mendiants*, 108; *Descartes*, 108; *Son Portrait*, 108; *Présentation au Temple*, 109; *Jules César devant le tombeau d'Alexandre*, 110; *Sacrifice de Noé*, 111; *Intérieur*, 125.  
 Bouts (Thierry) : *Déposition de Croix*, 78.  
 Brabançonne (Ecole) : *Sainte ou Donatrice lisant*, 78.  
 Brascassat : *Paysage et animaux*, 150.  
 Brauer : *L'Opération*, 90; *Cabaret*, 90; *Fumeur*, 90; *Homme taillant sa plume*, 91; *Intérieur de tabagie*, 86.  
 Bray (Jean de) : *Portrait*, 92.  
 Breenbergh : *Réunion de ruines de l'ancienne Rome*, 98; *Vue du Campo Vaccino*, 98.  
 Brekelenkam : *La Consultation*, 90.  
 Breughel de Velours (J.) : *Arbèles*, 86; *Danse de paysans*, 86; *Vue de Tivoli*, 86; *Paysage*, 86; *L'Air*, 86; *Pont de Talavera*, 87; *Paysage*, 87.  
 Breughel le Vieux : *Les Mendiants*, 79; *Matinée d'Hiver*, 79; *Parabole des Aveugles*, 83; *Danse de paysans*, 86; *Vue d'un village*, 86.  
 Bril (Paul) : *Paysage*, 70; *Diane et ses Nymphes*, 70; *Pan et Syrinx*, 86; *Pêcheurs*, 86.  
 Bril (Math.) : *Chasse aux daims*, 70.  
 Bronzino : *Portrait d'un sculpteur*, 44; *Le Christ et la Madeleine*, 46.  
 Bruyn (Barthélemy) : *Donatrice avec ses filles*, 85; *Donateur avec ses fils*, 85.  
 Burgiadini (attribué à) : *Portrait de Michel-Ange*, 54.  
 Bureau : *Clair de lune*, 150.
- 
- C
- 
- Cabat, 144.  
 Calcar : *Portrait de Brauweiler*, 51.  
 Callet : *L'Hiver ou les Saturnales*, 120; *L'Automme*, 120.  
 Caravage : *Diseuse de bonne aventure*, 55; *Vignacourt*, 55; *Concert*, 55; *La mort de la Vierge*, 60.  
 Cariani (attribué à) : *Portraits*, 36.  
 Carlo Crivelli : *Saint Jacques de la Marche*, 36.  
 Carlo Maratta : *Marie-Madeleine Rospi-gliosi*, 55; *Son portrait*, 55.  
 Canaletto : *Le Grand Canal, la Salute*, 56.  
 Cambiasi : *Saint Jean Baptiste*, 55.  
 Caroto : *Vierge et Enfant*, 36.  
 Carpaccio : *Prédication de Saint Etienne*, 36.  
 Carpeaux : *Esquisses*, 145.  
 Carrache (Annibal) : *Apparition de la Vierge*, 25; *La Pêche*, 46; *La Chasse*, 46; *Diane et Callisto*, 46; *Pieta*, 54; *Le Silence*, 55; *Christ au Tombeau*, 55; *Vierge aux Cerises*, 55.  
 Carrache (Antoine) : *Le Déluge*, 46.  
 Carrache (Louis) : *Annonciation*, 54.  
 Carreno da Miranda : *Saint Ambroise taillant l'aumône*, 57.  
 Carucci : *Sainte Famille*, 37.  
 Carucci (D'après) : *La Visitation*, 44.  
 Casanova : *Bataille de Lens*, 120; *Combat de Fribourg*, 120; *Cavaliers*, 126.  
 Castelli : *Frappement du rocher*, 126.  
 Castiglione : *Les Vendeurs chassés du Temple*, 55; *Melchissédéc et Abraham*, 55; *Animaux et ustensiles*, 56.  
 Catena : *Portrait*, 36.  
 Cesari : *Diane et Actéon*, 46.  
 Ceulen (Van) : *Portrait*, 92 *Portrait*, 127.  
 Cézanne : *Vase bleu*, 156; *Nature morte*, 159;

- Les Joueurs de cartes*, 159 ; *La Maison du bonnâu*, 159.
- Challes : *L'Amour*, 155 ; *Bacchus*, 155.
- Champaigne (Ph. de) : *Le Repas chez Simon*, 85 ; *Portrait de Le Maistre de Sacy*, 86 ; *Petite fille en bleu*, 102 ; *Petite fille*, 102 ; *Christ en Croix*, 102 ; *Portrait d'homme*, 102 ; *Portrait d'homme lisant*, 102 ; *La Mère Angélique Arnauld*, 102 ; *La Cène*, 102 ; *Mansart le père et Cl. Perrault*, 102 ; *Portrait supposé du duc de Roannez*, 102 ; *Son Portrait*, 103 ; *Saint Philippe*, 103 ; *Femme inconnue*, 103 ; *Christ mort*, 108 ; *Christ en Croix*, 108 ; *Louis XIII couronné par la Victoire*, 108 ; *Portrait de Richelieu*, 113 ; *Le Miracle de la Sainte Epine*, 113 ; *J.-A de Mesme*, 125 ; *Le Prévôt des Marchands de Paris*, 126.
- Chardin : *Le Buffet*, 118 ; *La Mère laborieuse*, 119 ; *Le Menu de maigre*, 119 ; *Menu de gras*, 119 ; *Jeune homme au violon*, 119 ; *La Raie*, 119 ; *La Pourvoyeuse*, 119 ; *Ustensiles variés*, 119 ; *Le Panier de pêches*, 119 ; *Ustensiles de chasse*, 119 ; *Le Singe anti-quaire*, 119 ; *Attributs des arts*, 119 ; *Le Souffleur*, 119 ; *Attribut des musique*, 120 ; *Fontaine de cuivre* ; 125 ; *Retour de l'Ecole*, 125 ; *Ustensiles de cuisine*, 126 ; *Le Singe, peintre*, 126 ; *Nature morte*, 126 ; *Brioche*, 126 ; *Benedicite*, 129 ; *Nature morte*, 126 ; *Le Château de cartes*, 127 ; *Nature morte*, 127 ; *Le Bocal d'olives*, 127 ; *Le panier de raisins*, 127 ; *Nature morte*, 127 ; *Gobelet d'argent*, 127 ; *Ustensiles divers* 127 ; *Table de cuisine*, 127 ; *Nature morte*, 127 ; *L'Enfant au Toton*, 128 ; *Le Benedicite*, 129 ; *Son Portrait*, 150 ; *Sa Femme*, 150.
- Chassériau : *La chaste Suzanne*, 121 ; *Les deux sœurs*, 122 ; *Lacordaire*, 123 ; *Le Tepidarium*, 144 ; *Caïd*, 150 ; *Vénus marine*, 150 ; *Chefs arabes*, 150 ; *Macbeth et les sorcières*, 150 ; *Portrait*, 151.
- Chintreuil : *L'Espace*, 144 ; *Pluie et soleil*, 144.
- Cigoli : *Saint François d'Assise*, 46.
- Cimabue : *La Vierge aux Anges*, 30.
- Cima da Conegliano : *Vierge et Enfant*. 36 et 157.
- Claessens (Jacobu) : *Vierge*, 79 ; *Femme à l'œillet*, 156.
- Clève (Josse van) : *Le Christ descendu de la Croix*, 84 ; *Saint François*, 84 ; *La Cène*, 84.
- Clouet (Fr.) : *Pierre Quthe*, 101 ; *Charles IX*, 105 ; *Elisabeth d'Autriche*, 105.
- Clouet (Attribué à Fr.) : *Babou de la Bourdaisière*, 101 ; *Claude de Beaune*, 101 ; *François 1<sup>er</sup>*, 101 ; *François de Lorraine, duc de Guise*, 101 ; *Elisabeth d'Autriche*, 101 ; *Henri II*, 101 ; *François 1<sup>er</sup>*, 101 ; *Louis de Saint-Gelais*, 101.
- Clouet (d'après) : *Henri II*, 101.
- Cochereau : *Atelier de David*, 124.
- Collantes : *Buisson ardent*, 56.
- Cologne (Ecole de) : *Le Christ descendu de Croix*, 89.
- Constant : *L'arc-en-ciel*, 148 ; *The Glebe Farm*, 148 ; *Cottage*, 148 ; *Le Moulin*, 148 ; *Hampstead Heath*, 148 ; *Weymouth*, 148.
- Contarini : *Saintes Familles*, 55.
- Cornelle (M.) : *Repos en Egypte*, 108.
- Corot : *Femme à la perle*, 121 ; *Nymphes dansantes*, 122 ; *Beffroi de Douai*, 144 ; *Le Forum*, 144 ; *Le Colisée*, 144 ; *Paysage*, 144 ; *Repos des chevaux* ; 144 ; *Baigneuses*, 144 ; *Saulaie*, 144 ; *Les Chaumières*, 145 ; *Chemin de Sèvres*, 145 ; *Danse de Bergers*, 145 ; *Le Vallon*, 145 ; *Porte du Jerzual*, 145 ; *Route de Sin-le-Noble*, 147 ; *Souvenir d'Italie*, 147 ; *Sa niche*, 150 ; *Cathédrale de Sens*, 150 ; *Femme en bleu*, 150 ; *La Trinité des Morts*, 151 ; *Mortefontaine*, 151 ; *Castelgandolfo*, 152 ; *Danse de Bergères*, 152 ; *Le Matin*, 152 ; *La Charrette*, 152 ; *Repos sous les saules*, 152 ; *Le Pâtre*, 152 ; *Le Pêcheur*, 152 ; *Les Marécages* 152 ; *Passage du gué*, 152 ; *Les Saules*, 152 ; *Danse des Nymphes*, 152 ; *Chevrier des îles Borromées*, 152 ; *La Clairière*, 152 ; *Souvenir des Landes*, 152 ; *Les Bûcheronnes*, 152 ; *La Route*, 152 ; *L'Amour désarmé*, 152 ; *Etang de Ville d'Avray*, 152 ; *Le Moulin*, 152 ; *L'Atelier*, 152 ; *Fillette à sa toilette*, 156.
- Corrège (Le) : *Antiope*, 21 ; *L'Homme sensuel*, 44 ; *Allégoris*, 44 ; *Mariage de Sainte Catherine*, 58.
- Cortone (Pierre de) : *Vierge et Enfant*, 44 ; *Nativité de la Vierge*, 46 ; *Rencontre d'Enée et de Didon*, 54 ; *Vierge et Enfant*, 54 ; *Alliance de Jacob et de Laban*, 55.
- Cosimo Roselli (Attribué à) : *Annonciation*, 28.
- Cosimo Tura : *Saint Antoine de Padoue*, 43 ; *Pieta*, 43.
- Cossiers (J.) : *Fumeurs*, 76.
- Coter (Colin de) : *Les trois Marie*, 78 ; *La Trinité*, 78.
- Courbet : *L'Atelier du peintre*, 138 ; *Combat de cerfs*, 122 ; *La Source*, 121 ; *Son portrait*, 121 ; *L'Homme blessé*, 122 ; *L'Enterrement à Ornans*, 136 ; *Champfleury*, 144 ; *Le Ruisseau*, 150 ; *Chevreuil sous bois*, 151 ; *La Vague*, 151.
- Courtois (J.) : *Combat de cavalerie*, 108.
- Cousin le fils (J.) : *Jugement dernier*, 101.
- Couture : *Les Romains de la décadence*, 122.



Coytel (Antoine) : *Esther devant Assuérus*, 118; *Athaliee chassée au Temple*, 118; *Démocréte*, 125.  
 Coytel (Charles-Antoine) : *Persée délivrant Andromède*, 117; *Jelyotte*, 126.  
 Coytel (Noël) : *Apollon couronné par la Victoire*, 109; *Trajan donnant une audience*, 110; *Ptolémée et Philadelphie*, 110; *Solon*, 111; *Alex. Sévère*, 111.  
 Coytel (Noël Nicolas) : *L'Innocence et l'Amour*, 118; *Nymphé et Amour*, 118;  
 Craesbeck : *Craesbeck peignant un portrait*, 93.  
 Cranach : *Portrait d'homme*, 85; *Tête d'homme*, 85; *Vénus*, 85; *Portrait d'homme*, 85; *Portrait de jeune fille*, 85; *Les Effets de la jalousie*, 85.  
 Crayer (G. de) : *Ferdinand d'Autriche*, 76; *Saint Augustin*, 76.  
 Crespi : *Une Ecole*, 55.  
 Cuyt : *Départ pour la promenade*, 71; *La Promenade*, 71; *Paysage*, 76; *L'Orage*, 98; *Portraits*, 98.

D

Daddi (Bernardo) (Attribué à) : *Le Calvaire*, 26; *Nativité*, *Vierge glorieuse*, *Calvaire*, 26.  
 Daniele de Volterra : *Mort de Goliath*, 43.  
 Danloux : *M. de la Marche*, 120; *Portrait*, 120.  
 Danloux (attribué à) : *Jeune fille*, 155.  
 Daubigny : *Vendanges en Bourgogne*, 121; *Paysage*, 144; *La Tamise*, 144; *Les péniches*, 144; *L'Etang*, 144; *La Vanne*, 145; *L'Oise*, 145; *Le Marais*, 145; *La Vallée de l'Oise*, 146; *La Moisson*, 147; *Le Printemps*, 150; *La Seine à Bezons*, 152; *Gardeuse de dindons*, 152; *Vallée d'Arques*, 152; *Les Laveuses*, 152.  
 Daumier : *Scapin et Crispin*, 122; *Les voleurs et l'âne*, 145.  
 David (Gérard) : *Dieu le Père*, 79; *Noces de Cana*, 79.  
 David (Louis) : *Mme Sériziat*, 123; *Mme Récamier*, 123; *M. Sériziat*, 123; *Léonidas aux Thermopyles*, 123; *Mme Chalignin*, 124; *Pécoul*, 124; *C. M. J. Tallord*, 124; *Le Luxembourg*, 124; *Mme Pécoul*, 123; *Son portrait*, 124; *Bélisaire*, 124; *Le Serment des Horaces*, *Milhaud*, 124; *Combat de Minerve contre Mars*, 124; *Mongez et sa femme*, 124; *Portraits de Mme Morel de Tanguy et ses filles*, 124; *Pie VII*, 124; *Paris et Hélène*, 124; *L'acteur Wolf*, 124; *Brutus*, 124; *Figure académique*, 125; *Serment des Horaces (Esquisse)*, 125; *Bailly*, 126; *Les Sabines*, 141; *Le Sacre de Napoléon*, 141.

Dauzats : *Eglise Saint-Jean-des-Rois*, 150.  
 Debar. *Fête champêtre*, 118.  
 Decamps : *Défaite des Cimbres*, 122; *Aigues-Mortes*, 144; *Chevaux*, 144; *Les Catalans*, 144; *Singe peintre*, 145; *Bertrand et Raoul*, 145; *Eléphant et tigre*, 145; *Rémouleur*, 145; *Le valet des chiens*, 145; *Les Sonneurs*, 145; *Marchand d'oranges*, 152; *Christ au Prétoire*, 152; *Cour rustique*, 152; *Marchand turc*, 152.  
 Degas : *Lessiveuses*, 156; *Femme à la potiche*, 156; *Classe de danse*; 156; *Le Foyer de la danse à l'Opéra*, 158; *L'Absinthe*, 159; *Aux Courses*, 159; *Courses*, 159; *Le Pédicure*, 159; *Femmes au tub*, 159; *Danseuses*, 159; *Danseuses au bouquet*, 158.  
 Dehodencq : *Arrestation de Charlotte Corday*, 145.  
 Delacroix : *Son portrait*, 121; *Dante et Virgile*, 121; *Tigre et sa mère*, 121; *La Liberté guidant le peuple*, 122; *Femmes d'Alger*, 122; *Noce juive au Maroc*, 123; *Prise de Constantinople par les Croisés*, 133; *Massacres de Scio*, 135; *La Barque de Don Juan*, 135; *Mort de Sardanapale*, 138; *Chopin*, 145; *Médée*, 145; *Hamlet et Horatio*, 145; *Lions*, 145; *Roger et Angélique*, 145; *Coin d'atelier*, 150; *Appartement Mornay*, 151; *Hamlet et Horatio*, 151; *Le Puma*, 151; *Chasse au tigre*, 152; *Chevaux*, 156; *Passage d'un gué*, 156.  
 Delaroche : *Mort d'Elisabeth d'Angleterre*, 123; *Enfants d'Edouard*, 144; *La jeune martyre*, 151.  
 Denner : *Portrait*, 126.  
 Desportes : *Chien gardant du gibier*, 118; *Son portrait*, 118; *Nature morte*, 118; *Fruits et gibier*, 118; *Chiens*, 118; *Chiens de la meute de Louis XIV*, 119.  
 Déveria : *Naissance de Henri IV*, 121.  
 Diaz : *Paysage*, 144; *Un bouleau*, 144; *Les deux rivales*, 145; *Sous bois*, 145; *Forêt de Fontainebleau*, 152; *Nymphé et Amour*, 152; *La Route*, 152; *Le Puits*, 152; *Jean de Paris*, 152; *Caresses de l'Amour*, 152; *Maléfices*, 152; *Forêt*, 152.  
 Diepenbech : *Idylle*, 70; *Clélie passant le Tibre*, 86.  
 Donducci : *Vision de Saint François*, 55.  
 Don Lorenzo Monaco : *Jésus au Jardin des Oliviers*, 27; *Les Saintes Femmes au Tombeau*, 27; *Vierge nourrissant l'Enfant*, 27.  
 Don Lorenzo Monaco (Ecole de) : *Sainte Agnès*, *Saint-Laurent* et *Sainte Marguerite*, 27.  
 Dosso Dossi : *Saint Jérôme*, 43.  
 Dou (Gérard) : *Vieillard lisant*, 90; *Son portrait*, 92; *Ménagère hollandaise*, 93; *Peseur*

*d'or*, 93; *Arracheur de dents*, 93; *Aiguïère d'argent*, 93; *La Femme hydropique*, 95; *Lecture de la Bible*, 97; *Le Trompette*, 97; *Femme âgée*, 97; *L'Épicière*, 98; *Cuisinière hollandaise*, 98.  
 Doyen : *Triomphe d'Amphitrite*, 119.  
 Drolling : *Cuisine*, 120; *Joueur de violon*, 126; *Femme à sa fenêtre*, 126.  
 Drost : *Bethsabée*, 98.  
 Drynais : *Le Christ et la Chananéenne*, 111; *Princesse de Condé*, 155.  
 Dubois : *Baptême de Clorinde*, 101.  
 Dubreuil : *Chariclée*, 101.  
 Dubufe : *Portraits*, 150.  
 Ducchio (Ecole de) : *Vierge et l'Enfant*, 26.  
 Duchâtel : *Un Cavalier*, 76.  
 Ducreux : *Son Portrait*, 120, 151.  
 Dumont : *Mme Mercier*, 121.  
 Duplessis : *Vien*, 120; *Portrait de femme*, 127.  
 Dupré : *Le Matin*, 144; *Le Soir*, 144; *Pâturage en Normandie*, 145; *Le gros chêne*, 146; *Soleil couchant*, 152; *La Mare*, 152; *Mare aux chênes*, 152.  
 Durer : *Tête d'enfant*, 85; *Portrait d'Erasmus*, 86; *Tête de Vieillard*, 86; *Son portrait*, 89.  
 Dutilleul : *L'Enfant du papillon*, 150.  
 Duval (Amaury) : *Portrait*, 151.  
 Dyck (Van) : *Enfants de Charles I<sup>er</sup>*, 65; *François de Moncade*, 65; *Son portrait*, 65; *Portrait de Richardot et son fils*, 65; *Portraits de deux frères*, 65; *Portrait d'homme*, 65; *Isabelle-Claire-Eugénie*, 65; *Charles I<sup>er</sup>*, 69; *Vierge aux Donateurs*, 69; *Saint Sébastien*, 70; *Vénus chez Vulcain*, 70; *Pieta*, 76; *Portrait d'inconnu*, 76; *Portrait* 76; *François de Moncade*, 76; *Vierge et Enfant Jésus*, 76; *Portrait d'une dame et de sa fille*, 76; *Portrait d'un homme et d'un enfant*, 76; *Renaud et Armide*, 76; *Duc de Richmond*, 77; *Portrait*, 126; *Portrait* 155; *Le Peintre et Rubens*, 155.  
 Dyck (Philippe Van) : *Abraham renvoyant Agar et Ismaël*, 97; *Sara présentant Agar à Abraham*, 97.

E

Ecoles de peinture : Voir les noms des artistes et des régions.  
 Eeckhout : *Anne consacrant son fils au Seigneur*, 91.  
 Elzheimer : *Le Bon Samaritain*, 86; *Fuite en Égypte*, 86.  
 Engelbrechts : *Martyre de Saint Jean*, 155.  
 Ercole dei Roberti : *Sainte Apolline et Saint Michel*, 37.  
 Ercole de Roberti (Ecole de) : *Sujet inconnu*, 35.  
 Espagnole (Ecole) : *Tête de Christ*, 57; *Vue*

*de l'Escorial*, 57; *Portrait d'homme*, 57; *Scènes de la vie de Saint Georges*, 78.  
 Ety : *Baigneuse*, 146.  
 Everdingen : *Paysage*, 71; *Paysage*, 90; *Nature morte*, 90.  
 Eyck (Jan Van) : *La Vierge au Donateur*, 81.

F

Favray (de) : *Dames de Malte*, 119; *Jeune femme maltaise*, 126.  
 Ferrare (Ecole de) : *Nativité*, 43.  
 Feti : *L'Ange gardien*, 55; *La Mélancolie*, 55, *La Vie champêtre*, 55.  
 Fictoor : *Isaac bénissant Jacob*, 71; *Jeune fille*, 92.  
 Filippo Lauri : *Saint François d'Assise en extase*, 55.  
 Filippo Lippi : *La Vierge*, 28.  
 Filippino Lippi (Ecole de) : *Scène de l'histoire de Virginie*, 29.  
 Flamande (Ecole) : *Trois Prophètes*, 78; *Instruction pastorale*, 78; *Portrait d'homme âgé*, 78; *Christ mort*, 78; *Sainte Famille*, 78; *Vierge et Enfant*, 79; *Portrait d'homme*, 79; *Adam et Eve*, 79; *Le Christ et la Vierge*, 79; *Vierge et Enfant*, 79; *Paysage*, 79; *Portrait d'homme*, 79; *Le Christ mort*, 79; *Vierge*, 79; *Portrait de femme*, 79; *Philippe le Beau*, 79; *Isabeau de Portugal*, 79; *Charles Quint*, 79; *Paysage*, 79; *La Salutation Angélique*, 81; *Concert*, 84; *Jeune femme lisant*, 84; *Un port de mer*, 86; *Portrait*, 155.  
 Flamande ou Hollandaise (Ecole) xvii<sup>e</sup> siècle : *Nature morte*, 90; *Panneau décoratif*, 90; *Vieille femme*, 90.  
 Flandrin : *Portrait de jeune fille*, 123; *Figure d'étude*, 150.  
 Fleury (Robert) : *Colloque de Poissy*, 145.  
 Fliinck (G.) : *Petite fille*, 97; *Annonciation aux Bergers*, 97.  
 Florentine (Ecole) : *Mariage mystique de Sainte Catherine*, 26; *Adoration des Mages*, 28, *Vierge et Enfant*, 28; *Vierge à l'Enfant*, 28; (Maître dit de l'écharpe orientale) : *Vierge et Enfant*, 28; *Vierge et Enfant*, 29; *Portrait d'homme*, 29; *Vierge adorant l'Enfant*, 156; *Annonciation*, 156.  
 Fiorenzo di Lorenzo : *Le Christ mort*, 28.  
 Fouquet : *Charles VII*, 100; *Juvénal des Ursins*, 104; *Trois miniatures*, 100.  
 Fra Angelico : *La Résurrection*, 27; *Ange*, 28; *Martyre des Saints Côme et Damien*, 28; *Couronnement de la Vierge*, 33.  
 Fra Angelico (Ecole de) : *Décollation de Saint Jean-Baptiste*, 28; *Vierge et Saints*, 28.  
 Fra Bartolommeo : *Annonciation*, 37; *Vierge glorieuse*, 44.

Fragonard : *Vœu à l'Amour*, 119 ; *Corésus et Callirhoé*, 119 ; *Bacchante endormie*, 126 ; *Figure de fantaisie*, 126 ; *La Musique*, 126 ; *Jeune femme*, 127 ; *L'Orage*, 127 ; *Baigneuses*, 127 ; *L'Inspiration*, 127 ; *L'Etude*, 127 ; *La chemise enlevée*, 127 ; *La Leçon de musique*, 128 ; *Songe d'amour*, 155 ; *Tête d'enfant*, 155 ; *Le Nid*, 155.

Fragonard (attribué à) : *Buveur*, 126.

Franciaise (Ecole) : *Christ mort*, 99 ; *Femme inconnue*, 99 ; *Femme*, 99 ; *Mise au tombeau*, 99 ; *Enfant en prière*, 99 ; *Vierge enfant*, 99 ; *Jean sans Peur*, 99 ; *Christ descendu de la Croix*, 99 ; *Juvénal des Ursins et sa famille*, 99 ; *Saint Georges et Calvaire*, 100 ; *Flagellation*, 100 ; *Parement de Narbonne*, 100 ; *Mise au Tombeau*, 100 ; *Homme au verre de vin*, 100 ; *Sainte Hélène* ; *Miracle de la vraie Croix*, 100 ; *Retable du Parlement de Paris*, 100 ; *Miniatures*, 100 ; *Pitié de N.-S.*, 100 ; *Montmorency*, 101 ; *Henri II (?)*, 101 ; *De Neuville*, 101 ; *Henri III*, 101 ; *Bal donné à la cour de Henri III*, 101 ; *Henri III*, 101 ; *Portrait d'homme*, 101 ; *Catherine de Médicis*, 101 ; *Bal à la cour de Henri III*, 101 ; *Saint Megrin*, 101 ; *Homme en pourpoint blanc*, 101 ; *De Balzac d'Entraygues*, 101 ; *Diane de France*, 101 ; *Couronnement d'un Pape*, 101 ; *Portrait de femme*, 101 ; *De Cossé-Brissac*, 101 ; *Henri III au pied de la Croix*, 101 ; *Mme de la Rochefoucauld*, 101 ; *Chrestien de Savigny*, 101 ; *Jean de Bourbon-Vendôme*, 101 ; *Michel de l'Hôpital*, 101 ; *Abbesse agenouillée*, 101 ; *Portrait*, 101 ; *François I<sup>er</sup> à cheval*, 101 ; *Portrait d'homme*, 101 ; *Jean d'Albon*, 101 ; *Charles IX*, 101 ; *François I<sup>er</sup>*, 101 ; *François de Lorraine*, 101 ; *Vénus à sa toilette*, 101 ; *Femme inconnue*, 101 ; *François, duc d'Alençon*, 101 ; *Louise de Lorraine*, 101 ; *Deux portraits de femmes*, 101 ; *Madeleine et Donatrice*, 104 ; *Pieta dite d'Avignon*, 104 ; *Diane*, 105 ; *Deux Amours sur des nuages*, 118 ; *Portrait de femme*, 118 ; *Deux Amours enguirlandés*, 118 ; *Portrait*, 120 ; *Gentilhomme*, 155 ; *Portrait du XVI<sup>e</sup> siècle*, 155 ; *Charles IX*, 155 ; *L'adoration des Mages*, 156 ; *Louis de Saint-Gelais*, 156 ; *Nicolas de Neuville*, 156.

Francesco Bianchini Ferrari : *Saint Jean-Baptiste enfant*, 28.

Francesco Caprioli de Reggio (attribué à) : *Vierge et Enfant*, 35.

Francesco di Giorgio : *Enlèvement d'Europe*, 29.

Francesco Mola : *Vision de Saint Bruno*, 55.

Francesco Signorelli (attribué à) : *Adoration des Mages*, 35.

Francia : *Vierge et Enfant*, 37 ; *Christ en Croix*, 37 ; *Vierge*, 37 ; *Nativité*, 37.

Franciabigio : *Portrait de jeune homme*, 50.

Franck (F.) : *Ulysse reconnaissant Achille déguisé en femme*, 86 ; *La Passion*, 86.

Franck le jeune : *L'Enfant prodigue*, 86.

Fra Zaganelli da Cotignola : *Le Christ portant sa Croix*, 29.

Fréminet : *Enée et Didon*, 101.

Froment (Nicolas) : *Le roi René et Jeanne de Laval*, 100 ; *La résurrection de Lazare*, 105.

Fromentin : *Halte de Cavaliers*, 145 ; *Femmes égyptiennes*, 145 ; *Chasse au faucon*, 145 ; *Campement arabe*, 150 ; *Fantasia*, 152.

Fyt : *Chien et gibier*, 76 ; *Gibier et ustensiles de chasse*, 87 ; *Animaux*, 127.

G

Gainsborough : *Trophée de chasse et de pêche*, 148 ; *Paysages*, 148.

Gargiulli : *Combat entre chrétiens et musulmans*, 55.

Garofalo : *Sommeil de l'Enfant*, 43 ; *Circuncision*, 43.

Gaspre Dughet : *Paysage*, 55.

Gaudenzio Ferrari : *Saint Paul*, 37.

Gênes (Ecole de) : *Annonciation*, 37.

Genile da Fabriano : *Présentation au Temple*, 30.

Gentileschi : *Repos de la Sainte Famille*, 46.

Gérard : *Daphnis et Chloé*, 124 ; *Isabey et sa fille*, 124 ; *Marquise Visconti*, 124 ; *Mme Regnault de Saint-Jean-d'Angély*, 124 ; *L'Amour et Psyché*, 125 ; *Mme Barbier Walbonne*, 125 ; *Canova*, 125 ; *Marie-Louise*, 126.

Gérard de Saint-Jean : *La Résurrection de Lazare*, 3.

Géricault : *Cuirassier blessé*, 122 ; *Course à Epsom*, 122 ; *Officier de chasseurs*, 123 ; *Le Radeau de la Méduse*, 136 ; *Le Four à plâtre*, 150 ; *Cheval*, 150 ; *La Course*, 150 ; *Portrait*, 150 ; *Bouledogue*, 150 ; *Cheval*, 150 ; *Course au Corso*, 150 ; *Cuirassier blessé*, 150 ; *Ecurie*, 150 ; *Officier de chasseurs à cheval*, 150 ; *La Justice poursuivant le Crime*, 150 ; *Chevaux de course*, 150 ; *Deux esquisses*, 150 ; *Portrait d'artiste*, 151 ; *Carabinier*, 151.

Gherardo Starnina : *Vierge et Enfant*, 27.

Ghirlandajo (Domenico) : *Portrait présumé du Comte Francesco Sasseti*, 29 ; *La Visitation*, 34 ; *Portrait*, 52.

Ghirlandajo (Ridolio) : *Le Christ marchant au Calvaire*, 29 ;

Giannicolo Manni : *Assomption de la Vierge*,

- 35 ; *Baptême du Christ*, 35 ; *Adoration des Mages*, 35 ; *Vierge glorieuse*, 35.  
 Gigoux : *Général*, 150.  
 Giordano (Luca) : *Ronde d'Amours*, 126 ; *Chasse de Diane*, 126 ; *Adoration des Bergers*, 126 ; *Mariage de la Vierge*, 127.  
 Giorgione : *Sainte Famille*, 45 ; *Le Concert champêtre*, 58.  
 Giotto : *Saint François recevant les stigmates*, 30.  
 Giovanni Bellini : *Portrait d'homme*, 36 ; *Le Sauveur bénissant*, 36 ; *La Vierge entre Saint Pierre et Saint Sébastien*, 36 ; *Trisino*, 155 ; *Vierge au donateur*, 155.  
 Giovanni Bellini (Ecole de) : *Vierge et Saint Sébastien*, 36.  
 Giovanni da Santo Stefano da Ponte : *Entrée d'Héraclius à Jérusalem*, 27.  
 Giovanni di Paolo : *Entrée de Grégoire le Grand au château Saint Ange*, 27.  
 Giovanni Francesco de Rimini (attribué à) : *Miracle de saint Nicolas de Bari*, 28.  
 Giovanni Massone : *Nativité*, 37.  
 Girodet : *Le Déluge*, 124 ; *Baron Larrey*, 124 ; *Atala*, 125 ; *Endymion*, 125 ; *Endymion*, 155.  
 Girolamo di Benvenuto : *Jugement de Paris*, 29.  
 Gleyre : *Les illusions perdues*, 150.  
 Gogh (Van) : *Frétiliaires*, 159.  
 Goltzius (attribué à) : *Jupiter et Antiopé*, 155.  
 Gossart (Jean) : *Vierge et Donateur*, 79 ; *Jean Carondelet*, 79 ; *Femme et enfant*, 79 ; *Bénédiction*, 79.  
 Gourmont (J. de) : *Nativité*, 101.  
 Goya : *Pérez de Castro*, 57 ; *Tête de Christ*, 57 ; *Femme à l'éventail*, 57 ; *Vue de l'Escorial*, Guillemarde, 57 ; *Jeune femme espagnole*, 63.  
 Goyen (J. Van) : *Bord d'une rivière en Hollande*, 71 ; *Canal*, 90 ; *Vue en Hollande*, 93 ; *Canal en Hollande*, 93 ; *Rivière*, 98.  
 Granet : *Colisée*, 150.  
 Granger : *Mme Granger*, 123.  
 Grebber : *Leçon de tatouage*, 155.  
 Greco : *Le roi Ferdinand*, 56 ; *Christ en Croix*, 62.  
 Gregorio Schiavone : *Vierge et Enfant*, 43.  
 Greuze : *Têtes de jeunes filles*, 119 ; *La Laitière*, 119 ; *La Cruche cassée*, 119 ; *Enfant à la Poupée*, 120 ; *L'Effroi*, 120 ; *L'Oiseau mort*, 120 ; *Portrait d'homme*, 120 ; *Son portrait*, 120 ; *Jeaurat*, 120 ; *La Malédiction paternelle*, 121 ; *Le Fils puni*, 121 ; *Edouard Bertin*, 121 ; *Portrait présumé de Gluck*, 121 ; *Tête de jeune Fille*, 125 ; *Son portrait*, 126 ; *Fabre d'Eglantine*, 126 ;  
*Danaé*, 127 ; *L'Accordée de village*, 130 ; *L'Innocence*, 155 ; *Gabriel*, 155.  
 Grimou : *Son portrait*, 118 ; *Un Buveur*, 118 ; *Un Buveur*, 118.  
 Gros : *Alcide de la Rivallière*, 124 ; *Bonaparte à Arcole*, 124 ; *Christine Boyer*, 124 ; *Comte Fournier-Sarlovèze*, 124 ; *Napoléon à la bataille d'Eylau*, 140 ; *le Général Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa*, 140.  
 Guardi : *Le Doge s'embarquant sur le Bucen-taure*, 56 ; *Le Jeudi Gras à Venise*, 56 ; *Procession du Doge*, 56 ; *Salle du collège du Palais des Doges*, 56 ; *Couronnement du Doge*, 56 ; *La Salute à Venise*, 56 ; *Fête sur la place Saint-Marc*, 56 ; *Venise*, 126.  
 Guerchin : *Vierge et Saints de Modène*, 25 ; *Hersilie sépare Romulus et Tatius*, 46 ; *Saint Benoist et Saint François*, 54 ; *Résurrection de Lazare*, 54 ; *Vision de saint Jérôme*, 54 ; *Son portrait*, 54 ; *Circé*, 55 ; *Supplice de saint Jean*, 55 ; *Loth et ses filles*, 55.  
 Guérin : *L'Aurore et Céphale*, 123 ; *Clytemnestre*, 124 ; *Pyrrhus et Andromaque*, 124 ; *Marcus Sextus*, 123 ; *Enée et Didon*, 125 ; *Hippolyte se défend devant Thésée des accusations de Phèdre*, 124.  
 Gumpolt Giltinger : *Adoration des Mages*, 85.

H

- Hagen (Van der) : *Paysage*, 90 ; *Hollande*, 91 ; *Paysage*, 92.  
 Hallé : *L'Automne*, 120 ; *Les Génies*, 120 ; *Simon l'Athénien*, 121.  
 Hals (Fr.) : *Portrait de femme*, 71 ; *La famille Beresteyn*, 71 ; *Descartes*, 71 ; *Mme Beresteyn*, 71 ; *Nicolas van Beresteyn*, 75 ; *La Bohémienne*, 75 ; *Peintre à la tulipe*, 155.  
 Hals (Dirk) : *Fête champêtre*, 97.  
 Hébert : *Les Cervarolles*, 123 ; *La Malaria*, 151.  
 Heda : *Un dessert*, 98.  
 Heem : *Fruits et vaisselle*, 98 ; *Dessert*, 98.  
 Heemskerck : *Intérieur*, 90.  
 Heim : *Distribution des récompenses*, 150.  
 Helst (Van der) : *Jugement du prix de l'Arc*, 76 ; *Portrait d'homme*, 91 ; *Famille Reep-maker*, 155.  
 Helt Stokade : *Portrait de Hendrick Henck*, 90.  
 Hemmessen (Van) : *Tobie rend la vue à son père*, 79.  
 Henner : *Liseuse*, 152.  
 Herrera : *Saint Basile dictant sa doctrine*, 62.

- Heusch : *Paysage*, 9.  
 Heyden (Van der) : *Village de Hollande*, 71 ;  
*Ville de Hollande*, 71 ; *Paysage*, 90 ; *Maison de ville d'Amsterdam*, 97.  
 Hilair : *La Lecture*, 119 ; *La Leçon de musique*, 120.  
 Hobbema : *Paysage*, 71 ; *Le Moulin à eau*, 74.  
 Hodges : *Portrait*, 148.  
 Holbein : *Portrait*, 85 ; *Tête de femme*, 85 ;  
*Portrait de sir Henry Wyatt*, 85 ; *Guillaume Warham*, 85 ; *Nicolas Kratzer*, 85 ;  
*Deux dessins*, 86 ; *Richard Southwell*, 86 ;  
*Dessin*, 86 ; *Portrait d'Erasmus*, 88 ; *Portrait d'Anne de Clèves*, 88.  
 Hollandaise (Ecole) : *Les Noces de Cana*, 84 ;  
*Le Sacrifice d'Abraham*, 84 ; *Présentation au Temple*, 84 ; *Loth et ses filles*, 84 ;  
*Une chambre de rhétorique*, 93 ; *Portrait de jeune savant*, 97.  
 Hondeloeter : *Dindon blanc*, 126 ; *Oiseaux de basse-cour*, 127.  
 Hondius : *Marchand de pigeons*, 91.  
 Honthorst : *Pilate*, 71 ; *Joueur de mandoline*, 90 ; *Ch. Louis de Bavière*, 98 ; *Concert*, 98 ; *Robert de Bavière*, 98.  
 Hooch (Pieter de) : *Intérieur hollandais*, 92 ;  
*Intérieur hollandais*, 94.  
 Hoppner : *Dame et son fils*, 148 ; *Comtesse d'Oxford*, 148.  
 Huet : *Inondation de Saint-Cloud*, 123 ;  
*Paysage*, 144.  
 Huysmans de Malines : *Lisière de forêt*, 76 ;  
*Paysage*, 86.  
 Huysum : *Paysage*, 93 ; *Paysage*, 93 ;  
*Vase de fleurs*, 97 ; *Corbeille de fleurs*, 98 ; *Fleurs*, 98 ; *Fleurs dans un vase*, 98.

I

- Ingres : *Édipe et le Sphinx*, 19 ; *La Source*, 21 ; *Bain turc*, 121 ; *Roger et Angélique*, 121 ; *Baigneuse*, 122 ; *Jeanne d'Arc*, 122 ;  
*M. Bochet*, 122 ; *Mme Bochet*, 122 ; *M. Cordier*, 122 ; *Odalisque*, 122 ; *Saint Pierre*, 122 ;  
*Ph. Rivière*, 122 ; *Mme Rivière*, 122 ; *Portrait de M. Bertin*, 133 ; *Apothéose d'Homère*, 139 ; *La Vierge à l'Hostie*, 150 ;  
*Baigneuse*, 150 ; *Vénus Anadyomène*, 150 ; *La Source*, 151 ; *La Chapelle Sixtine*, 151 ;  
*Cherubini*, 151.  
 Isabeau : *La Procession*, 144 ; *Eglise de Delft*, 145 ; *Sortie de l'Eglise*, 152 ; *Le déjeuner de la Reine*, 152 ; *Le Mariage royal*, 152 ;  
*Le Duc d'Albe*, 152 ; *L'Emprisonnement*, 152.  
 Italienne (Ecole) : *Florentin inconnu* ; *Portrait de jeune homme*, 31 ; *Le Christ en Croix*, 44 ; *Fruits, Fleurs*, 126.

J

- Jacopo de Barbari : *La Vierge à la fontaine*, 36.  
 Jacopo Bellini (attribué à) : *La Madone et Lionel d'Este*, 36.  
 Jacopo del Sellaio : *Esther devant Assuérus*, 29.  
 Jacopo del Sellaio (attribué à) : *Saint Jérôme*, 29.  
 Jacque (Ch.) : *Moutons*, 144 ; *La Petite bergère*, 152 ; *Moutons*, 152.  
 Jongkind : *Vue de Hollande*, 159 ; *Aquarelles*, 159.  
 Jordaens : *Enfance de Jupiter*, 65 ; *Le Concert après le repas*, 65 ; *Portrait d'homme*, 65 ; *Les quatre Évangélistes*, 67 ; *Le Roi boit*, 70 ; *Jésus chassant les Vendeurs du Temple*, 76 ; *Jugement dernier*, 90 ; *Repas mythologique*, 125.  
 Jouvenet : *Fagon*, 109 ; *Descente de Croix*, 109 ; *Pêche miraculeuse*, 110 ; *Messe à Notre Dame*, 110 ; *Résurrection de Lazare*, 110 ; *Esquisse*, 119.  
 Justus de Gand : *Ptolémée*, 27 ; *Vittorino da Feltré*, 27 ; *Dante*, 28 ; *Saint Augustin*, 28 ; *Saint Thomas d'Aquin*, 35 ; *Virgile*, 35.

K

- Kalf : *Ustensiles de ménage*, 90 ; *Nature morte*, 93 ; *Intérieur d'une chaumière*, 97.  
 Karel Dujardin : *Paysage*, 90 ; *Le Calvaire*, 91 ; *Portrait*, 91 ; *Paysage et animaux*, 91 ; *Le Gué*, 92 ; *Passage d'un gué*, 93 ;  
*Le Bocage*, 97 ; *Charlatans italiens*, 97 ; *Pâturage*, 98.  
 Keyser (de) : *Portrait*, 93 ; *Portrait*, 97 ; *Portrait*, 155.

L

- La Berge (de), 144.  
 La Fosse (Ch. de) : *Moïse sauvé des eaux*, 118.  
 La Hyre : *Apparition de Jésus aux trois Marie*, 107 ; *Saint Pierre guérissant les malades*, 108, 110 ; *La France reçoit la Paix*, 109 ; *Nicolas V*, 110 ; *Paysage*, 118.  
 Lagneau : *Acarie*, 156.  
 Lagrenée : *Mélancoïte*, 121.  
 Lancret : *Les Tourterelles*, 118 ; *Le Nid d'oiseaux*, 118 ; *L'Hiver*, 119 ; *Automne*, 119 ; *L'Innocence*, 119 ; *Leçon de musique*, 119 ; *Le Printemps*, 119 ; *Le Gascon puni*, 125 ; *Conversation*, 126 ; *Acteurs*, 126 ; *La Cage*, 127.  
 Lanfranc : *Séparation de Saint Pierre et de Saint Paul*, 55 ; *Saint Pierre*, 55 ; *Un Ange et la Madeleine*, 55.

- Langlois : *Portrait de David*, 124.
- La Porte (de) : *Instruments de musique*, 121  
*Nature morte*, 126.
- Largillière : *Le Brun*, 110 ; *Un magistrat*, 125 ; *Portrait*, 125 ; *Portrait de M. Desnotz*, 126 ; *Du Vaucel*, 127 ; *Le Président de Laage*, 127 ; *Jeune femme*, 127 ; *Un acteur*, 127 ; *Portrait de Largillière, de sa femme et de sa fille*, 142.
- Larivière (Eugène) : *Portrait de Pamela*, 122.
- Laumann : *Sacrifice d'Abraham*, 91.
- La Tour : *Le sculpteur Le Moyno*, 151 ; *D'Alembert*, 151 ; *Mme de Pompadour*, 151 ; *Le Maréchal de Saxe*, 151 ; *Chardin*, 151 ; *Le Dauphin et la Dauphine*, 151 ; *Le Contrôleur Orry*, 151 ; *Louis XV et la Reine*, 151 ; *Son portrait*, 151 ; *Mlle Ricard*, 156.
- Lawrence : *Danse*, 120 ; *Gouache*, 155.
- Lawrence : *Lord Witworth*, 148 ; *Portrait de femme*, 148 ; *Mary Palmer*, 148 ; *J. J. Angerstein et sa femme*, 149 ; *Portrait d'homme*, 148.
- Le Bouteux : *Rigaud*, 111.
- Le Brun : *Sainte Famille*, 107 ; *Martyre de Saint Etienne*, 107 ; *Jésus servi par les Anges*, 108 ; *Méléagre et Atalante*, 108 ; *Le Christ mort*, 108 ; *La Madeleine*, 110 ; *Crucifix aux Anges*, 110 ; *Entrée d'Alexandre le Grand à Babylone*, 111 ; *Entrée de Jésus à Jérusalem*, 111 ; *Alexandre et Porus*, 111 ; *Passage du Granique*, 111 ; *Adoration des Bergers*, 111 ; *Le Christ portant sa Croix*, 111 ; *Bataille d'Arbelles*, 111.
- Le Dominiquin : *Sainte Cécile*, 54 ; *Renaud et Armide*, 54 ; *Alexandre et Timoclée*, 54 ; *Ravissement de Saint Paul*, 55 ; *Herminie chez les Bergers*, 55.
- Le Duck (Jean) : *Intérieur d'un corps de garde*, 93 ; *Les Maraudeurs*, 93.
- Lefebvre : *Un maître et son élève*, 109 ; *Portrait*, 110.
- Le Guide (Guido Reni) : *Hercule et l'Hydre*, 25 ; *Déjanire et Nessus*, 25 ; *Enlèvement d'Hélène*, 46 ; *Saint Sébastien*, 52 ; *David et Goliath*, 54 ; *Ecce Homo*, 55 ; *La Madeleine*, 55.
- Lély : *Méléagre et Atalante*, 98.
- Lély (attribué à) : *Copie d'un Van Dyck*.
- Le Moyno : *Junon*, *Iris et Flore*, 117 ; *L'Olympe*, 119 ; *Hercule et Omphale*, 143.
- Le Nain : *Chambre de rhétorique*, 102 ; *Joueurs de cartes*, 102 ; *Réunion de famille*, 102 ; *La Procession*, 102 ; *Retour de la jénaison*, 102 ; *Portrait dans un intérieur*, 102 ; *Portrait d'enfant*, 102 ; *Reniement de Saint Pierre*, 102 ; *Un maréchal dans sa forge*, 106 ; *Famille de paysans*, 106 ; *Repas de paysans*, 126.
- Lépicic : *Carle Vernet enfant*, 119 ; *Cour de ferme*, 120 ; *Enfant*, 155.
- Le Sueur : *Portraits d'artistes*, 102 ; *Vie de Saint Bruno*, 103 ; *Départ de Tobie*, 107 ; *Vénus présente l'Amour à Jupiter*, 107 ; *Uranie*, 107 ; *Euterpe et Thalie*, 107 ; *Terpsichore*, 107 ; *Melpomène, Erato et Polymnie*, 107 ; *Phaëton*, 107 ; *Calliope*, 108 ; *Jésus apparaît à Madeleine*, 108 ; *L'Amour reçoit l'hommage des dieux*, 108 ; *Agar dans le désert*, 108 ; *L'Amour et Cérés*, 108 ; *L'Amour et Mercure*, 108 ; *Christ à la colonne*, 108 ; *Messe de Saint Martin*, 108 ; *Saint Bruno refuse l'archevêché de Reggio*, 108 ; *Plan de l'ancienne Chartreuse de Paris*, 108 ; *Descente de Croix*, 108 ; *Dédicace de l'église des Chartreux*, 108 ; *Saint Bruno prend l'habit monastique*, 108 ; *Saint Gervais et Saint Protas vont au supplice*, 109 ; *Saint Paul à Ephèse*, 109 ; *Apparition de la Vierge*, 109 ; *Mort de Saint Bruno*, 110 ; *Naissance de l'Amour*, 110 ; *Annonciation*, 110 ; *Jésus portant sa Croix*, 114.
- Lethière : *Mort de Virginie*, 122.
- Le Valentin : *Concert*, 109 ; *Innocence de Suzanne*, 111 ; *Diseuse de bonne aventure*, 111.
- Levitsky : *Marie Pawoins Narychkine*, 120.
- Lévy : *Portrait*, 150.
- Leyster : *Joyeuse compagnie*, 155.
- Lievens : *Visitation*, 71.
- Limborcht : *Les Plaisirs de l'âge d'or*, 98.
- Lingelbach : *Le marché aux herbes*, 91 ; *Réunion de famille*, 91 ; *Port de mer*, 91.
- Lippo Memmi (attribué à) : *Saint Pierre*, 27.
- Loo (J.-B. Van) : *Michel Corneille*, 93 ; *Etude de femme*, 93 ; *Halte de chasse*, 111 ; *Toilette d'une sultane*, 118 ; *Portrait de Soufflot*, 118 ; *Institution de l'ordre du Saint-Esprit*, 118.
- Loo (L.-M. Van) : *Diderot*, 118.
- Lorrain : *Port de mer au soleil couchant*, 108 ; *Port de mer*, 108 ; *David*, 108 ; *Port de mer*, 108 ; *Marine*, 108 ; *Ulysse remet Chrysis à son père*, 108 ; *Paysage*, 109 ; *Siège de la Rochelle*, 109 ; *Le Pas de Suse*, 109 ; *Vue d'un port*, 109 ; *Campo Vaccino*, 109 ; *Débarquement de Cléopâtre à Tarse*, 112.
- Lorenzo Costa : *Janus et Mercure chassent les Vices*, 36 ; *La Cour d'Isabelle d'Este*, 36.
- Lorenzo di Credi : *Vierge et Enfant*, 37 ; *Noli me tangere*, 37.
- Lorenzo de Pavie : *La Famille de la Vierge*, 43.
- Lorenzo Lotto : *Saint Jérôme*, 36 ; *Sainte Famille*, 45 ; *La Femme adultère*, 46.
- Lorenzo Veneziano : *Vierge et Enfant*, 26.
- Lorrain (attribué à) : *Paysage*, 125.
- Luca Giordano : *Mars et Vénus*, 55.

- Luca Signorelli : *Naissance de Saint Jean*, 35 ; *Saint Jérôme en extase*, 35.  
 Luca Signorelli (attribué à) : *Fragment d'une composition*, 35.  
 Luca Signorelli (Ecole de) : *Vierge et Enfant*, 35.  
 Luini : *La Nativité* ; *L'Adoration des Mages* ; *L'Annonciation* ; *Le Christ mort* ; *Curius Dentatus*, 19 ; *Salomé*, 42 ; *Sainte Famille*, 43 ; *Sommeil de Jésus*, 43 ; *Forge de Vulcain*, 46 ; *Le Silence*, 43 ; *Vierge et l'Enfant*, 156.  
 Lusurier (C.) : *Drouais*, 120.

M

- Maas : *Benedicite*, 90 ; *Intérieur d'un corps de garde*, 92.  
 Maas (attribué à) : *Baignade*, 155.  
 Mabuse (attribué à) : *Charles Quint*, 155.  
 Mainardi : *Vierge et Enfant*, 29 ; *Jeune homme*, 156 ; *Jeune femme*, 156.  
 Maître de la mort de Marie (attribué à) : *Vierge et Enfant*, 84 ; *Religieux*, 84.  
 Maître de Messkirck : *Le Christ devant Pilate*, 85.  
 Maître de Moulins (Ecole du) : *Pierre de Bourbon, Saint Pierre, Anne de Beaujeu et Saint Jean*, 110.  
 Maître de la Sainte Parenté : *Présentation au Temple*, 85 ; *Adoration des Mages*, 85 ; *Le Christ apparaissant à sa Mère*, 85.  
 Maître de Saint Séverin : *Episode de la vie de Sainte Ursule*, 85.  
 Malouel et Bellechose : *Martyre de Saint Denis*, 99.  
 Malouel (attribué à) : *Trinité*, 100.  
 Manet : *Olympia*, 134 ; *Port de Boulogne, blanches*, 159 ; *Pivoines*, 156 ; *Le Fifre*, 158 ; *Pivoines blanches*, 159 ; *Lola de Valence*, 159.  
 Manfredi : *Diseuse de bonne aventure*, 55.  
 Mantegna : *Vierge de la Victoire*, 36 ; *La Sagesse victorieuse des Vices*, 36 ; *Le Calvaire*, 39 ; *Le Parnasse*, 39 ; *Saint Sébastien*, 41.  
 Marches (Ecole des) : *Vierge, Enfant et Anges*, 36.  
 Marchesi : *Christ portant la Croix*, 43.  
 Marco d'Oggione : *Sainte Famille*, 43 ; *Vierge et Enfant*, 43.  
 Marilhat : *Paysage*, 144 ; *Mosquée*, 150.  
 Marne (de) : *Foire devant une auberge*, 121 ; *Une route*, 121.  
 Martini (Simone) : *Jésus marchant au Calvaire*, 26.  
 Matsys (Jan) : *David et Bethsabée*, 79 ; *Judith*, 155.  
 Matsys (Quentin) : *Christ bénissant*, 79 ; *Vierge et Enfant*, 79 ; *Mère de douleur*, 79 ;

- La Vierge et l'Enfant*, 79 ; *Le Banquier et sa femme*, 83.  
 Mattéo Balducci : *Jugement de Salomon*, 35 ; *Jugement de Daniel*, 35.  
 Matteo di Giovanni (attribué à) : *Naissance de la Vierge*, 28.  
 Mauzaisse : *Portrait de sa mère*, 150.  
 Mayer (Mlle) : *Le Réve du bonheur*, 120 ; *La Mère abandonnée*, 121 ; *La Mère heureuse*, 121.  
 Mazzola : *Le Parmesan*, 44 ; *Sainte Famille*, 44.  
 Mazzolini : *Jésus prêchant la multitude*, 37.  
 Meel : *Le Barbier napolitain*, 86 ; *Mendiant*, 86.  
 Meissonier : *Les Ordonnances*, 144 ; *Solférino*, 145 ; *Le Siège de Paris*, 145 ; *Dragon*, 152 ; *Le Liseur*, 152 ; *Le Liseur blanc*, 152 ; *Dragon*, 152 ; 1814, 154.  
 Memling : *Vierge aux donateurs*, 20 ; *Femme âgée*, 78 ; *Saint Jean-Baptiste*, 78 ; *Religieux*, 78 ; *Saint Sébastien*, 79 ; *Résurrection*, 79 ; *Ascension*, 79 ; *Mariage de Sainte Catherine*, 82.  
 Menageot : *Allégorie*, 120.  
 Mercier : *L'Escamoteur*, 126.  
 Metsu : *L'amiral Tromp*, 92 ; *Cuisinière*, 92 ; *Le Chimiste*, 93 ; *Marché aux herbes d'Amsterdam*, 93 ; *Un Militaire recevant une dame*, 96 ; *Le Femme adultère*, 97 ; *Leçon de musique*, 98 ; *Nature morte*, 98.  
 Meulen (Van der) : *Vue de Vincennes*, 70 ; *Passage du Rhin*, 70 ; *Combat près du canal de Bruges*, 70 ; *Convoi militaire*, 86 ; *Halte de cavaliers*, 86 ; *Bataille*, 86 ; *Bataille près d'un pont*, 86 ; *Château de Fontainebleau*, 110 ; *Entrée de Louis XIV et de la reine à Arras*, 110 ; *Prise de Valenciennes*, 110.  
 Michallon : *Paysage*, 122 ; *Paysage*, 150.  
 Michel (G.) : *Montmartre*, 144.  
 Mierevelt : *Portrait de femme*, 90 ; *Portrait de femme inconnue*, 91 ; *Portrait d'inconnu*, 91 ; *Portrait de Barneveldt*, 92.  
 Mieris (Van) : *Marchand de gibier*, 93 ; *Bulles de savon*, 93 ; *Femme à sa toilette*, 98 ; *Famille hollandaise*, 98 ; *Le Thé*, 98.  
 Mignard : *Vierge à la grappe*, 110 ; *Mme de Maintenon*, 110 ; *Son portrait*, 110 ; *La Samaritaine*, 110 ; *Jésus sur le chemin du Calvaire*, 110 ; *Le Grand Dauphin et sa famille*, 110.  
 Mignon : *Fleurs et Fruits*, 85 ; *Le Nid de pinsons*, 85.  
 Milanais (Ecole) : *Buste de femme*, 125.  
 Millet (Francisque) : *Paysage*, 86.  
 Millet : *Le Printemps*, 122 ; *Les Glaneuses*, 122 ; *Les Baigneuses*, 144 ; *Eglise de Gréville*, 144 ; *La Couseuse*, 144 ; *Botteleurs*, 145 ; *Le Vanneur*, 145 ; *Le fendeur de bois*, 145 ; *Lessiveuse*, 145 ; *Repas de*

missionneurs, 150; *Vanneur*, 152; *Femme au puits*, 152; *La petite Bergère*, 152; *La Tricotouse*, 152; *Parc à moutons*, 152; *L'Angéus*, 153; *La Bergère*, 153; *La Fileuse*, 154.  
 Moï (Van) : *Descente de Croix*, 70.  
 Moï (attribué à van) : *Tête d'étude*, 87.  
 Moï : *Prédication de Saint Jean-Baptiste*, 55.  
 Monet : *La Cathédrale de Rouen*, 158 et 158. *La Charrette*, 156; *Giverny*, 159; *Le Parlement de Londres*, 159; *La Seine à Port-Willier*, 159; *Argenteuil*, 159; *Régates*, 159; *Nymphéas*, 159; *Sisley*, 159.  
 Monnoyer : *Fleurs*, 109 et 126.  
 Montagna : *Concert d'enfants*, 36; *Ecce Homo*, 36.  
 Mor (Anthonie) : *Portraits*, 19; *Le Nain de Charles-Quint*, 66; *Portrait présumé de Sir Fr. Drake*, 84.  
 Morales : *Christ portant sa Croix*, 56.  
 Moreau (L.-G.) : *Meudon*, 120; *Environs de Paris*, 120; *Paysage*, 120.  
 Moretto : *Saint Bernardin et Saint Louis de Toulouse*, 43; *Saint Bonaventure et Saint Antoine de Padoue*, 43.  
 Morland : *La Halte*, 148; *Intérieur d'écurie*, 148.  
 Moroni : *Portrait* 45.  
 Mostaert (Jean) : *Portrait de Johann Van Wassenær*, 84.  
 Mottez : *Mme Mottez*, 123.  
 Moucheron : *Départ pour la chasse*, 91.  
 Mulready : *L'Abreuvoir*, 148.  
 Murillo : *Miracle des anges*, 56; *Portrait de Quevedo*, 56; *Portrait du duc d'Ossuna*, 56; *Portrait de femme*, 56; *L'Immaculée Conception*, 57; *Jésus au Jardin des Oliviers*, 57; *Vierge glorieuse*, 57; *Christ à la colonne*, 57; *Vierge au chapelet*, 57; *Naissance de la Vierge*, 57; *Sainte Famille*, 57; *L'Immaculée Conception*, 64; *Le Jeune Mendiant*, 64; *Vierge*, 155; *Saint Jean*, 155.  
 Muziano : *Saint Thomas*, 46.

N

Nanteuil (R.) : *Turenne*, 110; *Deux Portraits d'hommes*, 111.  
 Natoire : *Junon*, 118; *Nymphes*, 118.  
 Nattier : *La Madeleine*, 118; *Portrait*, 119; *Triomphe de Bacchus*, 120; *Mlle de Lambesc*, 126; *Mme Henriette*, 127; *Chevalier de Malte*, 127; *Figure de femme*, 155; *Duc de Chaulnes*, 155.  
 Neefs (Peter) : *Intérieur d'église*, 86; *Intérieur d'église*, 86.  
 Neer (Van der) : *Village hollandais*, 71; *Canal*, 92; *Entrée d'auberge*, 92.  
 Neer le fils (Van der) : *Marchande de poissons*, 97.  
 Neroccio di Bartolommeo : *Vierge et Enfant*, 28.

Neri di Bicci : *Vierge et Enfant*, 28; *L'Annonciation*, 28.  
 Netscher : *Jeune princesse*, 90; *Leçon de basse viole*, 93; *Leçon de chant*, 93; *Vénus pleurant Adonis*, 98.  
 Neufchâtel (attribué à Nicolas) : *Portrait d'homme*, 85.  
 Nickelle (Van) : *Vestibule d'un palais*, 92.  
 Nicolo Alunno : *Scènes de la Passion*, 35.  
 Nicolo di Pietro Gerini : *Couronnement de la Vierge*, 27; *Vierge et Enfant*, 27.

O

Octavien : *Foire de Bezons*, 118.  
 Ollivier : *Le Thé chez le prince de Conti*, 120.  
 Ombrienne (Ecole) : *Vierge et Enfant*, 35; *Saint Sébastien*, 44.  
 Oost (Van) : *Saint Charles Borromée*, 90.  
 Oostsanen (Van) : *Sainte Catherine et Sainte Barbe*, 84.  
 Oostsanen (Ecole de Van) : *Sainte Catherine et Sainte Marthe*, 84.  
 Opie : *La Femme en blanc*, 148.  
 Orley (Van) : *Sainte Famille*, 79.  
 Os (Van) : *Fleurs*, 98.  
 Ostade (Van) : *Scène d'intérieur*, 90; *Hiver*, 90; *Lecture de la gazette*, 90; *La Lecture*, 90; *Buveur*, 90; *Le Liseur*, 90; *Intérieur de cabaret*, 90; *Intérieur d'école*, 91; *Scène d'intérieur*, 91; *Marché aux poissons*, 91; *L'homme d'affaires*, 91; *Fumeur*, 93; *Buveur*, 97; *La Halte*, 97; *Canal gelé en Hollande*, 98; *Intérieur de chaumière*, 98; *Le Maître d'école*, 92; *La Famille du peintre*, 93.  
 Ostade (Isack Van) : *Halte de voyageurs*, 92; *Canal gelé*, 98; *Le Toit à porc*, 91.  
 Oudry : *Chien et gibier*, 118; *Paysage*, 118; *Ferme*, 118; *Basse*, 126.

P

Pagnest : *Général de la Salle*, 124; *M. Nanteuil la Norville*, 125.  
 Palamedes : *Portrait d'homme*, 93.  
 Palma le Vieux : *L'Annonce aux Bergers*, 53.  
 Palmezzano : *Christ mort*, 35.  
 Panini : *Festin*, 55; *Concert*, 55; *Concert à Rome*, 55; *Intérieur de Saint-Pierre de Rome*, 55; *Architecture*, 56; *Festin*, 56; *Ruines antiques*, 126; *Ruines*, 127.  
 Paolo Uccello : *Portraits*, 27; *Bataille*, 28.  
 Parentino : *Adoration des Mages*, 43.  
 Parrocel : *Passage du Rhin*, 111; *Halte de la Maison du roi*, 111.  
 Patel : *Paysages*, 117.  
 Patel (attribué à) : *Janvier*, 118; *Avril*, 118.



- Pater : *Fête champêtre*, 119 ; *Baigneuses*, 126 ; *Comédiens*, 126 ; *La Toilette*, 126 ; *Conversation*, 126.
- Pedro Diaz d'Oviedo : *Intronisation de Saint Isidore*, 78.
- Pellegrini : *Allégorie*, 56.
- Pencz (attribué à) : *Saint Marc*, 85.
- Pereda : *Fruits et instruments de musique*, 56.
- Perréal (attribué à J.) : *Vierge au Donateur*, 100.
- Perrier : *Acis et Galatée*, 101 ; *Enés et les Harpies*, 101 ; *Orphée devant Pluton*, 108.
- Perronneau : *Adam l'aîné*, 118 ; *Oudry*, 119 ; *Le graveur Cars*, 151 ; *Petite fille*, 151.
- Pérugin : *Sainte Famille*, 35 ; *Saint Paul*, 35 ; *Vierge et Enfant*, 35 ; *Combat de l'Amour et de la Chasteté*, 36 ; *Saint Sébastien*, 38.
- Pérugin (Ecole de) : *Vierge et Enfant*, 35.
- Pesellino : *Saint François, Saint Côme et Saint Damien*, 28.
- Pesellino (Ecole de) : *Vierge et Enfant*, 28 ; *La Nativité*, 32.
- Phillips : *Lamartine*, 148.
- Piero di Cosimo : *Vierge et Enfant*, 28.
- Piero di Cosimo (Ecole de) : *Couronnement de la Vierge*, 37.
- Pierre : *Aglaure métamorphosée en pierre*, 118.
- Pietro Lorenzetti (Ecole de) : *Le Calvaire*, 26 ; *Naissance de Saint Jean-Baptiste*, 27.
- Pinturicchio : *Vierge et Enfant*, 29.
- Pisanello : *Portrait d'une princesse de la famille d'Este*, 33.
- Pise (Ecole de) : *Funérailles de Saint Bernard*, 27.
- Pissaro : *Effet de givre*, 159.
- Poel (Van der) : *Chaumière*, 90 ; *Maison rustique*, 93.
- Pœlenburg : *Vue du Palatin à Rome*, 92 ; *Pâturage*, 93 ; *Baigneuse*, 93.
- Pontormo : *Portrait*, 46.
- Pot (H.) : *Charles 1<sup>er</sup>*, 92.
- Poterlet : *Trissotin et Vadius*, 145.
- Potter (P.) : *Chevaux à la porte d'une chaumière*, 91 ; *Cheval en liberté*, 92 ; *La prairie*, 97 ; *Bois de la Haye*, 98.
- Pourbus : *La Cène*, 65 ; *Saint François*, 70 ; *Henri IV*, 102 ; *Henri IV en noir*, 102 ; *Guillaume du Vair*, 103 ; *Portrait de Marie de Médicis*, 113.
- Poussin : *Bacchanale*, 107 ; *Moïse*, 107 ; *Le Maître d'école des Falisques*, 108 ; *Eliézer et Rebecca*, 108 ; *Israélites recueillant la manne*, 108 ; *La Peste des Philistins*, 108 ; *Diogène jetant son écuelle*, 108 ; *Paradis terrestre*, 108 ; *Echo et Narcisse*, 108 ; *Apparition de la Vierge à Saint Jacques le Majeur*, 108 ; *Aveugles de Jéricho*, 109 ; *Salomon*, 109 ; *L'Eté*, 109 ; *Jésus institue l'Eucharistie*, 109 ; *Triomphe de Flore*, 109 ; *Apollon et Daphné*, 109 ; *Automne*, 109 ; *Moïse change en serpent la verge d'Aaron*, 109 ; *Le Concert*, 109 ; *L'Assomption*, 109 ; *Mort de Saphira*, 109 ; *Ravissement de Saint Paul*, 109 ; *Son Portrait*, 109 ; *Triomphe de la Vérité*, 109 ; *Sainte Famille*, 109 ; *La Femme adultère*, 109 ; *L'Hiver ou le Déluge*, 109 ; *Moïse enfant foule la couronne de Pharaon*, 109 ; *Saint Jean baptisant*, 110 ; *Portrait*, 110 ; *Bacchanale*, 110 ; *Saint François Xavier*, 110 ; *Enlèvement des Sabines*, 110 ; *Pyrrhus sauvé*, 110 ; *Sainte Famille*, 111 ; *Adoration des Mages*, 111 ; *Ulysse reconnaît Achille*, 111 ; *Apollon et le Poète*, 112 ; *Orphée et Eurydice*, 114 ; *Les Bergers d'Arcadie*, 115 ; *Funérailles de Phocion*, 116.
- Procaccini : *Sainte Famille*, 55.
- Prudhon : *Diane implore Jupiter*, 120 ; *Le Christ*, 120 ; *Portrait*, 120 ; *Mme Jarre*, 120 ; *Christ en Croix*, 120 ; *M. Vallet*, 120 ; *L'Assomption*, 120 ; *La Sagesse ramenant la Vérité*, 120 ; *L'Etude*, 120 ; *Mme de Verigny*, 121 ; *Nymphes et Amours*, 121 ; *Allégorie*, 121 ; *Baron Denon*, 121 ; *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime*, 131 ; *Portrait de l'Impératrice Joséphine à la Malmaison*, 131 ; *L'Enlèvement de Psyché par Zéphir*, 132 ; *Le Zéphir*, 155.
- Puget (François) : *Pierre Puget*, 109 ; *Musiciens, artistes*, 111.
- Puvis de Chavannes : *Jeunes filles*, 159.
- Pynacker : *Paysage*, 91 ; *L'Auberge*, 91 ; *Paysage au soleil couchant*, 98.
- Pynas : *Mise au Tombeau*, 91.

- Raeburn : *Invalide*, 148 ; *Miss Anna Moore*, 148 ; *Mrs Machonochi et un enfant*, 148 ; *Hay of Spot*, 148.
- Raffaellino del Garbo : *Couronnement de la Vierge*, 37.
- Ramsay : *La reine Charlotte*, 148.
- Raoux : *Télémaque et Calypso*, 118 ; *Jeune fille*, 125.
- Raphael : *La Sainte Famille dite de François 1<sup>er</sup>*, 23 ; *Saint Michel terrassant le Démon*, 25 ; *Saint Jean-Baptiste dans le désert*, 44 ; *L'Abondance*, 44 ; *Balthazar Castiglione*, 44 ; *Portrait de jeune homme*, 44 ; *La Vierge au diadème bleu*, 48 ; *La Belle Jardinière*, 50 ; *Jeanne d'Aragon*, 54 ; *Saint Michel*, 49 ; *Saint Georges*, 59.
- Raphaël (attribué à) : *Etude à la détrempe*, 44 ; *Portraits d'hommes*, 44 ; *Saint Margue-*

- rite, 44; *Sainte Famille*, 44; *Apollon et Marsyas*, 48.
- Raphaël (Ecole de) : *Sainte Catherine d'Alexandrie*, 44; *Vision d'Ezéchiel*, 44.
- Raphaël (d'après) : *Vierge et l'Enfant*, 46.
- Ravensteyn : *Portrait*, 90; *Portrait*, 125.
- Regnault (J.-B.) : *Le Christ descendu de la Croix*, 120; *Les Trois Grâces*, 126.
- Regnault (H.) : *Le général Prim*, 139.
- Regnault : *Comtesse de Barck*, 150.
- Rembrandt : *Saint Mathieu et l'Ange*, 70; *Son portrait*, 71; *Vénus et l'Amour*, 71; *Jeune homme*, 71; *Portrait dit l'Homme au bâton*, 71; *Son portrait*, 71; *Vieillard*, 71; *Bœuf écorché*, 71; *Rembrandt à la toque*, 71; *Pèlerins d'Emmaüs*, 71; *Portrait de Rembrandt âgé*, 72; *Portrait d'Heinricke Stoffels*, 72; *Bethsabée*, 73; *Le bon Samaritain*, 73; *Baigneuse*, 92; *Philosophe*, 92; *L'Ange Gabriel quittant Tobie*, 92; *Ermite lisant*, 92; *Sainte-Famille*, 92; *Juif*, 92; *Les Pèlerins d'Emmaüs*, 95.
- Restout : *Herminie chez les bergers*, 118.
- Reynolds : *Portrait de femme*, 148; *Master Hare*, 148.
- Ribera : *La Vierge et l'Enfant*, 56; *Le pied bot*, 56; *Le Christ au Tombeau*, 61; *L'Adoration des Bergers*, 61.
- Ribera (attribué à) : *Un Philosophe*, 56; *Saint Paul ermite*, 56; *Christ au Tombeau*, 56.
- Ricard : *Mme de Calonne*, 122; *Etude de femme*, 122; *Portrait de Heilbuth*, 137; *Son portrait*, 144; *Paul de Musset*, 144.
- Ricci : *Jésus donnant les clefs à Saint Pierre*, 55; *Contenance de Scipion*, 56; *Sacrifice de Polyène*, 56; *Allégorie*, 56.
- Riccio : *Sainte Famille*, 55.
- Rigaud : *Bossuet*, 110; *Philippe V*, 110; *Personnes inconnues*, 110; *Présentation au Temple*, 110; *Le Brun et Mignard*, 111; *Louis XIV*, 115; *Portraits d'inconnus*, 118; *Marie Serre*, 118; *Homme âgé*, 126; *Pierre de Berulle*, 126; *Portrait d'homme*, 125; *Cardinal de Polignac*, 125; *Duc de Lesdiguière*, 127.
- Robert (Hubert) : *Pont du Gard*, 111; *La Grande Galerie du Louvre*, 119; *Intérieur de parc*, 119; *La Cascade*, 119; *Ruines d'un temple*, 119; *Ruines*, 120; *Temple antique*, 120; *Ruines romaines*, 125; *Paysage*, 127; *Cascatelles de Tivoli*, 127; *Escalier*, 127; *Fontaine*, 127.
- Robert (Léopold) : *Moissonneuses et Pèlerins*.
- Roghman : *Paysage*, 98.
- Rokes : *Intérieur flamand*, 90; *Intérieur de cuisine*, 97.
- Rokes (attribué à) : *Intérieur d'estaminet*, 91.
- Romain (Jules) : *Nativité*, 25; *Vénus et Vulcain*, 44; *Triomphe de Titus et de Vespasien*, 46; *Portrait*, 46.
- Romanelli : *La Manne*, 55; *Vénus et Adonis*, 126.
- Romney : *Portrait de l'artiste*, 148; *Stanley*, 148.
- Rosalba Carriera, 151.
- Roslin : *Portrait*, 1120; *Son portrait*, 120.
- Rosselli : *Triomphe de David*, 55.
- Rosso : *Pieta*, 101; *Le Concert*, 101.
- Rottenhammer : *Mort d'Adonis*, 85; *Diane découvrant la grossesse de Calisto*, 86.
- Rouget : *Miles Mollien*, 124; *M. de Cail-leux*, 125.
- Rousseau (Th.) : *Sortie de la forêt de Fontainebleau*, 137; *Marais*, 144; *Le vieux dormoir*, 144; *Bords de la Loire*, 144; *Une plaine*, 144; *Les Chênes*, 144; *Effet d'orage*, 145; *L'Allée des châtaigniers*, 145; *Lisière de forêt*, 150; *La Mare*, 152; *Route dans la forêt*, 152; *La Charrette*, 152; *Forêt de l'Isle-Adam*, 152; *Mare au chêne*, 152; *La Passerelle*, 152.
- Rubens : *Henri de Vicq*, 65; *Esquisses pour les compositions de la vie de Marie de Médicis*, 65; *Portrait de Suzanne Fournement*, 65; *Thomyris*, 65; *Vierge entourée d'anges*, 65; *Château et tournoi*, 65; *Triomphe de la Religion*, 65; *Anne d'Autriche*, 65; *La Kermesse*, 67; *La Fuite de Loth*, 68; *Hélène Fournement et ses enfants*, 68; *Christ en Croix*, 70; *Elie servi par un Ange*, 70; *L'Adoration des Mages*, 70; *Paysage*, 70; *Portrait de la mère de Marie de Médicis*, 76; *Diogène*, 76; *Portrait du père de Marie de Médicis*, 76; *Marie de Médicis*, 76; *Paysage*, 76; *Naissance de Marie de Médicis*, 77; *Le Gouvernement de la Reine*, 77; *Les Parques*, 77; *Henri IV reçoit le portrait de Marie de Médicis*, 77; *Le Mariage de Marie de Médicis*, 77; *Henri IV et Marie*, 77; *Naissance de Louis XIII*, 77; *Henri IV laisse le gouvernement à la Reine*, 77; *La Mort d'Henri IV*, 77; *Le Voyage aux Ponts-de-Cé*, 78; *L'Echange des Princesses*, 78; *Félicité de la Régence*, 78; *La Majorité de Louis XIII*, 78; *La Fuite de Blois*, 78; *La Réconciliation de la Reine avec son fils*, 78; *La Conclusion de la Paix*, 78; *Entrevue de la Reine avec son fils*, 78; *Triomphe de la Vérité*, 78; *Débarquement de Marie de Médicis à Marseille*, 80; *Couronnement de Marie de Médicis*, 80; *Résurrection de Lazare*, 86; *Fuite en Egypte*, 86; *Etude* 87; *Abraham et Melchisédec*, 87; *Marie de Médicis*, 87;

*Sacrifice d'Abraham*, 87; *Élévation de la Croix*, 87; *Philopœmen*, 87; *Couronnement de la Vierge*, 87; *Saint Jean*, 87; *Paysage*, 87; *Femme de profil*, 155; *Ixion*, 157.  
 Rubens (Attribué à) : *Paysage*, 86.  
 Rubens (Atelier de) : *Buste de vieillard*, 87.  
 Rubens (Ecole de) : *Sommeil de Diane*, 87; *Femme à la mandoline*, 87; *Naissance d'un prince*, 126; *Job*, 126; *Combat d'ours et de tigres*, 126; *Cheval attaqué par des lions*, 129.  
 Russel : *Petite fille aux cerises*, 148.  
 Ruthart (C.) : *Chasse à l'ours*, 85.  
 Ruysdaël (Jacob Van) : *Le coup de soleil*, 70; *Le Buisson*, 71; *La Forêt*, 71; *Une Tempête*, 74; *Tempête*, 92; *Paysage*, 92; *Entrée d'un bois*, 97.  
 Ruysdaël (Salomon) : *Bord de rivière*, 71; *Spada Tour*, 91; *Le Bac*, 92.  
 Ryckaert : *Intérieur d'atelier*, 65.

S

Sacchi (Fr) : *Les quatre Docteurs de l'Eglise*; 37.  
 Salvator Rosa : *L'Ange et Tobie*, 55; *Apparition de Samuel à Saül*, 55; *Bataille*, 55; *Paysage*, 60.  
 Salviati : *Incrédulité de Saint Thomas*, 46.  
 Sano di Pietro : *Episodes de la vie de Saint Jérôme*, 27; *Saint Jérôme dans le désert*, 27; *Songe de Saint Jérôme*, 27; *Histoire du lion soigné par Saint Jérôme*, 27; *Mort de Saint Jérôme*, 27; *Apparition de Saint Jérôme*, 27.  
 Santerre : *Suzanne au bain*, 118.  
 Santvoort : *Pèlerins d'Emmaüs*, 91.  
 Sassoforato : *Sainte Famille*, 46.  
 Savery (R.) : *Cavaliers bohémiens*, 84.  
 Savoldo : *Gaston de Foix*, 45; *Portrait*, 45.  
 Schalken : *Sainte Famille*, 91.  
 Schedone : *Sainte Famille*, 55.  
 Scheffer : *Femmes souviotes*, 122; *Mort de Géricault*, 150; *Paolo et Francesca*, 151; *Saint Augustin et Sainte Monique*, 151.  
 Schweickhardt : *Patineurs sur un canal*, 86.  
 Scorel (Jean Van) : *Portrait d'homme*, 84.  
 Scorel (Attribué à) : *Portrait de Paracelse*, 84.  
 Sebald Beham : *Histoire de David*, 85.  
 Sebastiano del Piombo : *La Visitation*, 53; *Catarina Colonna*, 155.  
 Siberechts : *Scène champêtre*, 86.  
 Sienne (Ecole de) : *Saint Jérôme*, 26; *Vierge et Enfant*, 26; *Saint Pierre et Saint Paul*, 27; *Saint Nicolas de Bari*, 155.  
 Sigalon : *La jeune Courtisane*, 150.  
 Silvestre : *Saint Benoît ressuscitant un enfant*,

110; *Arrivée du roi au camp de Maestricht*, 110.  
 Simon de Châlons : *Incrédulité de Saint Thomas*, 101.  
 Sisley : *Neige*, 159; *Printemps*, 159; *Mort*, 159; *Coin de Village*, 159; *Inondation à Port Marly*, 159; *Inondation*, 159.  
 Slingelandt : *Famille Hollandaise*, 98.  
 Snyders : *Arche de Noé*, 65; *Le Paradis terrestre*, 65; *Chasse au sanglier*, 65; *Chiens*, 70; *Le Marchand de poisson*, 70; *Fruits et animaux*, 76; *Corbeille de fruits*, 87; *Oiseaux*, 125; *Marchand de gibier*, 127.  
 Sodoma : *L'Amour et la Chasteté*, 157.  
 Solario (A.) : *Saint Jean-Baptiste*, 43; *Charles d'Amboise*, 43; *Calvaire*, 43; *La Vierge au Coussin vert*, 47.  
 Solimena : *Héliodore chassé du Temple*, 55.  
 Spada : *Énée quitte Troie*, 55.  
 Spagna : *Saint François d'Assise recevant les stigmates*, 35; *Vierge et Enfant*, 35; *Nativité*, 35.  
 Spagna (Attribué à) : *Le Christ au Sépulcre*, 35; *Saint Jérôme dans le désert*, 35.  
 Staveren : *Savant dans son cabinet*.  
 Steen (Jan) : *Fête dans une auberge*, 92; *La mauvaise Compagnie*, 93; *Repas de famille*, 94.  
 Steenwyck : *Jésus chez Marthe et Marie*, 91.  
 Stella : *Sainte Cécile*, 107; *Jésus-Christ recevant la Vierge dans le Ciel*, 108.  
 Stretes : *Portrait présumé d'Edouard VI*, 84.  
 Strozzi (Attribué à Bern.) : *Un vieillard et deux enfants*, 55.  
 Subleyras : *La Madeleine aux pieds du Christ*, 117; *Le Faucon*, 118; *Messe de Saint Basile*, 118; *Martyre de Saint Pierre*, 118; *La Madeleine aux pieds du Christ (Esquisse)*, 118; *L'Empereur Théodose et Saint Ambroise*, 119; *Saint Benoît*, 119.  
 Suster ou Zustris : *Vénus*, 84.  
 Sustermans : *Léopold de Médicis*, 126.  
 Swanevelt : *Paysages*, 98.

T

Taddeo di Bartolo : *Le Calvaire*, 26.  
 Taunay : *La Parade*, 120.  
 Tempel (Van den) : *Portrait de femme*, 98.  
 Téniers : *Fête de village*, 70; *Chasse au héron*, 70; *Les Œuvres de miséricorde*, 76; *Saint Antoine*, 76; *Intérieur de Cabaret*, 76; *Intérieur de Cabaret*, 86; *Paysage aux figures*, 86; *Cabaret*, 86; *Les Bulles de savon*, 86; *Reniement de Saint Pierre*, 86; *Villageois*, 86; *Fumeur*, 86; *Le Rémouleur*, 86; *Danse de*

*Paysans*, 86; *Intérieur de cabaret*, 86; *Paysage*, 87; *Le Quéteur*, 87; *Kermesse*, 87; *Tabagie*, 87; *Fête villageoise*, 87; *Vierge et Enfant*, 87; *Ramoneur*, 87; *Tabagie*, 87; *L'Hiver*, 87; *Le Duo*, 87; *Tentation de Saint Antoine*, 87; *Joueurs de boules*, 87; *Joueur de guitare*, 87; *L'Eté*, 87; *Paysage*, 87; *Buveur et Fumeur*, 87; *Tabagie*, 87; *Paysage*, 87; *Paysage*, 127.

**Téniers le Jeune** : *L'Enfant prodigue*, 66.

**Terburg** : *Leçon de lecture*, 90; *Leçon de musique*, 93; *Le Galant militaire*, 96; *Assemblée d'ecclésiastiques*, 97; *Concert*, 97.

**Thiénon** : *Paysage*, 120.

**Tiepolo** : *Bannière*, 55; *Le Triomphe de la Religion*, 56; *La Cène*, 56; *La Vierge*, 126; *Apollon et Daphné*, 155; *Allégorie*, 155.

**Tintoret** : *Suzanne au bain*, 23; *Son portrait*, 45; *Christ et Anges*, 45; *Le Paradis*, 45; *Portrait*, 45; *Le Sénateur Mocenigo*, 125.

**Tintoret** (attribué à) : *Dame à sa toilette*, 155.

**Titien** : *Jupiter et Antiope*, 21; *La Mise au Tombeau*, 24; *Pèlerins d'Emmaüs*, 25; *Le Christ couronné d'épines*, 25; *Chevalier de Malte*, 45; *Portrait d'homme inconnu*, 45; *Sainte Famille*, 45; *Le Christ entre les bourreaux*, 46; *Concile de Trente*, 46; *Homme inconnu*, 46; *L'Homme au gant*, 49; *La Vierge au Lapin*, 49; *Alphonse de Ferrare et Laura Dianti*, 51; *François 1<sup>er</sup>*, 54; *Allégorie en l'honneur d'Alphonse d'Avalos*, 59; *Vincenzo Capello*, 155.

**Titien** (Ecole de) : *Sainte Famille*, 45; *Saint Jérôme*, 45; *Petite Sainte Famille*, 45; *Sainte Famille*, 45.

**Toqué** : *Marie Leczinska*, 117; *Portrait du Dauphin*, 118; *Mme Danger*, 118; *Le sculpteur Lemoyne*, 117; *Galloche*, 117; *Du Marsais*, 127.

**Tristan** : *Saint François d'Assise*, 56.

**Troy** (de) : *Toilette d'Esther*, 118; *Chapitre de l'Ordre du Saint Esprit*, 118; *Evanouissement d'Esther*, 118; *Portrait*, 126; *Tête de femme*, 126; *Un Echevin*, 127.

**Troyon** : *Retour à la ferme*, 122; *Bœufs se rendant au labour*, 134; *La Provençe des poules*, 144; *Gardeuse de dindons*, 144; *L'Abreuvoir*, 144; *Brûleuse d'herbe*, 144; *Hauteurs de Suresnes*, 145; *La Barrière*, 145; *Le Taureau*, 152; *En route pour le marché*, 152; *Chiens*, 152; *La Vache blanche*, 152; *Vache buvant*, 152; *Pâturage*, 152; *Vache blanche*, 152; *Vache brune*, 152.

**Trutat** : *Femme nue*, 145.

**Turchi** : *Mort de Cléopâtre*, 46; *Samson et Dalila*, 55; *La femme adultère*, 55.

**Turino Vanni** : *Vierge et l'Enfant*, 27.

**Turner** : *Vue du Pont-Neuf*, 148; *Marine*, 148.

U

Uden : *Paysage*, 86.

V

Vaenius (Otto) : *Le peintre et sa famille*, 77.

Valenciennes : *Paysage historique*, 150.

Valentin : *Un cabaret*, 102; *Musiciens*, 108; *Jugement de Salomon*, 111.

Vanni (Fr.) : *Martyre de Sainte Irène*, 55.

Varotari : *Vénus et l'Amour*, 45.

Vélazquez : *Jeune femme*, 56; *Philippe IV*, 56; *Réunion de treize personnages*, 57; *Marie-Anne*, 57; *Philippe IV*, 57; *Portrait de l'Infante Margarita-Maria*, 62.

Vélazquez (attribué à) : *Portrait de Don Pedro de Altimera*, 57.

Velde (Ad. Van de) : *Paysage avec animaux*, 90; *Paysage et animaux*, 91; *Canal glacé*, 92; *Marine*, 92; *Scheveningen*, 93; *La Famille du peintre*, 97; *Paysage et animaux*, 97; *Paysage et animaux*, 98.

Vénitienne (Ecole) : *La Vie de la Vierge*, 27; *Vierge et l'Enfant*, 27; *Vie de la Vierge*, 28; *Portrait de femme*, 45; *Tête de femme*, 45; *Portrait*, 45; *Décollation de Saint Jean-Baptiste*, 46; *Portrait*, 126.

Venne (Van de) : *Fête*, 91.

Verdier : *Mercur endort Argus*, 118.

Verkolie : *Proserpine cueillant des fleurs avec ses compagnes*, 98; *Scène d'intérieur*, 98.

Ver Meer de Delft : *La Dentellière*, 96.

Vernet (Joseph) : *Pont et château Saint-Ange*, 119; *Ponte Rotto*, 119; *Marine*, 120; *Vue de Toulon*, 120; *Port de Marseille*, 120; *Les Baigneuses*, 120; *Paysage*, 120; *La Nuit*, 120; *Soleil couchant*, 121.

Vernet (H.) : *La Barrière de Clichy*, 145.

Véronne (Ecole de) : *Triomphe de Vénus*, 156.

Véronèse : *Pèlerins d'Emmaüs*, 22; *Les Noces de Cana*, 23; *Le Repas chez Simon le Pharisien*, 24; *Jupiter foudroyant les Vices*, 25; *Saint Marc couronne les Vertus*, 25; *Esther*, 25; *Suzanne et les vieillards*, 25; *Sainte Famille*, 45; *Le Calvaire*, 45; *Portrait*, 45; *Sodome*, 45; *Le Christ portant sa Croix*, 45; *Sainte Famille*, 45; *Jésus guérit la belle-mère de Pierre*, 45; *Portrait*, 46; *Portrait de femme*, 155.

Véronèse (Ecole de) : *Portrait*, 45.

Verrocchio (Ecole de) : *Vierge et Enfant*.

Verspronck : *Portrait*, 92; *Portrait de femme*, 98; *Portrait*, 155.

Vestier : *Portrait de Doyen*, 120; *Sa Femme*, 120; *Portrait*, 125.

Vien : *Saint Germain et Saint Vincent*, 111; *L'Ermite endormi*, 120.

Vigée-Lebrun (Mme) : *Portrait d'Hubert Robert*, 120 ; *Joseph Vernet*, 120 ; *Son Portrait*, 121 ; *Mme Molé Raymond*, 121 ; *La Paix ramenant l'Abondance*, 121 ; *Portrait de l'artiste et de sa fille*, 132.

Villavicencio : *Les Mangeurs de moules*, 155.

Vinci (Léonard de) : *Mona Lisa del Giocondo*, Frontispice ; *Saint Jean-Baptiste*, 42 ; *Portrait présumé de Lucrezia Crivelli*, 43 ; *Bacchus*, 43 ; *La Vierge aux Rochers*, 47 ; *La Vierge, l'Enfant Jésus et Saint-Anne*, 52.

Vinci (Attribué à) : *L'Annonciation*, 42.

Vinci (Ecole de Léonard de) : *Portrait de femme*, 43 ; *La Vierge aux Balances*, 43 ; *Vierge et Enfant*, 155.

Vinci (d'après) : *La Cène*, 46.

Vliet (Van) : *Portrait*, 92 ; *Portrait*, 97.

Vlieger (de) : *Marine*, 92.

Voiriot : *Portrait de Nattier*, 118.

Vois : *Femme coupant un citron*, 90 ; *Un peintre*, 91.

Vos (Cornélis de) : *Portrait de femme*, 87.

Vos (de) : *La Mort du chevreuil*, 127.

Vouet : *Christ au Tombeau*, 107 ; *Christ en Croix*, 108 ; *Présentation au Temple*, 108 ; *La Victoire*, 109 ; *La Richesse*, 110 ; *La Foi*, 110 ; *Suzanne*, 125 ; *L'Eloquence*, 125.

Voys : *Homme inconnu*, 97.

Vranck (Sébastien) : *Pillage d'un Village*, 84.

W

Watteau : *Gitier mort*, 126 ; *Assemblée dans un parc*, 126 ; *Jugement de Paris*, 127 ; *Pastorale*, 127 ; *Jupiter et Antiope*, 127 ; *L'Automne*, 127 ; *Le Faux Pas*, 127 ; *L'Em-*

*barquement pour Cythère*, 120 ; *Gilles*, 142 ; *L'Indifférent*, 143 ; *La Finette*, 143.

Weenix : *Les Corsaires repoussés*, 92 ; *Gitier et ustensiles de chasse*, 95 ; *Port de mer*, 97 ; *Nature morte*, 97.

Werff (Van der) : *Amateurs regardant des statues*, 90 ; *Nymphes dansant*, 98 ; *Madeleine*, 98.

Weyden (Roger van der) : *Le Christ rédempteur*, 78.

Wilson : *Paysage*, 148.

Winterhalter : *Portraits*, 150.

Wouwerman : *Pèlerins*, 90 ; *Halle de chasseurs et de cavaliers*, 91 ; *Le Pont de bois sur le torrent*, 91 ; *Paysans sur le bord d'une rivière*, 92 ; *Halle de cavaliers*, 92 ; *Tour et porte de Nesle*, 93 ; *Choc de cavalerie*, 97 ; *Départ pour la chasse*, 97 ; *Bœuf gras en Hollande* ; *Le Manège*, 98 ; *Chasse au cerf*, 98 ; *Halle de militaires*, 98.

Wynants : *Paysages*, 92 et 93 ; *Lisière de forêt*, 98.

Wyntack : *Ferme*, 98.

Z

Zacchia : *Un Musicien*, 44.

Zacht-Leven : *Portrait d'un peintre*, 93 ; *Bords du Rhin*, 97.

Zanobi Machiavelli : *Vierge et Enfant*, 29.

Zeem'n : *Vue de l'ancien Louvre*, 91.

Zénale (attribué à) : *Circoncision*, 37.

Zeitblom (Barthélemy) : *L'Annonciation*, 156.

Zurbaran : *Sainte Apolline*, 56 ; *Saint Pierre Nolasque*, 56 ; *Funérailles de Saint Bonaventure*, 63.



# INDEX ALPHABÉTIQUE

## (SCULPTURE ET ARTS DÉCORATIFS)

### A

- Adam : 191.  
 Afrique du Nord (Antiquités de l') : 173.  
 Agostino di Duccio : *Vierge et Enfant*, 183, 188.  
 Allegrain : *Diane au bain*, 191 ; *Vénus au bain*, 191.  
 Allemagne (Grès d') : 220.  
 Amadeo : *Annonciation*, 183.  
 Andrea : 183.  
 Anguier (François) : *Cardinal de Bérulle*, 190 ; *Colbert*, 190 ; *Monument funéraire des ducs de Longueville*, 190 ; *Tombeau de la famille de Thou*, 190.  
 Armes et armures : 216-217 ; *Epée dite de Charlemagne*, 216 ; *Bouclier et casque de Charles IX*, 217 ; *Bassin de Charles-Quint*, 217 ; *Armures ciselées*, 220.  
 Assyriennes (Antiquités) : Voir Chaldéo-Assyriennes (Antiquités).

### B

- Barye : 193 ; *Tigre dévorant un gaviai*, 199 ; *Combat d'un Centaure et d'un Lapithe*, 199.  
 Beauneveu (André) : *Tombeau de Philippe VI de Valois*, 181.  
 Belloni : *Mosaïque*, d'après Gérard, 164.  
 Benedetto da Majano : *Buste de Philippe Strozzi*, 183.  
 Biard (Pierre) : *La Renommée*, 181.  
 Bijoux de la fin du Moyen Age : 216.  
 Bijoux des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles : 217.  
 Bijoux grecs et romains : 211 ; *Trésor de Boscoreale*, 211.  
 Bontemps (P.) : *Ch. de Maigny*, 182.  
 Bouchardon : *L'amour taillant son arc dans la massue d'Hercule*, 197.  
 Boule : *Cabinets*, 216.  
 Bronzes d'après l'antique (xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles) : 173 et 178.  
 Bronzes de la Renaissance (École florentine) : 220.  
 Bronzes grecs et romains : 211 ; *Apollon de Piombino*, 167 (Voir Kanakhos) ; *Athlète de Bénévent*, 211.

### C

- Byzantine (Orfèvrerie) : Voir Orfèvrerie.  
 Byzantines (Mosaïques) : 174 et 178.  
 Cabet : 192.  
 Canova : 191.  
 Carpeaux : *La Danse*, 192 et 198 ; *Bustes*, 192 ; *Flore*, 192 ; *Ugolin*, 192 ; *les Quatre Parties du Monde*, 192 et 198.  
 Cavelier : 192.  
 Cellini (Benvenuto) : *Nymphé de Fontaine-bleau*, 182.  
 Céramique de la Renaissance : 220 ; *Italie (Faïences d')*, 220 ; *Lyon, Rouen, Moustiers (Faïences de)*, 220 ; *Oiron ou de Saint-Porchaire (Faïences d')*, 223. (Voir Palissy, Bernard.)  
 Céramique grecque : Voir Grecque.  
 Chaldéo-Assyriennes (Antiquités) : 205-209 ; *Statue de Goudéa*, 207 ; *Taureau ailé*, 207 ; *Bas-relief de Khorsabad : Serviteurs*, 205 et 207 ; *Siège des vautours*, 206 ; *Vase d'argent d'Entéména*, 206 et 209 ; *Lion assyrien de Khorsabad*, 206 ; *Salle Chaldéenne*, 209 ; *Vitrine d'objets variés*, 209.  
 Chaleveau (Guillaume) (Voir Regnault) : *Tombeau de Roberte Legendre*, 181 ; *Tombeau de Louis de Poncher*, 181.  
 Chapu : *Jeanne d'Arc*, 192.  
 Châsses : Voir Reliquaires et châsses.  
 Chaudet : *L'Amour*, 191 ; *Phorbas*, 191 ; *Edeipe*, 191.  
 Chinard : 191.  
 Chypre (Antiquités de) : 174 ; *Vase d'Amathonte*, 174.  
 Cléomènes : *Orateur romain*, 172 et 176.  
 Coffre, époque François I<sup>er</sup> : 220.  
 Colombe (Michel) : *Saint-Georges*, 181 et 185.  
 Cortot : *Soldat de Marathon*, 191.  
 Courteys (M.) : *Plaques émaillées*, 216 ; *Assiettes et plats émaillés*, 217.  
 Coustou (Guillaume) : *Marie Leccinska*, 191.  
 Coustou (Nic.) : *J. César*, 191.  
 Cozyvoix (Antoine) : *Le Brun*, 190 ; *la Duchesse de Bourgogne en Diane*, 190 ; *Grand Condé*, 194 ; *Tombeau de Mazarin*, 194 (Voir Le Hongre et Tuby).

D

- Dalmata (Giovanni) : *Fragment de décoration du tombeau du pape Paul II*, 183.  
 Dalou : 193 ; *Le paysan*, 199.  
 David d'Angers : *Médailleurs*, 193 ; *Philopæmen*, 198.  
 Delphes (Antiquités de), 173 ; *Reconstitution du Trésor des Cnidiens*, 173.  
 Desjardins : *Mignard*, 190.  
 Diamants de la Couronne ; Le Régent : 217.  
 Donatello ; 220.  
 Donatello (Attr. à) : *Saint Jean-Baptiste*, 183, 188.  
 Donatello (École de) : *Saint Christophe*, 183 ; *Vierge et Enfant Jésus*, 188.  
 Dubois (Paul) : 193 ; *Chanteur florentin*, 199.

E

- Égyptiennes (Antiquités) : 200-204 ; *Grand Sphinx de granit rose*, 200 ; *Le Zodiaque de Dendérah*, 200 ; *Salle de sculpture égyptienne*, 202 ; *Le roi Sési I<sup>er</sup> et la déesse Hathor*, 202 ; *Vitrine de bijoux égyptiens*, 203 ; *Vitrine d'animaux*, 203 ; *Horus faisant la libation*, 204 ; *Amon protégeant Toutankhamon*, 204 ; *Le Scribe accroupi*, 204.  
 Égyptiennes (Antiquités) : *Peintures funéraires du Fayoum*, 213.  
 Émaux du XI<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle : 216-217.  
 Émaux limousins : 216-217 ; *Portrait de Jean Fouquet*, 216 ; *Vitrine d'émaux du Moyen Âge*, 219 ; *Vitrines d'émaux du XVI<sup>e</sup> siècle*, 219 (Voir Courteys, Garnerius, Limosin, Monvaerni, Pénicaud, Raymond).  
 Étrusques (Antiquités) : 212.

F

- Falconet : *La musique*, 191 ; *Baigneuse*, 197.  
 Florentine (Petits bronzes de l'École) : 220.  
 Fontaine (Voir Percier) : *Cheminée monumentale*, 166.  
 Francheville (P.) : *Figures*, 182 ; *Esclaves de bronze*, 190.

G

- Galerie d'Apollon : 218.  
 Garnerius : *Une croix*, 216.  
 Giovanni : 183.  
 Girardon : *Vases décoratifs*, 190.  
 Goujon (Jean) : *Déposition du Christ et les Quatre Évangélistes*, 182 ; *Tritons et Néréides*, 182.

- Goujon (Attr. à Jean) : *Cariatides*, 166 ; *Diane au cerf* ou *Fontaine de Diane*, 182 et 186.  
 Grecque (Céramique) : 212-215 ; *Figurines en terre cuite de Myrrhyna*, 212 ; *Figurines de Tanagra*, 214 ; *Lécythes blancs de l'Attique*, 214 ; *Vases grecs*, 212-215.  
 Grecque (Sculpture) : 163 à 170 ; 174 ; *Héra de Samos*, 163 et 167 ; *Apollons archaïques*, 163 ; *Statuette archaïque en forme de Xoanon*, 163 ; *Apollon (deuxième quart du V<sup>e</sup> siècle)*, 163 ; *Trois bas-reliefs de l'île de Thasos*, 163 ; *Exaltation de la fleur, bas-relief funéraire*, 163 ; *Métopes du Temple d'Olympie*, 163 et 167 ; *Idole en forme de Xoanon*, 164 ; *Torse colossal de héros (IV<sup>e</sup> siècle)*, 164 ; *Base du trépied Borghèse*, 164 ; *Hermès, Eurydice et Orphée*, 164 ; *Apollon, transformé par les Romains en Bonus-Eventus*, 164 ; *Hermaphrodite de Velletri*, 164 ; *Minerve colossale, dite Torse Médicis*, 164 ; *Vénus de Falerone*, 164 ; *Melpomène*, 164 et 168 ; *Buste d'Alexandre*, 165 ; *Buste d'Homère*, 165 ; *L'Amour bandant l'arc d'Hercule*, 165 ; *Pallas de Velletri*, 165 et 168 ; *Polymnie*, 165 ; *L'écorceur rustique*, 165 ; *Vénus Genitrix ou de Fréjus*, 165 et 170 ; *Héros combattant ou Gladiateur Borghèse*, 165 ; *Centaure Borghèse*, 165 ; *Mercurc, dit Richelieu*, 165 ; *Silène et Bacchus*, 165 et 170 (Voir Lysippe, École de) ; *Le Tibre*, 165 ; *Hermaphrodite Borghèse*, 166 ; *Jupiter de Versailles*, 166 ; *Démotène*, 166 ; *Posidonius*, 166 ; *Mercurc ou héros rattachant sa sandale*, 166 ; *Vase Borghèse*, 166 ; *Discobole au repos*, 166 ; *Enfant à l'oie*, 166 ; *Fragment de la frise du Parthénon* (Voir Phidias, Atelier de) ; *Métope du Parthénon* (Voir Phidias, Ateliers de) ; *Vénus d'Arles*, 168 ; *Apollon Sauroctone*, 168 ; *Mars Borghèse*, 168 ; *Vénus de Milo*, 169 ; *Victoire de Samothrace*, 169 ; *Diane de Gabies*, 170 ; *Diane chasseresse*, 170.

- Grecs et Romains (Bronzes) : Voir Bronzes.  
 Grès d'Allemagne : 220.  
 Guérin (Gilles) : *Tombeau*, 190.  
 Guillain (Simon) : *Tombeau*, 190 ; *Louis XIII, Louis XIV et Anne d'Autriche*, 194.  
 Guillaume : 192.

H

- Héraclée de Latmos (Antiquités de) : 174.  
 Houdon : *Washington*, 191 ; *Voltaire*, 191  
*Buffon*, 191 ; *Mirabeau*, 191 ; *Malesherbes*, 191 ; *Rousseau*, 191 ; *Femme de Houdon*, 191 ; *Sa fille Sabine*, 191 ; *Diderot*, 197 ; *l'abbé Aubert*, 197 ; *Louise Brongniard*, 197 ; *Diane*, 196.

## I

- Iléniques (Antiquités) : 175; *Buste de femme découverte à Elché*, 175.  
 Italienne des XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles (Sculpture) : 182-183, 188 [Voir : Agostino di Ducio, Benedetto da Majano, Cellini (Benvenuto), Donatello, Laurana (Fr.), Robbia (Luca della), Mantegazza, Michel-Ange Mino da Fiesole, Romano (Christoforo), *Figure équestre de Robert Malatesta*, 182; *Porte du palais Stanga, de Crémone*, 183.  
 Ivoires sculptés : 220-222; *Ivoire dit de Barberini*, 212 et 222; *Ivoires du X<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle*, 221; *Descente de Croix*, 221; *Ivoires gothiques*, 222; *Couronnement de la Vierge*, 222.

## J

- Jean de Bologne : *Mercur*, 181.  
 Jouffroy : 192.

## K

- Kanakhos : 211.

## L

- Laurana (Attr. à Fr.) : *Femme inconnue*, 188.  
 Legros (Voir Théodon) : *Mythologies décoratives*, 190.  
 Le Hongre (Ét.) : *Mausolée*, 182.  
 Le Hongre : *Tombeau de Mazarin*, 194 (Voir Coyzevox et Tuby).  
 Limosin (Léonard) : *Saint Thomas à tête de François I<sup>er</sup>*, 217; *Saint Paul*, 217; *Calvaire avec portrait du roi François I<sup>er</sup>*, 217; *Résurrection avec le portrait de Henri II*, 217.  
 Lysippe (Attr. à l'École de) : *Silène et Bacchus*, 165 et 170.

## M

- Magnésie (Antiquités de) : 175; *Fragments du temple d'Artémis Leucophryène*, 175.  
 Mandron : *Velléda*, 192.  
 Mantegazza : *Bas-reliefs*, 183.  
 Médailles italiennes et françaises : 220.  
 Michel-Ange : *Deux Esclaves enchaînés*, 187.  
 Millet (Antiquités de) : 174.  
 Mino da Fiesole : *Madone*, 183; *Fragment du tombeau du pape Paul II*, 183; *Saint Jean-Baptiste*, 183.  
 Mino da Fiesole (École de) : *Vierge et Enfant*, 188.  
 Mobilier français : *Style Louis XIV*, 225;

*Style Louis XV*, 225; *Style Louis XVI*, 226.

- Monvaerni : *Triptyque d'émail*, 217.  
 Mosaïque romaine : 173.  
 Mosaïques (Afrique du Nord) : 173.  
 Mosaïques byzantines, 144 et 178.  
 Moyen Age (Bijoux de la fin du) : Voir Bijoux.  
 Moyen Age (Sculpture française du) : 180-181; *L'Annonciation aux bergers*, 180 et 184; *Le roi Salomon et la reine de Saba*, 180 et 184; *Charles V et la reine Jeanne de Bourbon*, 180 et 185; *Saint Mathieu écrivant*, 181; *Tombeau de Philippe Pot*, 181 et 185; *Tombeau de Charles IV le Bel et Jeanne d'Evreux*, 181; *Tombeau de Philippe VI de Valois* (Voir Beauneveu), 181; *Vierge romane*, 184; *Christ en croix*, 184.  
 Mysie (Antiquités de) : 174; *Frises du temple d'Assos*, 174.

## O

- Orfèvrerie : 216-217; *Main de justice et sceptre servant au sacre des rois de France*, 216; *Trésor de l'abbaye de Saint-Denis*, 217 et 218; *Vierge en argent doré dite de Jeanne d'Evreux*, 218.  
 Orfèvrerie byzantine : *Les Saintes Femmes au tombeau*, 216.

## P

- Pajou : 191; *Mme du Barry*, 195; *Psyché*, 197.  
 Palissy (Bernard) : 220; *Plat, dit à « la Tempérance »*, 223.  
 Pénicaud (Attrib. aux) : *Tableaux en émail*, 216.  
 Percier (Voir Fontaine) : *Cheminée monumentale*, 166.  
 Perse (Antiquités de) : 206; *Restes du palais de Darius à Suse*, 206; *Frise des archers du palais de Suse*, 210; *Chapiteau du palais d'Artaxercès Mnémon à Suse*, 210.  
 Phidias (Atelier de) : *Fragment de la frise du Parthénon*, 163 et 167; *Métope du Parthénon*, 164 et 167.  
 Phidias (École de) : *Pallas de Velletri*, 165.  
 Pigalle : *Mercur* rattachant sa sandale, 197.  
 Pilon (Germain) : *Valentine Balbiani*, 182; *Vierge de douleur*, 182; *Bustes et fragments sculptés*, 182; *Tombeau de René de Birague*, 182 et 186; *Les Trois Grâces*, 182 et 186.  
 Pilon (Attr. à Germain) : *Christ mort*, 181.  
 Pilon (Attr. à l'École de Germain) : *Cheminée du château de Villeroy*, 182.  
 Pisane (École) : *Vierge de l'Annonciation*, 183.



## INDEX ALPHABÉTIQUE.

Pompéiennes (Peintures) : 213.  
 Pradier : *Psyché*, 192 ; *Niobide*, 192 ; *Atlantide*, 192 ; *Sapho*, 192.  
 Praxitèle : 165, 166.  
 Préalut : 192.  
 Prieur (Barth.) : *Monument funéraire du connétable Anne de Montmorency*, 182.  
 Prieur (Attr. à Barth.) : *Fragments de tombeau*, 182.  
 Puget (Pierre) : *Alexandre et Diogène*, 190 et 196 ; *Milon de Croton*, 190 et 196 ; *Hercule*, 190 ; *Persée et Andromède*, 190 ; *Salle de Puget* 196.

### Q

Quinzième et seizième siècles (Bijoux des) : Voir Bijoux.  
 Quercia (Attr. à Jacopo della) : *Vierge et Enfant Jésus*, 183.

### R

Ramey : *Thésée et le Minotaure*, 192.  
 Regnault (Guillaume) (Voir Chaleveau) : *Tombeau de Roberte Legendre*, 181 ; *Tombeau de Louis de Poncher*, 181.  
 Reliquaires et châsses : 217 ; *Châsse de Saint Potentin*, 217 ; *Chef reliquaire de Saint Martin de Sourdeilles*, 217.  
 Renaissance (Céramiques de la) : Voir Céramiques.  
 Renaissance (Sculpture française de la) : *Tombeau de Philippe de Chabot*, 182 ; *Monument de la châsse de Sainte Geneviève*, 182.  
 Reymond (P.) : *Plats émaillés*, 216.  
 Robbia (Ateliers des della) : *Terres cuites*, 183.  
 Robbia (Luca della) : *Terres cuites*, 183.  
 Romaine (Mosaïque) : 173.  
 Romaine (Sculpture) : 172 à 178 ; *Auguste*, 172 et 176 ; *Live*, 172 ; *Orateur romain*, 172 et 176 (Voir Cléomènes) ; *Septime Sévère*, 172 ; *Julien l'Apôstat*, 173 ; *Deux reliefs représentant Mithra*, 173 ; *Prisonniers barbares*, 173 ; *Agrippa*, 176 ; *Antiochus III*, 176 ; *Antinous*, 177 ; *Lucius Verus*, 177 ; *Caracalla*, 177 ; *Octavie, sœur d'Auguste*, 177 ; *Galerie Denon*, 178 ; *Galerie Mollien*, 178 ;

Romano (Christoforo) : *Béatrice d'Este*, 188  
 Rude : *Jeanne d'Arc*, 192 ; *Napoléon s'élevant à l'immortalité*, 192 ; *Mercur*, 192 ; *Pêcheur napolitain*, 108.

### S

Salle de la Renaissance italienne : 187.  
 Sarcophages antiques : 173.  
 Sarrazin (Jacques) : *Tombeau*, 190.  
 Sculpture française de la Renaissance : Voir Renaissance.  
 Sculpture française du Moyen Age : Voir Moyen Age.  
 Sculpture française du seizième siècle (art de transition) : Voir Seizième siècle.  
 Sculpture grecque : Voir Grecque.  
 Sculpture italienne : Voir Italienne.  
 Sculpture romaine : Voir Romaine.  
 Seigneur (Jehan du) : 192.  
 Seizième siècle (Sculpture française du).  
 Transition de l'art gothique à l'art de la Renaissance : *Vierge dite d'Écouen*, 181 ; *Vierge et enfant, d'origine champenoise*, 181 ; *Vierge dite d'Olivet*, 181 et 186 ; *Squelette du cimetière des Innocents*, 181.  
 Settignano (Attr. à Desiderio da) : *Enfant Jésus*, 183.  
 Slodtz (Séb) : 191.  
 Susiane (Antiquités de) : 206 ; *Statue de la reine Napir-Asou*, 208 ; *Stèle d'Hammourabi*, 208 ; *Stèle de Naram-Sin, roi d'Agadé*, 208 ; *Vitrine d'objets variés*, 209.  
 Syrie (Antiquités de) : 174.

### T

Tapisseries : *Chasses de Maximilien*, 220.  
 Théodon (de) (Voir Legros) : *Mythologies décoratives*, 190.  
 Tuby : *Tombeau de Mazarin*, 194 (Voir Coyzevox et Le Hongre).

### V

Verrerie de Venise : 220.  
 Vries (Adrien de) : *Mercur* et *Psyché*, 181.

### W

Warin : *Louis XIII*, 190 ; *Richelieu*, 190.


TOUT L'ART DU MONDE CHEZ SOI

# ENCYCLOPÉDIE

DES

# BEAUX-ARTS

ARCHITECTURE -:- SCULPTURE  
PEINTURE -:- ARTS DÉCORATIFS

Par **LOUIS HOURTICQ**

professeur à l'École nationale des Beaux-Arts

L'ENCYCLOPÉDIE DES BEAUX-ARTS comprend trois ouvrages en un seul : 1° un *Dictionnaire alphabétique des Beaux-Arts*, à consulter ; 2° une *Histoire Générale des Arts*, à lire ; 3° un *Musée des Beaux-Arts*, à regarder. On y trouvera, réunis avec une clarté exceptionnelle, les faits, les idées, les images qu'on devait rechercher jusqu'ici dans toute une Bibliothèque documentaire. C'est la plus extraordinaire et la plus attrayante masse de documents et de renseignements qui ait été groupée jusqu'à ce jour sur tous les arts à toutes les époques.

2 magnifiques volumes grand format (32 cm. 5 × 24 cm.)

670 pages de texte -:- 2800 gravures

130 planches hors texte en couleur et en noir

LIBRAIRIE HACHETTE

COLLECTION ARS UNA  
**HISTOIRE GÉNÉRALE DE L'ART**

---

VOLUMES PARUS

**ÉGYPTE**

Par M. MASPERO

Membre de l'Institut.

---

**ESPAGNE ET PORTUGAL**

Par M. MARCEL DIEULAFOY

Membre de l'Institut.

---

**FLANDRE**

Par M. MAX ROOSES

Directeur du Musée Plantin, à Anvers.

---

**GRANDE-BRETAGNE  
ET IRLANDE**

Par SIR WALTER ARMSTRONG

Directeur de la National Gallery d'Irlande.

---

**L'ITALIE DU NORD**

Par CORRADO RICCI

Directeur des Antiquités et des Beaux-Arts à Rome.

---

VOLUMES A PARAÎTRE

*GRÈCE*, par le D<sup>r</sup> ANDRÉAS RUMPF.

*ROME* ..... par Mrs STRONG,  
Prés. du Girton College Cambridge.

*ITALIE DU SUD*, par M. POGGI,  
Directeur de la Galerie Royale, Florence.

*HOLLANDE*, par M. L. HOURTICQ.

*ALLEMAGNE*, par le D<sup>r</sup> POPP.

*CHINE, JAPON*, .....

.. par MM. MASPERO et ELISSEEFF.

*INDES ORIENTALES* .....

..... par M. FOUCHER.

Ancien Direct. de l'École française d'Hanoï.

*AMÉRIQUE*, par M. CORTISSOZ.

ARS = UNA  
SPECIES = MILLE

HISTOIRE GÉNÉRALE DE L'ART

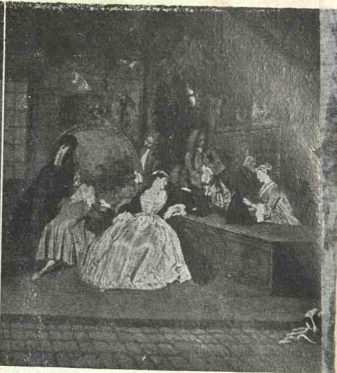
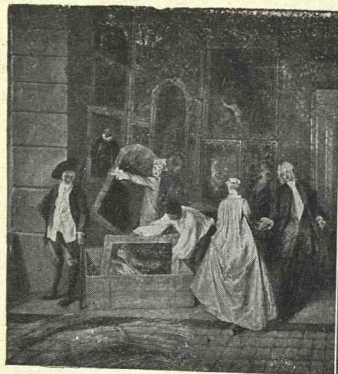
# FRANCE

PAR LOUIS HOURTICQ

— PROFESSEUR D'HISTOIRE DE L'ART —  
A L'ÉCOLE NATIONALE DES BEAUX-ARTS



LIBRAIRIE HACHETTE  
79, Boulevard St-Germain, Paris



WATTEAU. L'ENSEIGNE DE GERSAINT.  
(Château de Potsdam.) (Cliché Société photographique, Berlin, Paris.)

# FRANCE

PAR LOUIS HOURTICO

— PROFESSEUR D'HISTOIRE DE L'ART —  
A L'ÉCOLE NATIONALE DES BEAUX-ARTS



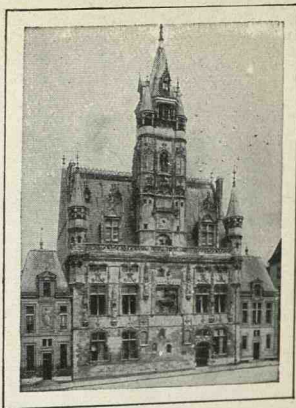
LA VIERGE ET L'ENFANT.  
(Musée des Augustins de Toulouse.)

CE livre présente l'Art Français en  
moins de 500 pages et en près de  
1 000 illustrations

La grande allée qui nous mène de  
ruines gallo-romaines aux essais hardis  
des plus récents Salons de Peinture tra-  
verse l'Histoire entière de la France.  
Rares sont les générations qui n'ont pas  
dressé un chef-d'œuvre au bord de cette  
avenue. Ces monuments, malgré leur  
surprenante variété, traduisent pourtant  
la même âme nationale, au siècle de Saint-  
Louis comme au siècle de Louis-le-Grand,  
au temps des Cathédrales gothiques  
comme au temps des Palais classiques.

Une des meilleures gloires de notre pays est d'avoir toujours poursuivi un idéal ; s'il en a changé plus d'une fois, ce ne fut jamais sans avoir fixé dans des œuvres d'art l'expression du rêve qu'il abandonnait. Tour à tour monastique, communale, féodale, bourgeoise, monarchique, démocratique, aucune de ces formes de la France n'a disparu tout entière : d'admirables monuments révèlent chacun des aspects de son passé.

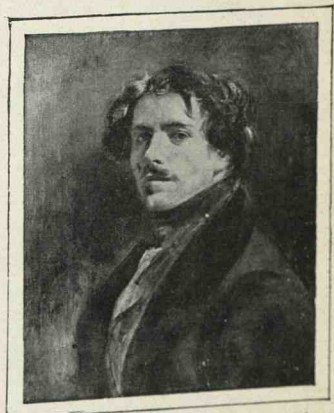
Nous retrouvons la vie d'autrefois dans ces œuvres innombrables. Leur beauté autant que l'âme des générations qui leur ont confié le meilleur d'elles-mêmes nous attire. Ce petit livre ne pouvait étudier tous les artistes et tous les monuments de cette longue histoire ; sa brièveté même rend plus saisissante la physionomie générale de notre art.



HOTEL DE VILLE DE COMPIÈGNE.  
(Cliché Hachette.)



LA TOUR. PORTRAIT DE L'ARTISTE.  
(Musée d'Amiens.) (Cliché Hachette.)



PORTRAIT DE DELACROIX PAR LUI-MÊME.  
(Musée du Louvre.) (Cliché Neurdein.)

BIBLIOTECA  
CENTRALA  
UNIVERSITARA „CAROL I”  
BUCURESTI