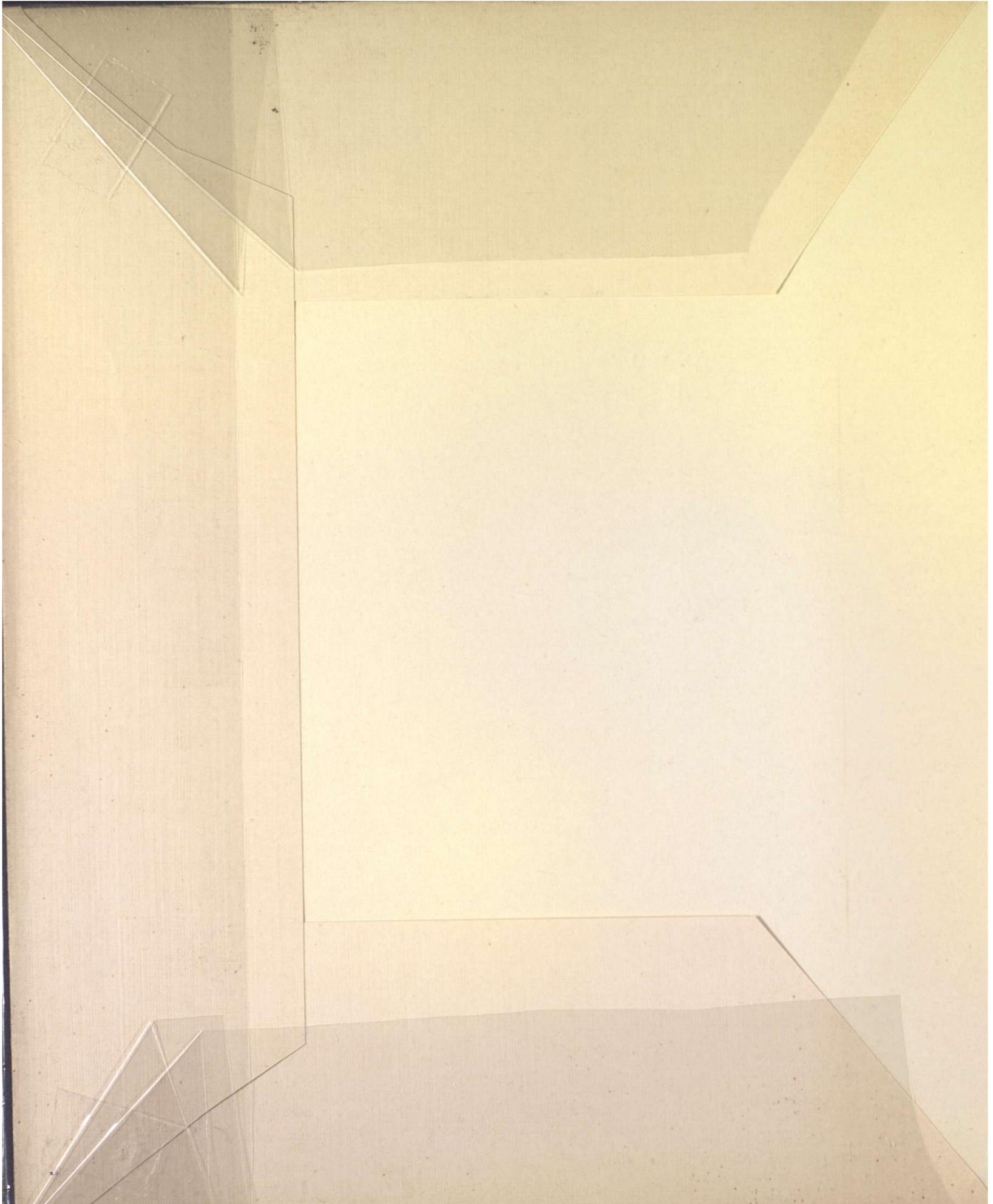




FLORILÈGE
DES MUSÉES
DU PALAIS DES ARTS
DE LYON



EX LIBRIS



TOLLE LEGE

DE CET OUVRAGE IL A
ÉTÉ TIRÉ SOIXANTE
EXEMPLAIRES SUR
HOLLANDE VAN GELDER
DONT CINQUANTE NU-
MÉROTÉS DE 1 A 50 ET
DIX HORS COMMERCE
MARQUÉS DE A A J.

FLORILÈGE
DES MUSÉES
DU PALAIS DES ARTS
DE LYON

« FLORILÈGES DES MUSÉES DE FRANCE »

COLLECTION ÉTABLIE
PAR LES SOINS DES
ÉDITIONS ALBERT
MORANCÉ, A PARIS
30-32, RUE DE FLEURUS



ANCIENNE MAISON MOREL
FONDÉE EN 1780

TOUS DROITS DE TRADUCTION, DE REPRODUCTION ET D'ADAPTATION RÉSERVÉS POUR TOUS PAYS

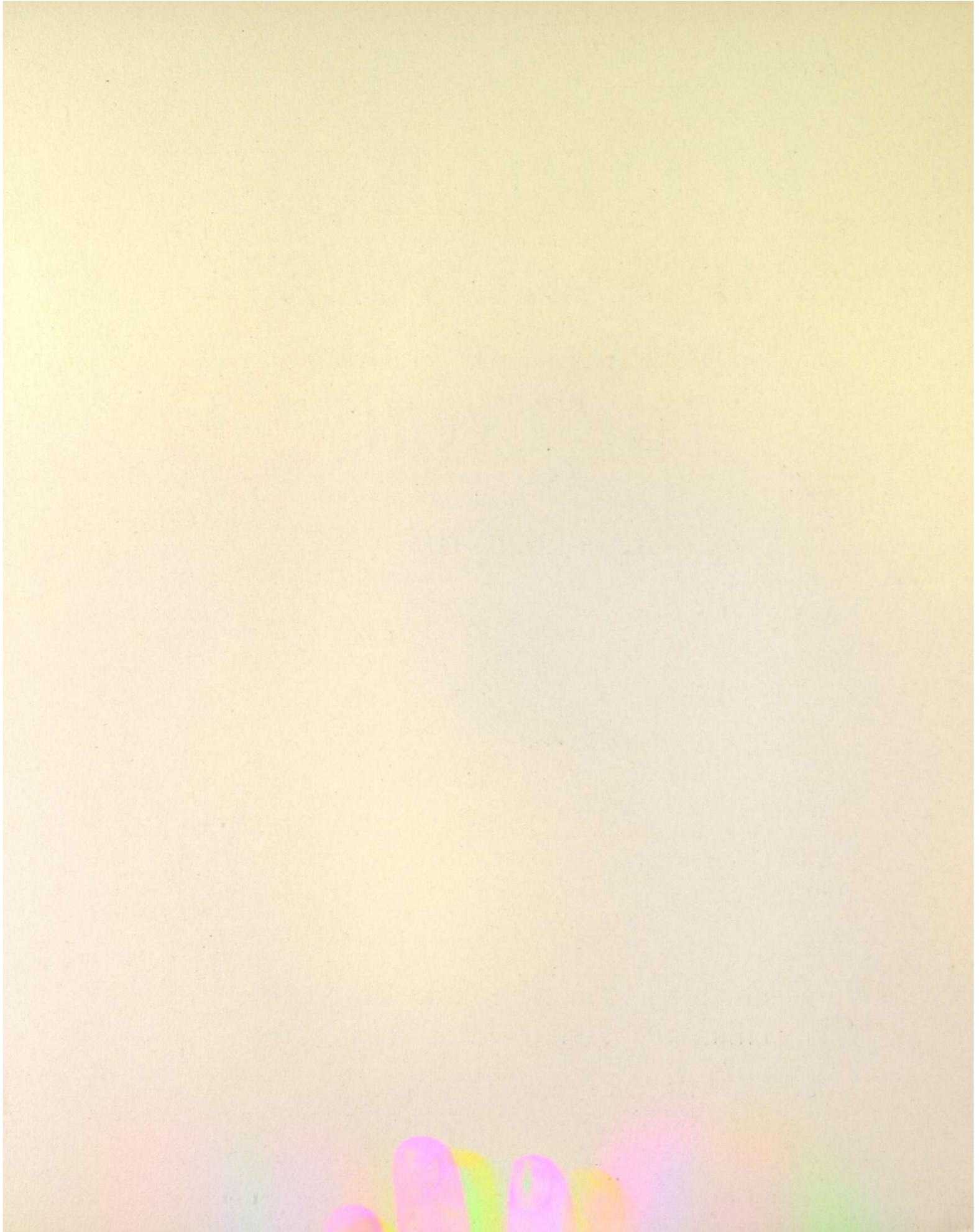
FLORILÈGE
DES MUSÉES
DU PALAIS DES ARTS
DE LYON

publié sous la direction de

LÉON ROSENTHAL



ÉDITIONS ALBERT MORANCÉ A PARIS
LIBRAIRIE PIERRE MASSON A LYON



CE FLORILÈGE A ÉTÉ COMPOSÉ AVEC LA COLLABORATION DE

M^{me} BRIÈRE-MISME (Clotilde), Bibliothécaire à la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris.

BRIÈRE (Gaston), Conservateur adjoint du Musée du Château de Versailles.

DREYFUS (Carle), Conservateur adjoint au Musée du Louvre.

FABIA (Philippe), Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Lyon.

FOCILLON (Henri), Professeur d'Histoire de l'Art du Moyen Age à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris.

GUIFFREY (Jean), Conservateur des Peintures, des Dessins et de la Chalcographie au Musée du Louvre.

HAUTECŒUR (Louis), Directeur général des Beaux-Arts du Royaume d'Égypte, Conservateur adjoint au Musée du Louvre.

HERRIOT (Edouard), Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, Maire de Lyon.

JAMOT (Paul), Conservateur adjoint au Musée du Louvre.

KœCHLIN (Raymond), Président du Conseil des Musées Nationaux, Président de la Société des Amis du Louvre, Vice-Président de l'Union Centrale des Arts Décoratifs.

LEMOISNE (P.-André), Conservateur du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale.

MARQUET DE VASSELOT (J. J.), Conservateur au Musée du Louvre et du Musée de Cluny.

PICARD (Charles), Ancien Directeur de l'École Française d'Athènes, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris.

ROCHEBLAVE (Samuel), Professeur honoraire de l'Histoire de l'Art à la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg.

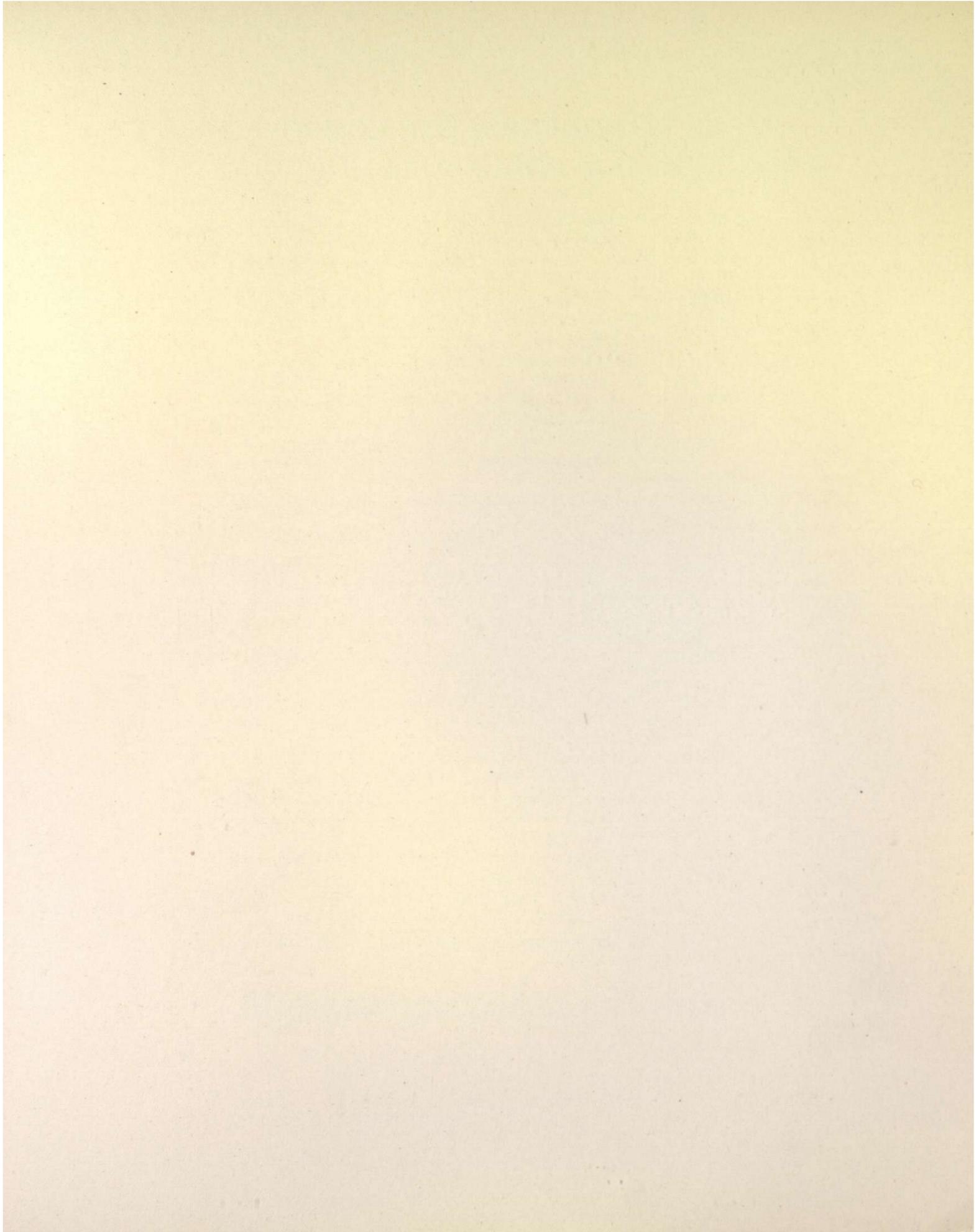
ROSENTHAL (Léon), Chargé du Cours de l'Histoire de l'Art moderne à la Faculté des Lettres de l'Université, Directeur des Musées de Lyon.

ROUCHÈS (Gabriel), Conservateur adjoint au Musée du Louvre.

SCHNEIDER (René), Professeur d'Histoire de l'Art moderne à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris.

VIAL (Eugène), Conservateur du Musée historique de Lyon.

VITRY (Paul), Conservateur au Musée du Louvre et du Château de Maisons-Laffitte.



PRÉFACE

LE Musée, dont cet album a recueilli la fleur, est, depuis son origine, installé dans un palais, jadis Palais Saint-Pierre, aujourd'hui Palais des Arts, érigé dans la seconde moitié du XVII^e siècle pour des religieuses bénédictines, au cœur de Lyon, sur la Place des Terreaux où se dressait déjà l'Hôtel de Ville.

Monsieur de la Valfenière, gentilhomme avignonnais qui dirigea la construction, dessina une façade ample d'une ordonnance sobre et solennelle. Il apporta aux dispositions intérieures, — l'ancien réfectoire, type achevé du style baroque, et l'ancien escalier d'honneur nous l'attestent, — un même esprit de grandeur. Au centre des bâtiments un cloître noble et mesuré enveloppe de ses quatre arcades un jardin souriant et paisible, oasis silencieuse où ne pénètre pas le tumulte de la rue, coin élu pour la méditation et le repos.

Ainsi, lorsqu'il travaillait pour Anne de Chaulnes, abbesse de Saint-Pierre, M. de la Valfenière, par une rencontre admirable et comme s'il en avait eu l'obscur pressentiment, constituait un cadre, grandiose à la fois et tranquille, fait à ravir pour recevoir un Musée et, précisément, celui de Lyon.

Dès la première heure, en effet, de hautes ambitions ont présidé à la formation des collections de la Ville et elles n'ont, jusqu'à ce jour, cessé d'en diriger les accroissements. D'autres Musées, parmi les plus célèbres, en France et à l'étranger, ont limité leur horizon. Ils ont choisi certaines formes d'art, ont envisagé presque exclusivement certaines périodes, n'ont voulu connaître qu'une région ou qu'un pays. Le Musée de Lyon prétend à l'universalité. A ce signe on reconnaîtra une ville qui se considère, à bon droit, comme une capitale, entretient des relations journalières avec le monde entier et n'assigne, par avance, aucune borne au champ de son activité.

A cette conception orgueilleuse s'est ajouté le désir où se marque encore l'esprit lyonnais, de réunir, en tout genre, des œuvres de haute tenue ou de premier ordre. Cette ville riche, adonnée aux industries de luxe, a porté dans son musée le souci de la perfection. Constamment on a travaillé non à accumuler les pièces mais à en vérifier la qualité et à en épurer le choix.

Un tel dessein réclamait de multiples concours. L'Etat qui, dès le premier jour, nous confiait des toiles de Véronèse, de Tintoret ou de Rubens, n'a cessé de nous envoyer des œuvres importantes. Les municipalités successives ont compris leur devoir et l'ont accompli soit par le vote de budgets annuels soit par des contributions exceptionnelles en faveur d'acquisitions pour lesquelles n'auraient pas suffi les ressources régulières. Les amateurs et collectionneurs ont multiplié dons et legs ; ils sont trop nombreux pour qu'il soit possible de leur rendre à chacun hommage. Quelques bienfaiteurs, désireux d'assurer la perpétuité de leur action, ont constitué des fondations dont les revenus s'ajoutent au budget municipal : fondations Chazière, Arconati Visconti, Docteur Tripier, Joseph Gillet.

Ainsi a pu prospérer un Musée en évolution constante, souple et vivant. Les acquisitions opérées, sous le contrôle de la municipalité, par la collaboration des conservateurs et de la Commission des Musées, ont été faites, presque toujours, selon un esprit où s'avère le tempérament lyonnais prudent à la fois et hardi. Sans céder aux engouements passagers, sans se piquer d'outrance, mais sans s'effrayer jamais des talents jeunes ni des formules neuves, Lyon a marché librement avec le siècle et, souvent, a devancé l'opinion. Nous avons recueilli des céramiques hispano-mauresques avant l'heure du grand engouement. Delacroix et les Romantiques, les Impressionnistes, Gauguin, Rodin, dont nous avons groupé un choix magnifique d'œuvres, ont été admis au moment où ils étaient encore discutés sinon honnis.

Lyon, d'ailleurs, ne s'est pas contenté de réunir, pour l'instruction de ses enfants ou l'admiration de ses hôtes des témoignages de l'art universel. A cet ensemble il a apporté sa contribution personnelle, assez ample, assez riche pour que nous puissions en concevoir quelque orgueil.

Les pierres rassemblées sous les arcades du cloître où se lisent des inscriptions gravées en nobles caractères, les statues, les statuettes et les objets de bronze exposés dans les galeries, les mosaïques ordonnées et somptueuses rappellent ce que fut l'art de Lyon gallo-romain. L'incomparable épanouissement de Lyon au XVI^e siècle, à l'heure où il se manifeste comme une capitale intellectuelle de la France, est, il faut le reconnaître et le regretter, très imparfaitement représenté ; mais, par la suite, le mouvement d'art qui, après une période d'assoupissement, s'est dessiné à la fin du XVIII^e siècle et s'est poursuivi sans arrêt jusqu'à nos jours, se présente avec une intensité et une variété dont le visiteur, venu du dehors, ne peut manquer d'être touché. Il savait rencontrer, dans la cité de Ballanche, des peintres philosophes ou mystiques et connaissait la noble pléiade que dominant Chenavard, Hippolyte Flandrin, Puvis de Chavannes ; il n'ignorait pas que la décoration des tissus avait encouragé le talent des peintres de la fleur ; on lui avait, aussi, parlé du goût des Lyonnais pour l'anecdote historique. Il découvre d'autres Lyonnais, non moins authentiques, qui ont aimé les belles matières, la couleur, la lumière, il essaye de déchiffrer ce génie local plus complexe qu'il ne l'avait imaginé.

Tant de richesses demandaient à être mises en valeur. C'est une tâche à laquelle n'ont pas manqué de s'appliquer tous ceux auxquels, successivement, appartient le soin de conserver et de diriger le Musée. Ils ont voulu, à la fois, rendre facile l'étude pour les érudits, l'initiation pour le grand public et encourager la délectation esthétique. Au lendemain de la guerre, M. Henri Focillon, qui succédait à Artaud, à Dissard, à Giraud, a procédé à des agrandissements et à une réorganisation avec le goût le plus délicat et le plus sûr.

De ces belles collections on n'a voulu présenter, dans cet album, que quelques pages élues parmi les plus précieuses. Tout choix est arbitraire. Certains regretteront, sans doute, l'omission d'une œuvre qui leur est chère ; ils reconnaîtront, du moins, qu'aucune de celles qui ont été retenues n'était indigne de cet honneur. M. Léon Rosenthal a puisé dans toutes les séries pour donner, en raccourci, une image du Musée même. Il a, par un scrupule peut-être excessif, écarté les productions des artistes vivants.

L'équipe brillante de collaborateurs qu'il a réunis, savants et hommes de goût d'universelle notoriété, apporte un nouveau lustre aux objets qu'ils font valoir par d'érudits et délicats commentaires. Il n'est pas besoin, à ceux qui ont entre les mains ce livre, d'en louer l'exécution irréprochable digne des Editions Morancé.

Le Florilège sera, je n'en doute point, accueilli avec faveur par les Lyonnais qui, aimant les arts et leur ville, ne peuvent être insensibles à cet hommage. Je souhaite qu'il ait, hors de notre ville, une large diffusion. Si l'activité et la puissance de Lyon sont partout célébrées, même justice, comme centre artistique, ne lui est pas toujours rendue. A bien des lecteurs même avertis ces pages apporteront plus d'une surprise. Puissent-elles nous susciter des amis et appeler à nous, à côté des visiteurs attirés par nos usines nos marchés et notre foire, quelques pèlerins du Beau.

ÉDOUARD HERRIOT.

LA DÉESSE IONIENNE A L'OISEAU

C'est le joyau, hélas! mutilé — sur un socle romain de fortune — de la sculpture antique, au Musée. Comme l'on comprend que le regretté H. Lechat, ayant vu cette Coré sur les bords du Rhône, après toutes les autres de l'Acropole d'Athènes, lui ait voulu dédier un hommage!

Il la baptisa, après d'autres savants, *Aphrodite*, et l'on souhaiterait qu'il eût eu raison. C'est une déesse, en tout cas; son *calathos* de tête la dénonce, qui jadis la fit prendre, mais à tort, pour une Isis. Du moins l'oiseau paisible qu'elle porte encore à son poing solide, l'avant-bras droit replié l'appuyant contre la poitrine, — cet oiseau qui, jadis, eût regardé vers nous, — fut-il bien la douce colombe, symbole d'amour de Paphos? Nul n'en peut plus décider: la tête manque. Sachons au moins, pour la statue, qu'il ne s'agit pas seulement d'une « haute et noble *Dame* », sauf au sens où la superstitieuse Asie l'entendait; ni, donc, d'un *agalma* tel que ceux des temples, qui formaient la « cour » chatoyante des anciennes déesses. Car elle fut elle-même, la statuette de Lyon, consacrée et adorée; quel prestige elle acquiert ainsi entre toutes! On la voit, figure modique — complète, elle n'aurait pas plus d'un mètre vingt-cinq — dans quelque lieu saint, à l'air libre, près d'un carrefour ou d'un *alsos* de cyprès; le ménisque (tige de fer plantée sur sa haute coiffure) la défendait contre l'injurieuse familiarité des oiseaux du ciel.

Elle est venue en France, et peut-être la première entre toutes les statues archaïques, par Marseille « porte de l'Orient »; mais nous ne savons quand et comment. En 1810, sans doute, l'étape de Nîmes la conduisit, du cabinet d'un curieux, à Lyon. Sa patrie? La côte d'Asie, où fut aussi créée sa sœur mortelle, la petite Coré de Clazomènes (Louvre). Un artiste inconnu, dans la seconde moitié du VI^e siècle (entre 550 et 510), a, d'un ciseau un peu rude et sec, modelé son visage sévère et sans sourire, ses yeux écarquillés, d'une gravité naïve. Il a vêtu son torse matronal, aux rondes et larges épaules tombantes, aux petits seins écartés — du *chiton* de toile à longues manches, cousues, asiatiques comme celles des Scythes

et des Perses. Il a posé par dessus l'*himation* sage, à plis gaufrés trop plats, agrafé de façon insolite à gauche, et dont la main pendante, de ce même côté, assemblait, relevait jadis les plis obliques. Il a, dans toute sa création, disposé, certes, la symétrie éternelle de la « frontalité ». Ainsi la déesse de marbre est fixée *droite* : non point tant « hommasse » comme on l'a dit; du moins sans qu'un souffle vienne déranger sa draperie compassée, l'équilibre de ses longues tresses à l'avant, ou au dos, celui de la chevelure épandue en nappe lourde. Ce qui se révèle ici, c'est la gravité hiératique : tout concourt à cette impression, et le *modius* exotique, avec sa guirlande alternée de boutons de lotus et de palmettes à cinq pétales, sur chaîne de doubles demi-cercles, et les broderies du costume : les doubles méandres de la manche extérieure; ceux, simples, et plus petits, du parement des poignets; enfin, les bijoux; car, le collier ayant pu disparaître, reste le lourd ornement des anneaux d'oreille un peu sauvages, avec leurs triples grappes de graines assemblées par triades...

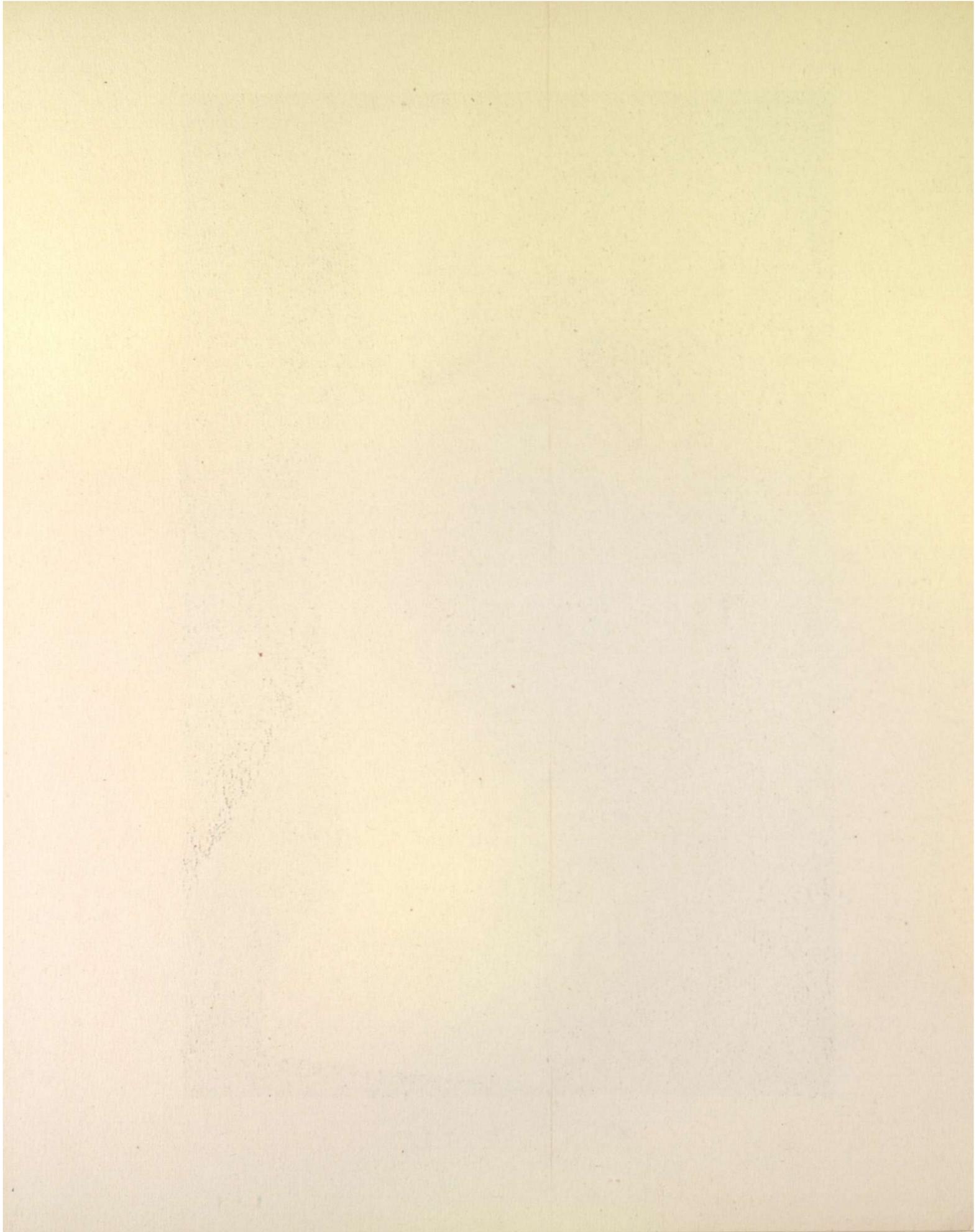
La gaité superficielle de la polychromie s'est éteinte aujourd'hui presque partout : aux cheveux, au *calathos*, où le rouge est quasi évanide, et sur la robe aussi. L'on voit luire ainsi plus richement le dessous, ce marbre d'Anatolie ou des îles, dur et fin comme le Pentélique. Mais un arôme étrange et personnel entoure encore ce corps lointain d'Orientale. H. Lechat l'avait dit : « Que de choses elle évoque, seule de son espèce dans cette salle de Musée où elle aura bientôt accompli ses vingt-cinq siècles d'âge ! » On a eu tort de croire que les Phocéens, fuyant leur ville dévastée, l'avaient eux-mêmes apportée un jour aux parages de Marseille; faits et dates s'y refusent. Mais elle pourrait nous parler encore, du moins, des dieux d'Ionie sur la terre :

« Vivant et respirant dans un peuple de dieux » ;

ou, plus femme, quoique Immortelle, des modes du Barbare, vainqueur de la gémissante Milet : le Mède, dont une audacieuse génération prochaine brisera l'effort colonial aux berges de l'Attique.

CHARLES PICARD.





PETITS BRONZES ET VASES GRECS

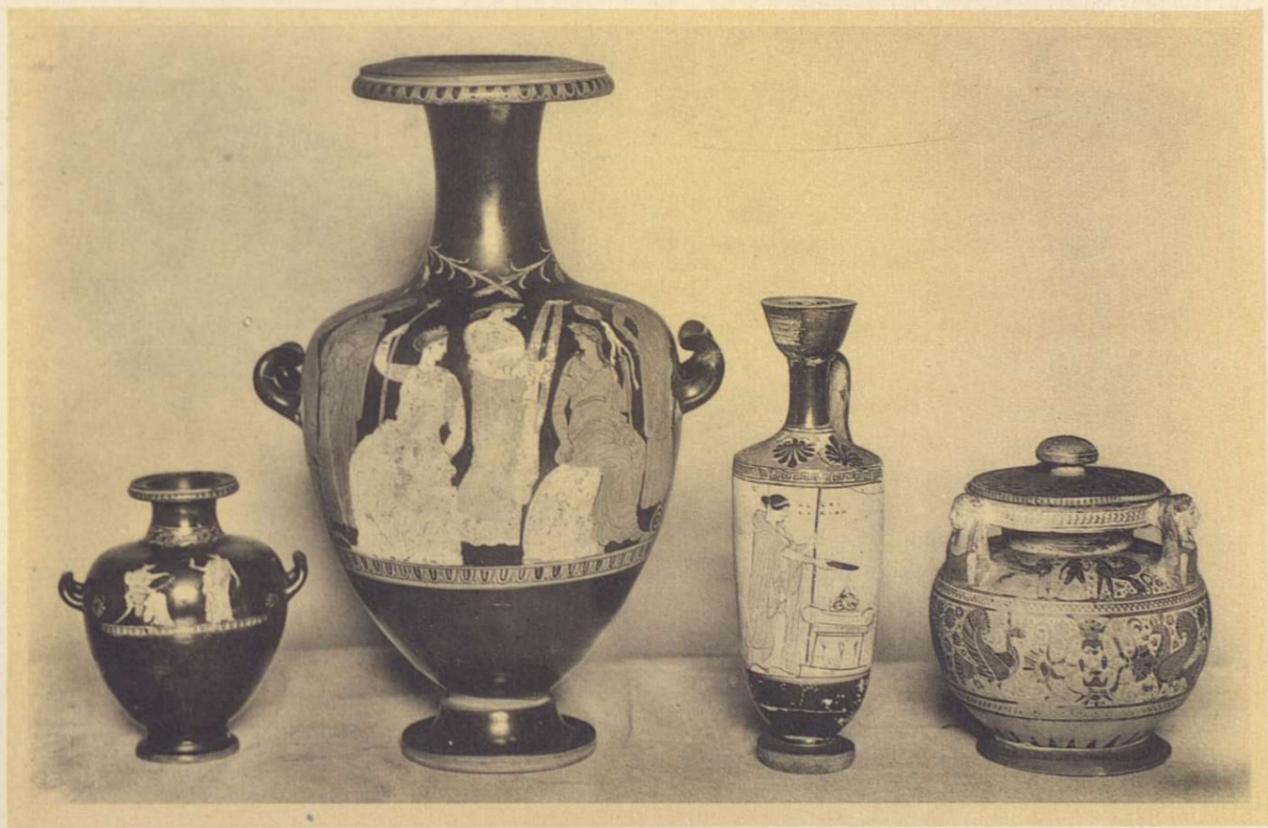
A côté de ses productions prestigieuses, l'art grec nous a laissé en héritage un nombre indicible de petits chefs-d'œuvre de ses techniques mineures.

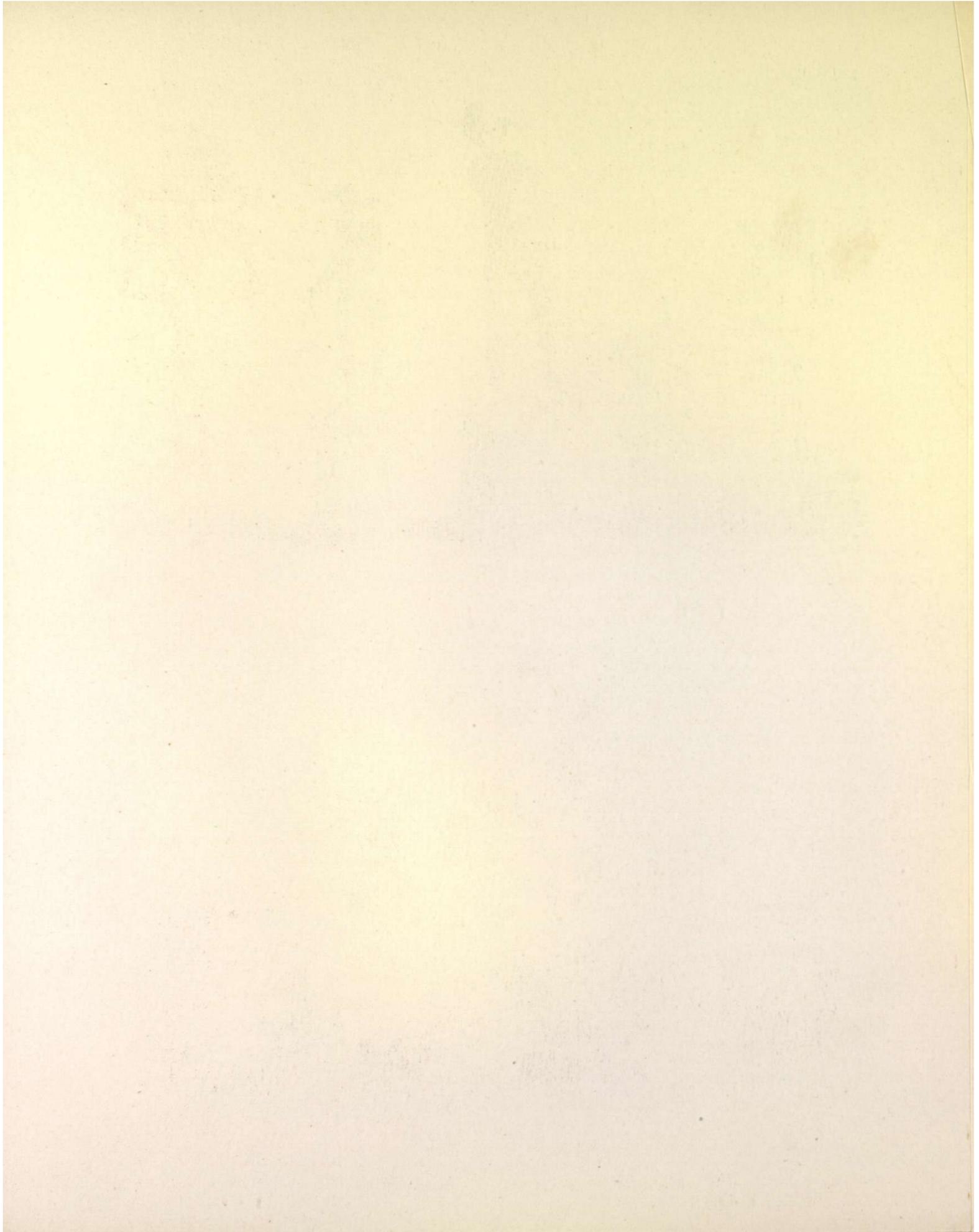
Le Musée est fort riche en figurines de bronze dont notre planche assemble en haut quelques modèles caractéristiques. A gauche est un Silène criophore, trouvé à Sainte-Colombe près Vienne; ici, le fardeau qui charge la nuque du berger bachique est un mouton, et le Nourricier de Dionysos devient une préfiguration du Bon Pasteur chrétien. Mais le corps nu (sauf une chlamyde posée aux épaules, et équilibrée latéralement) reste courtaud, assez bestial: la grosse face barbue, camuse et rusée, garde un air « ionien »; les oreilles et la queue chevaline attestent encore la nature hybride. Est-ce là un original archaïque? Plutôt peut-être, selon certains indices, une exacte copie faite à l'époque gréco-romaine pour un amateur d'antiquaille. De l'autre côté, à droite, la poignée d'un miroir en disque (disparu), faite d'une figurine de *Couros* lui-même criophore, n'a pas paru indigne d'être rapprochée du Silène. Cette fois, le porteur tient deux béliers agenouillés au-dessus de sa tête, et l'on dirait qu'il les balance comme sur un étal; le motif du plateau est ionien, fleuri et décoré de volutes; le corps ferme, svelte, du bel éphèbe, dressé sur une tête de taureau, marque sans nulle raideur la verticale. Dans ce bijou d'un art attentif et canonique, une main d'artisan révèle tout le progrès anatomique acquis par les sculpteurs des Apollons nus (fin du VI^e siècle). — Plus au centre et du côté du Silène, — mutilé, mais d'un fort beau style, — un Eros sorti quasiment de l'adolescence bande son arc (disparu) avec une vigueur lysippéenne. — La *statuaria* ayant toujours mis à profit le grand art, on verra tout auprès deux répliques gallo-romaines d'un original du IV^e siècle, en bronze déjà. Le plus petit Hypnos a été trouvé à Neuville-sur-Ain, et conserve exceptionnellement son bras gauche: il manque là seulement les pavots que le nocturne génie dispersait aux humains dans sa course légère. La « tête ailée », souriante, est presque intacte; sur le bras

droit il y avait jadis sans doute la corne aux songes. L'autre copie, plus grande et moins complète, est aussi plus fidèle, d'un modelé plus ressenti; mais sa patine a souffert de la « fioritura ». La tête évoque de près le grand modèle de Civitella d'Arno.

Parmi les vases de technique corinthienne, il a fallu choisir (à droite) une *kélébé* ventrue qui, avec ses trois bustes féminins modelés en applique de l'épaule au col, remplaçant les ordinaires colonnettes, suffirait à révéler la conception d'un maître potier de la cité-mère des *plastai* (début du VI^e siècle). La décoration, chatoyante, se complique encore; mais on s'oriente déjà vers les grandes scènes des cratères; si la panse n'a que son cartouche entouré de fantastiques oiseaux, au-dessus, sujet plus rare, un « Dompteur » de sphinx, entre les énigmatiques gardiens de la Terre, suffit à évoquer les mythes des plateaux d'Asie. — Tout auprès, inédit aussi, un lécythe à fond blanc, attique, d'un dessin merveilleusement sûr, utilise la scène traditionnelle de l'offrande, selon la technique des fresques polychromes que put voir, sur les édifices d'Athènes, Phidias adolescent. Le nom d'éphèbe, Euaiôn, est la marque d'un anonyme célèbre qui a fait école (Louvre, G. 401). A-t-il peint ici une déesse? On pourrait penser à Déméter... — En tout cas, la grande hydrie suivante, de technique polychrome à repeints clairs, et qui a fait partie de la collection Tyzkiewicz, évoque bien les divinités d'Eleusis, garantes de l'au-delà. La Mère trône, tenant le sceptre, et regarde Dionysos détourné vers elle, honoré d'une égale préséance. Le groupe, avec Coré Dadophore au milieu, est équilibré ainsi qu'au fronton Est du Parthénon, et l'*omphalos* bachique répond à l'*agelastos petra*, comme l'initiation à l'épopée. Vase d'offrande pour un *hiéron* de Grande-Grèce, c'est là le produit d'un atelier, peut-être campanien, des pays où l'on aimait la dorure et les étoffes claires. — La technique est plus purement attique, et d'une incomparable maîtrise, pour la *kalpis* qui termine à gauche: le sujet n'est qu'une aimable fantaisie de gynécée, lestement rendue.

CHARLES PICARD.





LE BRONZE DE COLIGNY

Jadis il s'appuyait sur le sceptre (ou la lance?), que son bras droit semble attendre et requérir. Haut d'un mètre soixante-dix, sans sa base, le jeune inconnu dont un hasard heureux a fait l'hôte du Musée garderait, de toutes façons, l'avantage de sa taille, qui l'apparente aux documents les plus précieux de la *statuaria* antique. Comment restituer son bras gauche, maintenant arraché un peu au-dessus du coude? On a pensé qu'il tenait lui-même une arme, un glaive nu; mais rien n'est moins sûr, ainsi que d'autres comparaisons nous en préviennent.

De près, tout le corps se révèle... couturé, par l'effet des restaurations multiples, d'ailleurs fort habiles, d'A. André. Elles valent aujourd'hui, à l'ensemble, une intégrité hélas! trompeuse : faite ou presque de deux cents morceaux. Dans le travail d'assemblage, il n'est besoin que de dire combien a souffert la patine; et le thorax reste un peu enfoncé, écrasé. Pour ce grand bronze, que nous avons tant risqué de perdre à jamais, rien n'est plus difficile que de déterminer le type, avec un classement selon la date. Il n'y avait point certes à penser ici au chef-d'œuvre d'un maître de Grèce : trop peu de décision dans le modelé, et la disproportion évidente de certaines parties, protesteraient d'une infériorité qui n'est nulle part aussi vite sentie que sur place. Renonçons donc à parler de « la réplique la plus fidèle » de l'Alexandre à la lance (lysippéen). Et il n'y avait pas non plus à prononcer le nom d'Euphranôr, même en songeant à l'Alexandre Rondanini : rapprochement peu nécessaire. Reste, de telles indications, ce qui les suggérait, mais trop vite : nul doute que la tête ne soit ici petite à l'excès, les joues trop minces; et qu'il n'y ait aussi du pathétique attardé, dans la pose instable, assez théâtrale, dans le mouvement des yeux (rapportés jadis en émail), dans le désordre trop artificiel des boucles éparses. Pourquoi, du moins, présumer un portrait? Tout nous révèle plutôt, dans les traits, l'*idéalisation* distante; et, pour l'attitude, — vaguement polycléteenne, vaguement lysippéenne, — trop de souvenirs reviennent à la mémoire : Poseidon de Milo, Balas des Thermes, même le Mars de Todi au Vatican, ou surtout le « Tinia » étrusque de Munich, pour qu'on puisse douter du caractère composite. Si l'on observe encore que la base

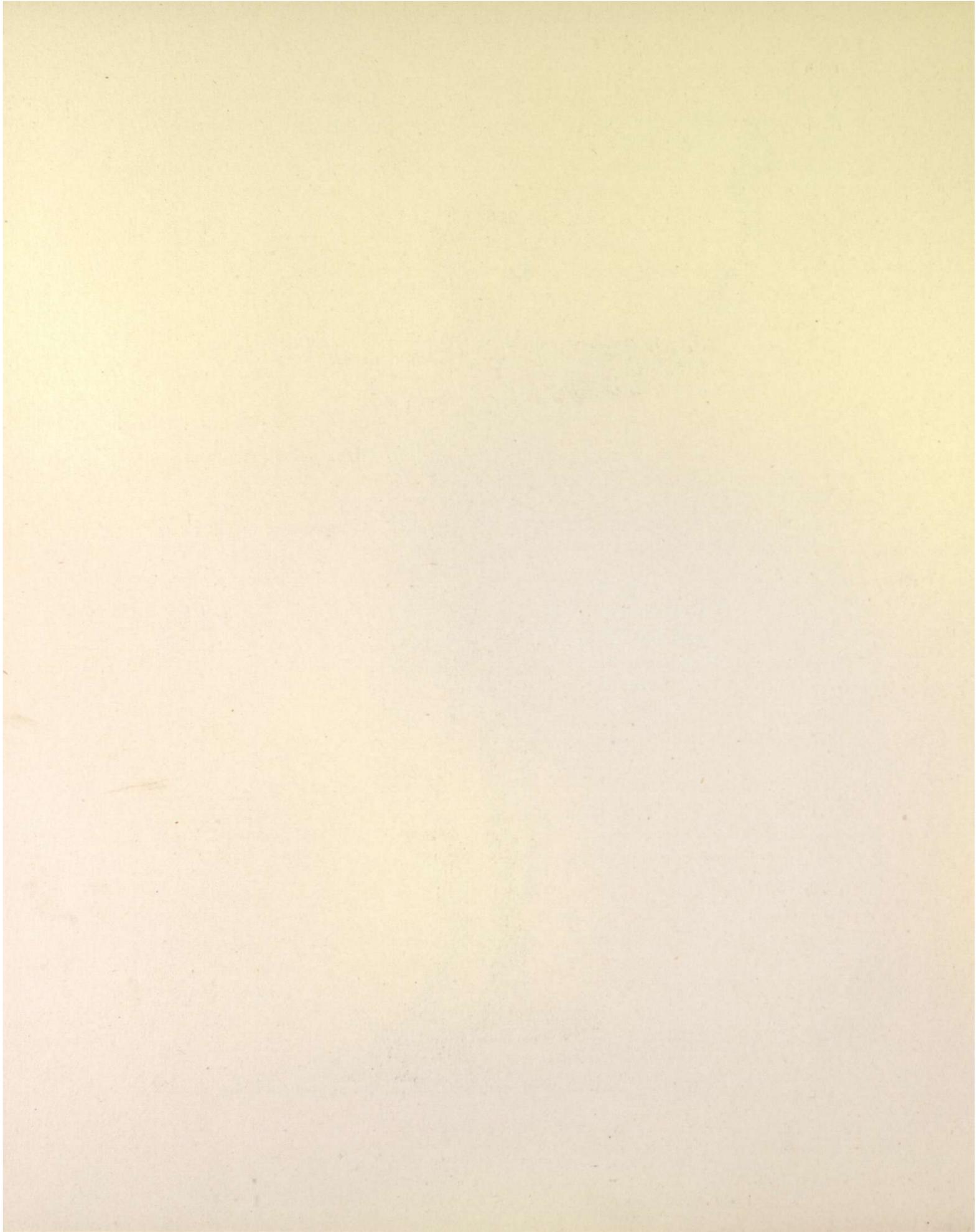
de bronze, adhérente, est celle des Éphèbes campaniens lychnophores de Pompéi (Porte du Vésuve, Via del l'Abbondanza), on reconnaîtra encore ici cette large vulgate de l'art étrusco-campanien, populaire jusqu'au premier siècle avant notre ère, dans les ateliers italiques.

Je ne crois guère ainsi qu'il faille descendre, pour dater l'œuvre, jusqu'à l'époque gallo-romaine, ni vouloir surtout qu'un si grand morceau ait été fondu plus ou moins sur place, dans quelque riche cité de la Gaule. Rien de plus incertain qu'un rapport quelconque avec le Zeus — inconnu — de Léocharès, qu'Auguste avait enlevé et réédifié au Capitole. Et si après 22, ce dieu grec, dépaysé par force, dut servir à fournir au paganisme d'Occident les types essentiels de ses génies secondaires, en même temps que ceux des princes, qui pourrait l'affirmer? Au vrai, les statues idéales retrouvées dans les *Augustea*, comme à Tivoli, sont bien à la ressemblance du maître des dieux; *mais elles trônent, assises.*

Écartons les souvenirs trompeurs d'Alexandre ou d'Auguste. Le bronze de Coligny nous garde sans doute l'effigie d'un vrai dieu, soit qu'il faille pour son front, aujourd'hui incomplet, le casque des Arès d'Italie et de Gaule, ou la couronne en torsade du « Tinia » de Vulci. L'orgueil un peu vain, emphatique, de la pose, s'accorde bien à cette impression; voire la taille encore, qui évoque celle de Mars de Todi ou du « Zeus jeune » étrusque: utile indice pour notre détermination. Au deuxième siècle avant J.-C., date où il semble qu'il faille grouper toutes ces œuvres si voisines, Rome commençait de faire l'unité latine sur les provinces; de la Campanie à l'Etrurie, une même loi mélangeait aussi les tendances des arts; arts prêts à s'expatrier jusque dans les régions transalpines, d'où était descendue, si fréquemment et jusqu'à la bataille de Telamon encore, la menace de l'Arès celte, pillard, et valeureux.

CHARLES PICARD.





LA MOSAÏQUE DES JEUX DU CIRQUE

Découverte fortuitement, le 18 février 1806, dans le clos Macors, au quartier d'Ainay, cette mosaïque fut acquise en 1813 par la Ville de Lyon. Enlevée par Belloni en 1818, restaurée et reposée par lui en 1819-1820, au Palais des Arts, dans la salle des Antiques ou de la Momie, elle fut transférée en 1870 dans la galerie des Plâtres, aujourd'hui galerie des Peintres contemporains.

Ce pavement mesure, à quelques centimètres près, cinq mètres sur trois. Le champ est noir. Le décor polychrome est composé d'un large cadre et d'un vaste tableau. Le cadre comprend, du dehors au dedans, une rangée de denticules blanches, un filet blanc, un grand rinceau dont les lobes sont garnis de fleurs à quatre pétales, qui sort d'une coupe évasée pour aboutir à un riche motif d'ornementation végétale; puis un filet blanc, une grande tresse, un autre filet blanc. Le tableau représente, non pas un cirque tout entier, mais seulement l'arène avec une partie de l'édifice, celle qu'on appelait *oppidum*, et qui contient, en bas, les remises des chars ou *carceres*, en haut, des tribunes et la loge, *pulvinar*, du président des jeux. L'*oppidum* est ici en charpente. Selon la règle, un massif de maçonnerie, la *spina*, qui rejoint presque à ses deux extrémités les triples bornes, coupe l'arène à peu près dans toute sa longueur. Ici le massif, divisé en deux parallélogrammes inégaux, est creusé en deux bassins, au-dessus et en travers desquels s'érigent deux lignes, une pour chacun, de dauphins et d'œufs, sept, nombre égal à celui des tours d'une course normale de chars.

Autour de la *spina*, huit quadriges, deux pour chacune des quatre factions du cirque, la blanche, la rouge, la verte et la bleue, prennent part à la course, laquelle est en son milieu ou touche à sa fin. Six chars courent en bon ordre; deux, dans la région des tribornes, ont été victimes d'un accident. Des comparses, à pied ou à cheval, dont il n'est pas toujours facile de préciser le rôle, assistent les *agitatores* ou cochers.

Au point de vue historique, la mosaïque de Lyon tient une place

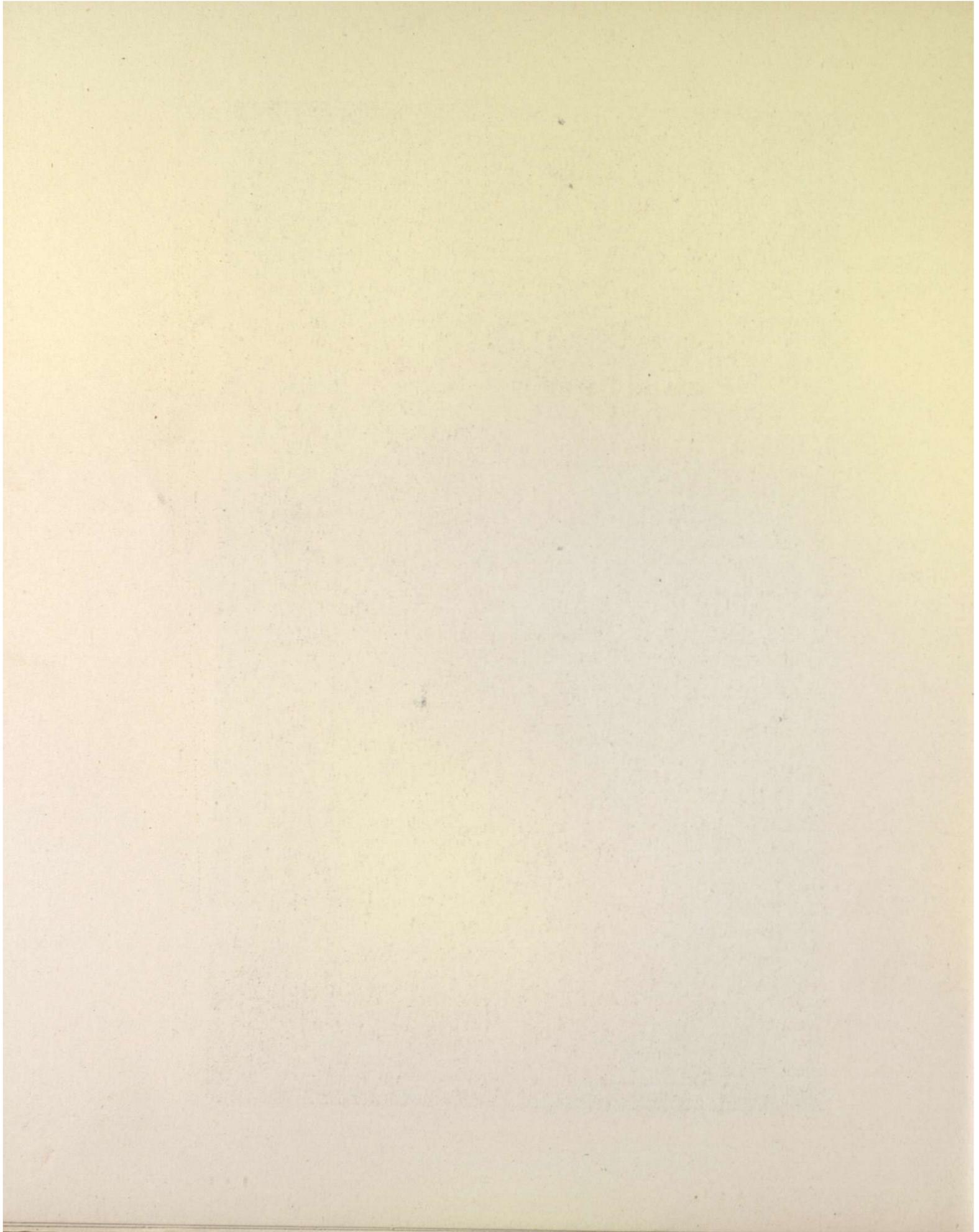
honorable, mais non pas exceptionnelle, parmi les nombreux monuments de toute sorte, mosaïques, fresques, reliefs, etc., auxquels, sans parler des textes, nous devons notre connaissance bien imparfaite des cirques et des courses de chars dans l'antiquité romaine. On peut supposer, à cause de certaines singularités, l'*oppidum* en bois, la *spina* creusée en bassins, que le cirque figuré ici est le cirque même de Lyon à une époque donnée, au cours du second siècle de notre ère, à l'époque antoninienne. Du moins l'œuvre est-elle, à coup sûr, de ce temps, ni antérieure — car, au premier siècle, à l'époque augustéenne, le tableau, de petites dimensions, était un *emblema*, une pièce de rapport en pierres menues et multiformes, *opus vermiculatum*, encastrée dans le vaste décor géométrique en cubes plus gros, *opus tessellatum*, — ni postérieure : car, à l'époque des Sévères, la proportion entre le cadre, toujours plus envahissant, et le tableau, toujours plus restreint, était l'inverse de ce que nous constatons ici.

Au point de vue esthétique, notre mosaïque est remarquable, sinon irréprochable. « La composition du sujet annonce du goût et de l'intelligence », dit avec raison Artaud, et aussi : « Les figures et les chevaux ont de l'élégance et du mouvement. » Le peintre a sacrifié parfois l'exactitude minutieuse à la convenance artistique, la vérité à la beauté. Surtout, il n'a pas réduit à la même échelle le cirque et ses occupants, chars et personnages, lesquels eussent été autrement presque imperceptibles; il a voulu que l'*oppidum* soit vu en perspective d'un point surplombant le milieu du petit côté opposé, et l'arène d'un point surplombant le milieu du grand côté droit par rapport à l'*oppidum* : s'il s'en était tenu à ce point de vue principal, le plan cavalier qui déforme en parallélogrammes les rectangles de la *spina*, aurait rendu la bande des *carceres* parallèle aux petits côtés de celle-ci, le tableau prenant l'aspect disgracieux d'un trapèze.

La première planche d'Artaud, dans son album des *Mosaïques de Lyon et des départements méridionaux de la France*, montre approximativement ce pavé, tel qu'il était au moment de la découverte. On en trouvera une notice détaillée dans mes *Mosaïques romaines des Musées de Lyon*.

PHILIPPE FABIA.





RELIEF ROMAN

Cette jolie figure d'archivolte, acquise en 1881, provient d'une maison de Bourges. Elle appartient à la seconde moitié du XII^e siècle. La série iconographique dont elle fait partie nous est bien connue : c'est celle qui nous montre des jongleurs musiciens, des jongleurs récitants et des jongleurs acrobates. Nous en trouvons des exemples à Ferrières en Gâtinais, à Souvigny, à Bourbon-l'Archambault. A Saint-Georges de Boscherville, à Saint-Denis d'Amboise et, dans l'ouest, à Foussais, ce sont des jongleresses.

Est-ce l'image d'un jeune homme, est-ce celle d'une jeune femme? Elle danse, mais elle jongle aussi, au sens propre du mot. De sa main gauche elle a lancé par-dessus sa tête une balle légère, que l'on voit dans l'angle supérieur gauche du cadre; elle s'apprête sans doute à la recevoir de l'autre main, encore repliée à la hauteur de la hanche, mais très endommagée. Le corps est gracieusement rejeté en arrière, tandis que, dans l'attitude d'une marche rythmée, la jambe gauche tendue en avant touche le sol de la pointe du pied, l'autre étant repliée, le pied encore en l'air. Elle est vêtue d'une tunique collante qui la serre autour du cou, autour des bras et sur tout le torse, et qui s'évase au-dessous de la ceinture. Un court manteau tombe de ses épaules, et le mouvement des plis semble scander le mouvement de la danse. Les proportions sont longues, mais normales, et le volume de la tête est juste. Les mutilations des jambes laissent deviner leur élégance, leur qualité jeune. Ces beaux plis concentriques, si fermement écrits, ce bouillonné qui retrousse le bord inférieur du manteau, nous les connaissons déjà par des exemples fameux de la Bourgogne et de l'Aquitaine.

A Bourges même, nous n'avons pas d'éléments de comparaisons décisifs. La porte de Saint-Aoustrille du Château ne comporte qu'une décoration ornementale. Le célèbre tympan de Saint-Ursin, si curieux par son iconographie exclusivement profane, est d'un tout autre style : la scène de chasse sculptée sur l'un de ses registres est peut-être inspirée d'un panneau de sarcophage antique. Les deux portails latéraux de la cathé-

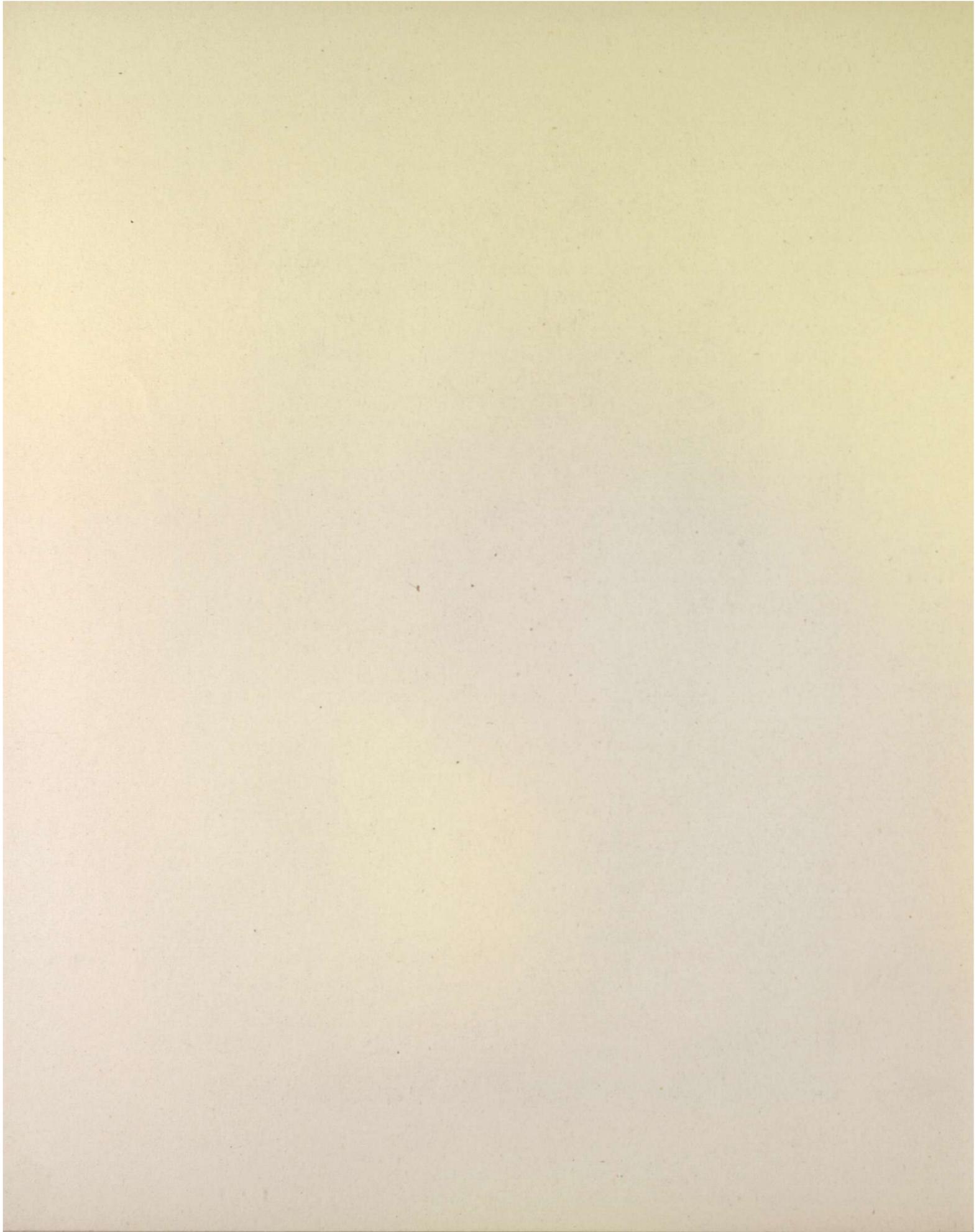
drale sont de beaux exemples de la sculpture de transition. Le tympan de l'église, aujourd'hui détruite, de Saint-Pierre-le-Puellier, qui précède de peu d'années les reliefs de Senlis, et déjà gothique d'inspiration et de sentiment, n'est pas sans présenter avec notre figure certaines analogies de facture et de style.

C'est surtout de certaines œuvres bourguignonnes qu'il conviendrait de rapprocher le relief du Musée de Lyon. Le tympan de la Pentecôte à Vézelay est encadré d'une archivoltte compartimentée, dont chaque élément est, de même qu'ici, nettement inscrit et saisi dans le cadre. L'élégante sécheresse des figures est du même type. Mais c'est surtout à la belle Ève du Musée archéologique d'Autun que fait penser l'art de notre sculpteur. Ici le modelé est plus riche et le mouvement plus vif. Ève se glisse dans les feuillages pour dérober furtivement la pomme, tandis que la danseuse (ou le jongleur) déploie librement son agilité gracieuse : mais l'une et l'autre sont bien de la même famille. Elles ont à la fois le charme de la vie dans la sévérité du cadre architectural, un rythme plastique d'accord avec la fonction décorative.

Les caractères orientaux qui se succèdent sur la bordure appartiennent à l'alphabet arménien. On connaît surtout les exemples empruntés à l'écriture coufique. Il ne semble pas que l'inscription présente un sens, bien que l'on ait pu y discerner certaines formes pronominales. Même purement ornementale, ce qui n'est pas sûr, elle s'ajoute à la série des œuvres romanes où la note orientale contribue à la poésie de l'objet d'art et souligne l'ampleur des échanges et des influences au cours du moyen âge.

HENRI FOCILLON.





TRIPTYQUE GOTHIQUE EN IVOIRE A VOLETS PEINTS

Ce triptyque, légué en 1850 par M. Lambert, est très curieux en ce qu'à côté du feuillet central sculpté, on y voit des volets « de plate peinture ». A la plupart des ivoires du moyen âge, les figures aussi bien que les détails d'architecture étaient rehaussés d'or et de vives couleurs; ici on avait fait mieux, et au lieu de « tailler » les scènes des volets, elles ont été seulement dessinées et enluminées. C'est ce qui constitue le capital intérêt de ce morceau (H. 0,19, L. 0,205).

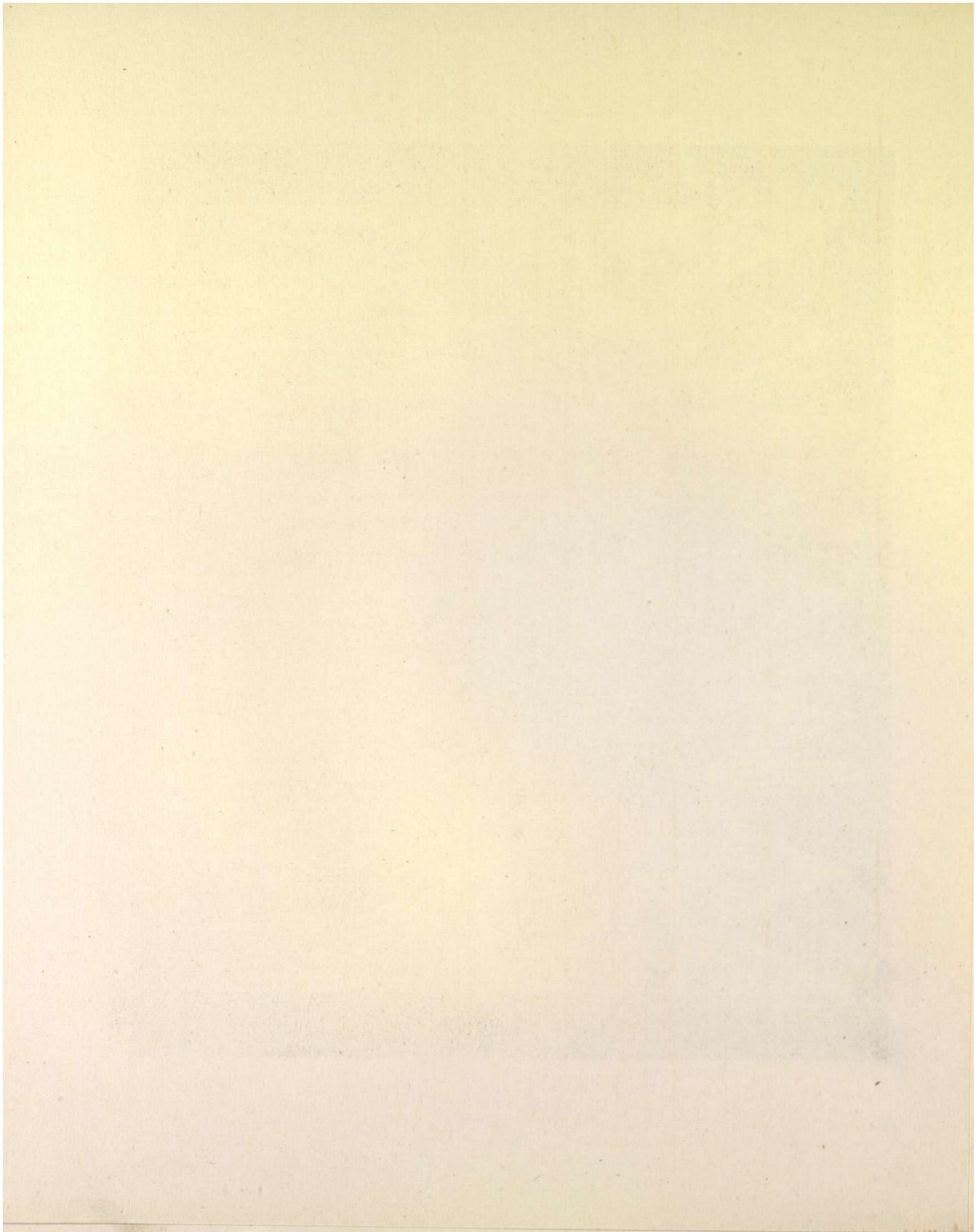
Il a d'ailleurs d'autres mérites, et d'abord celui d'appartenir à un atelier qui est le premier en date et sans doute le plus remarquable de l'ivoirerie française. Durant la plus grande partie du XIII^e siècle, alors que fleurissaient à Paris, à Chartres, à Reims, à Amiens, les grands ateliers d'imagiers qui sculptèrent le décor de nos cathédrales, seuls quelques ouvriers isolés, travaillant vraisemblablement dans ces officines, s'étaient avisés de tailler l'ivoire, et s'ils avaient fait des chefs-d'œuvre, tels le Couronnement et la Descente de Croix du Louvre, ces groupes demeuraient exactement dans le style de la grande sculpture; vers le troisième quart du siècle seulement, un atelier d'ivoiriers se constitua, probablement à Paris, que nous avons nommé — faute de mieux — d'après une pièce de provenance assez vraisemblable, « l'atelier du Diptyque dit du trésor de Soissons » et dont on possède au Vatican, à Londres, à Pétrograd, à Berlin, des pièces importantes; ce sont des diptyques où l'histoire de la Passion du Christ et sa Vie surnaturelle sont contées, et jusque dans le moindre détail, d'un style original dont la grandeur s'accorde pourtant très heureusement avec les dimensions exigües des figures. Cependant, de ces grandes pièces, des abrégés aussi furent faits dans l'atelier; certains clients sans doute ne demandaient que la Crucifixion, d'autres que le Jugement dernier; comme le culte de la Vierge se répandait de plus en plus, on l'ajouta, debout, l'Enfant sur le bras, entre deux anges, et pour loger ces scènes, un modèle fut adopté que commençait à répandre l'atelier concurrent des Tabernacles de la Vierge : elles furent distribuées sur des triptyques dont les volets se

rabattent sur le feuillet central. Au triptyque de Lyon, le Christ Jugeant occupe le registre supérieur et la Vierge glorieuse celui du bas ; le décor architectural est d'ailleurs identique à celui des diptyques et les figures leur sont exactement empruntées ; notre Christ répond trait pour trait au Christ du diptyque du Vatican, dont il garde la magnifique ampleur.

A tous les autres triptyques de l'atelier, les volets sont sculptés et les scènes du feuillet central s'y continuent ; ici, nous l'avons dit, elles sont peintes et ce sont des histoires de l'Enfance du Christ. Avouons que le peintre s'est montré inférieur au sculpteur et qu'il s'est borné à médiocrement reproduire des poncifs connus ; mais quel était ce peintre ? Les ivoiriers ayant fait souvent partie de la corporation des peintres, on pourrait admettre qu'un enlumineur d'une boutique voisine ait été sollicité par le tailleur et qu'ils aient collaboré ; pourtant son travail marque une maladresse bien rare chez les enlumineurs parisiens, et nous croirions plutôt que l'ivoirier s'est essayé cette fois à la plate peinture. On sait que souvent les ivoiriers peignaient eux-mêmes leurs ouvrages ; c'est ainsi que l'un des plus achalandés du début du xiv^e siècle, Jehan le Scelleur, enlumina un miroir qu'il avait sculpté pour la comtesse Mahaut d'Artois ; l'hypothèse n'est donc pas déraisonnable que le tailleur de ce triptyque ait poussé plus loin son travail d'enluminure et eu l'idée de joindre à son feuillet central taillé des volets peints : le manque d'habitude expliquerait son insuffisance. Mais un détail d'iconographie décèle mieux l'ivoirier : à la Nativité, tout un atelier d'ivoiriers, celui précisément des Tabernacles à qui le type de notre triptyque est emprunté, montre presque toujours saint Joseph présentant à la Vierge couchée l'Enfant qu'il tient dans ses bras ; les miniaturistes n'ont pas connu ce geste ; or il se retrouve ici. La preuve semble donc faite. Nous ne savons pas d'autre exemple typique de plate peinture exécutée par un tailleur d'ivoire ; le triptyque du Musée de Lyon, excellent par lui-même, prend de ce fait une notable importance dans l'histoire de l'ivoirerie gothique française.

RAYMOND KŒCHLIN.





NINO PISANO (Attribué à)

L'ANNONCIATION

Andrea di Ugolino, sculpteur pisan d'origine, désigné d'ordinaire sous le nom d'Andrea Pisano, le maître incomparable de la première porte du Baptistère de Florence, eut deux fils, Tommaso et Nino, qui, après avoir collaboré avec leur père à Florence, revinrent à Pise et y travaillèrent pendant la seconde moitié du XIV^e siècle. Tommaso paraît n'avoir été qu'un artisan assez médiocre. Mais Nino se distingua, outre les tombeaux des évêques Scarlatti et Saltarelli exécutés peu après son retour à Pise, par une série de Madones où un sentiment exquis de la grâce florentine se mêle curieusement à un reflet du style gothique qui s'était épanoui en France au début du XIV^e siècle dans la série des Vierges à l'enfant.

Plusieurs Vierges, à Florence et à Pise, lui sont attribuées avec une quasi certitude, ainsi que le beau groupe de marbre de l'Annonciation qui figure à Pise, dans l'église Santa Caterina. Celui-ci est le prototype de toute une série de productions plus courantes, dues peut-être en partie à son atelier, par lesquelles se répandit le type de ces Annonciations délicates et non sans grandeur. Plusieurs ne sont évidemment que des productions d'école; mais quelques-unes sont des œuvres de premier ordre qui sont sorties sans doute de la main du maître lui-même; parmi celles-ci figure au premier rang le groupe de Lyon en bois peint et doré (haut. 1,75) qui a été acheté à Pise et passe pour provenir de l'église Santa Caterina où est encore le groupe de marbre.

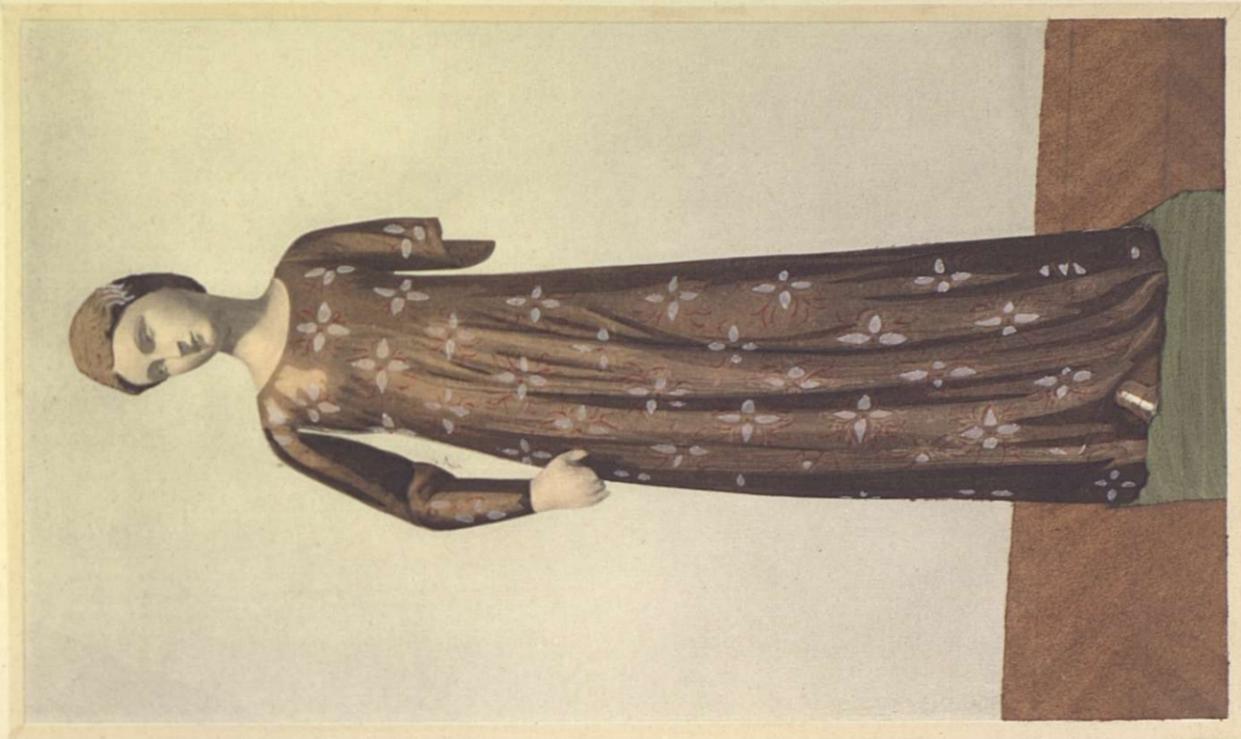
A Pise même, au Museo Civico, on trouve une Annonciation de matières analogues qui figurait jadis dans l'église San Francesco. On en voit une au Museo Nazionale de Florence, une au Louvre, une au Musée Jacquemart-André, une au Musée de Berlin. Le Musée de Cluny possède un bel ange d'Annonciation qui provient de la collection Timbal et dont le pendant est, peut-être, cette Vierge charmante, de grâce délicate et tendre, qui figurait jadis dans la collection L. Goldschmidt et qui est entrée au Louvre en 1904. Plusieurs de ces figures ont eu le malheur de perdre leur polychromie et le bois nu, malgré ses lignes souples et son travail soigné, ne saurait garder le charme enveloppé des statues originales

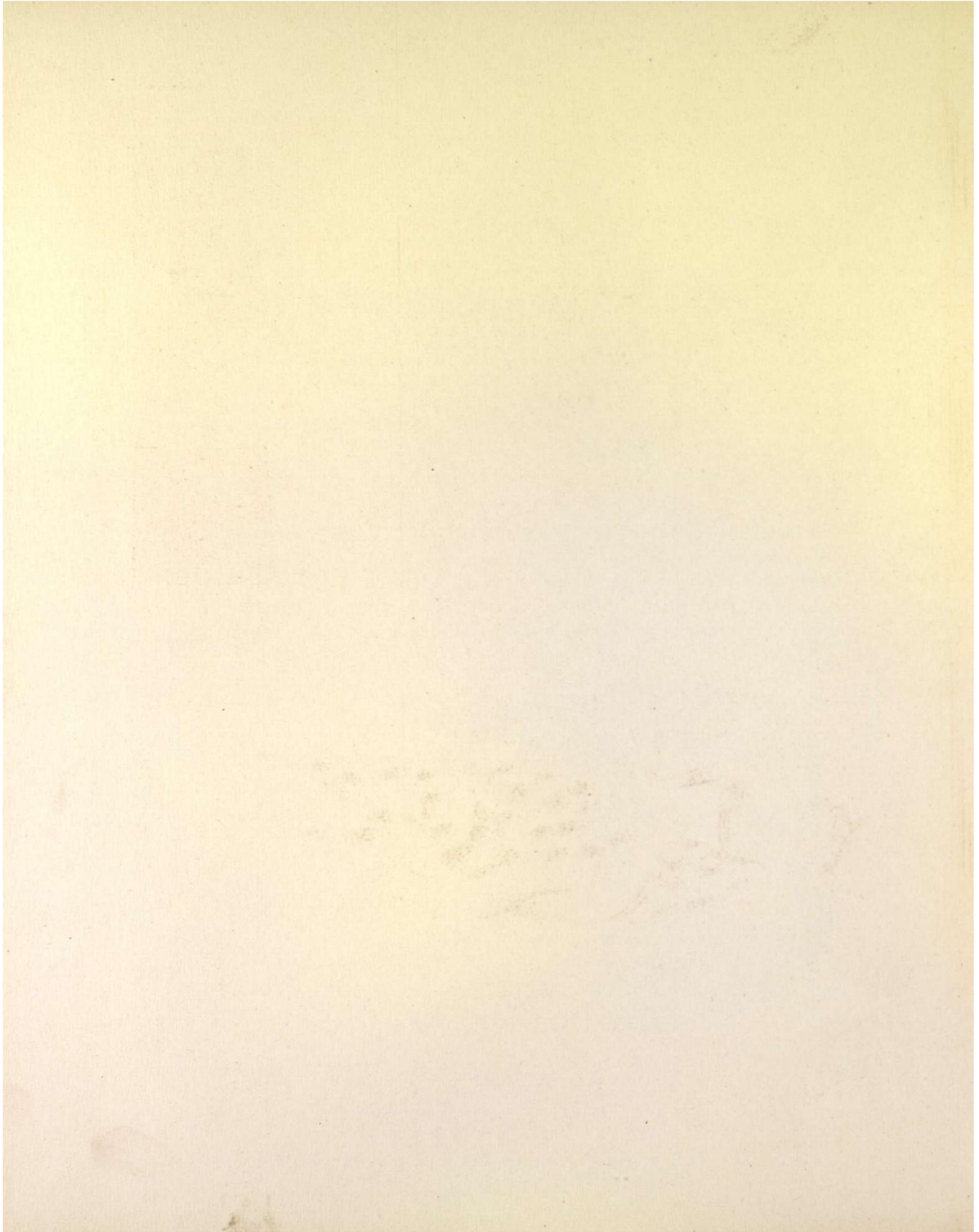
rehaussées de couleurs délicates posées sur un enduit crayeux qui atténue les contours et adoucit les effets du modelé.

Le groupe lyonnais a le grand mérite d'avoir évité ces outrages et de se présenter presque intact. L'ange y est vêtu d'une ample draperie très souple, comme celui de Cluny, mais plus harmonieuse peut-être. La Vierge ne porte plus le manteau et le voile que l'on trouve encore à celle de l'Annonciation de marbre de Pise, qui demeure une figure de tradition toute gothique. Jeune et svelte, vêtue d'un long surcot sans ceinture, elle ressemble à l'Hérodiade de la porte d'Andrea Pisano, avec une légère nuance de maniérisme un peu plus mièvre. L'une des Vierges du Museo Civico de Pise et celle du groupe du Louvre (catalogue 1922, n° 588) portent un costume analogue; mais cette dernière est de travail moins précieux et plus robuste; on y sent un esprit moins raffiné, une main moins habile qui s'éloigne de la recherche exquise de Nino, tandis que la Vierge Goldschmidt (*ibid.*, n° 590) et une autre Vierge de Pise (Venturi, fig. 414), drapées dans leur ample manteau, souriantes et déférentes, sont toutes voisines de l'Annunziata de Santa Caterina de Pise.

On peut consulter au sujet de Nino Pisano et de ses groupes de l'Annonciation : MARCEL REYMOND, *La sculpture florentine*, t. I, p. 146-147. — COURAJOD, *Gazette archéologique*, 1888, p. 30-32. — ANDRÉ MICHEL, *Les accroissements du département de la Sculpture moderne (Gazette des Beaux-Arts)*, 1906, t. I, et *Histoire de l'Art*, t. II, p. 619-620). — VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, t. IV, p. 522 et suiv. et 868.

PAUL VITRY.





L'ASCENSION

Cet ancien panneau transporté sur toile (Haut. 3^m42, Long. 2^m63) n'est que la partie centrale d'une grande ancone dont les membres dispersés sont aux Musées de Nantes et de Rouen, et dans l'église Saint-Gervais à Paris. Exécutée pour le maître-autel de San Pietro à Pérouse, c'était un magnifique ensemble organique, qu'il faut recomposer par la pensée pour comprendre l'idée mystique conçue par un clerc, ainsi que tel détail, par exemple l'ange de l'angle supérieur gauche qui regarde un personnage aujourd'hui absent.

Dans ce vaste ensemble ce panneau central est lui-même très concerté : il garde, en ses symétries rigoureuses, quelque chose des ordonnances théologiques et symboliques que recherchait encore le Trecento sous l'influence de Byzance. La superposition en deux registres, fréquente chez P. Vannucci, lui proposait un double problème : celui de l'unité, et celui des raccourcis, puisque Vierge et Apôtres lèvent la tête vers le Christ et que les personnages d'en haut la baissent vers eux. De même, dans le sens horizontal, les groupes se balancent de chaque côté de l'axe. Pietro Vannucci (1446-1524) resta fidèle toute sa vie à ces géométries, qui risquaient (sans son talent) de figer la vie dans la musicalité des nombres.

D'autres archaïsmes, comme les phylactères et la mandorle où le Christ est circonscrit, s'allient aux recherches florentines les plus récentes. Le souci plastique, constant chez cet ombrien disciple de Verrocchio, modèle dans la clarté le torse du Christ, sans le serrer, et plaque les robes agitées du vent sur la jambe des anges, en saillie lumineuse.

Plus intéressante encore est la zone terrestre où Vierge et Apôtres restent sidérés. Car ce sont des figures très individualisées jusque dans la monotonie du type pérugin, et dessinées en raccourcis habiles ; aussi plastiques dans le rythme large des manteaux que des personnages de Ghirlandajo, tous reposant sur une hanche selon l'attitude héronnière adoptée par le peintre pour détendre la silhouette et mouvoir les plans ; enfin isolés chacun en sa méditation. Le Pérugin est un mystique

de la solitude et du silence, même quand il masse une petite foule, et même sous la musique des anges.

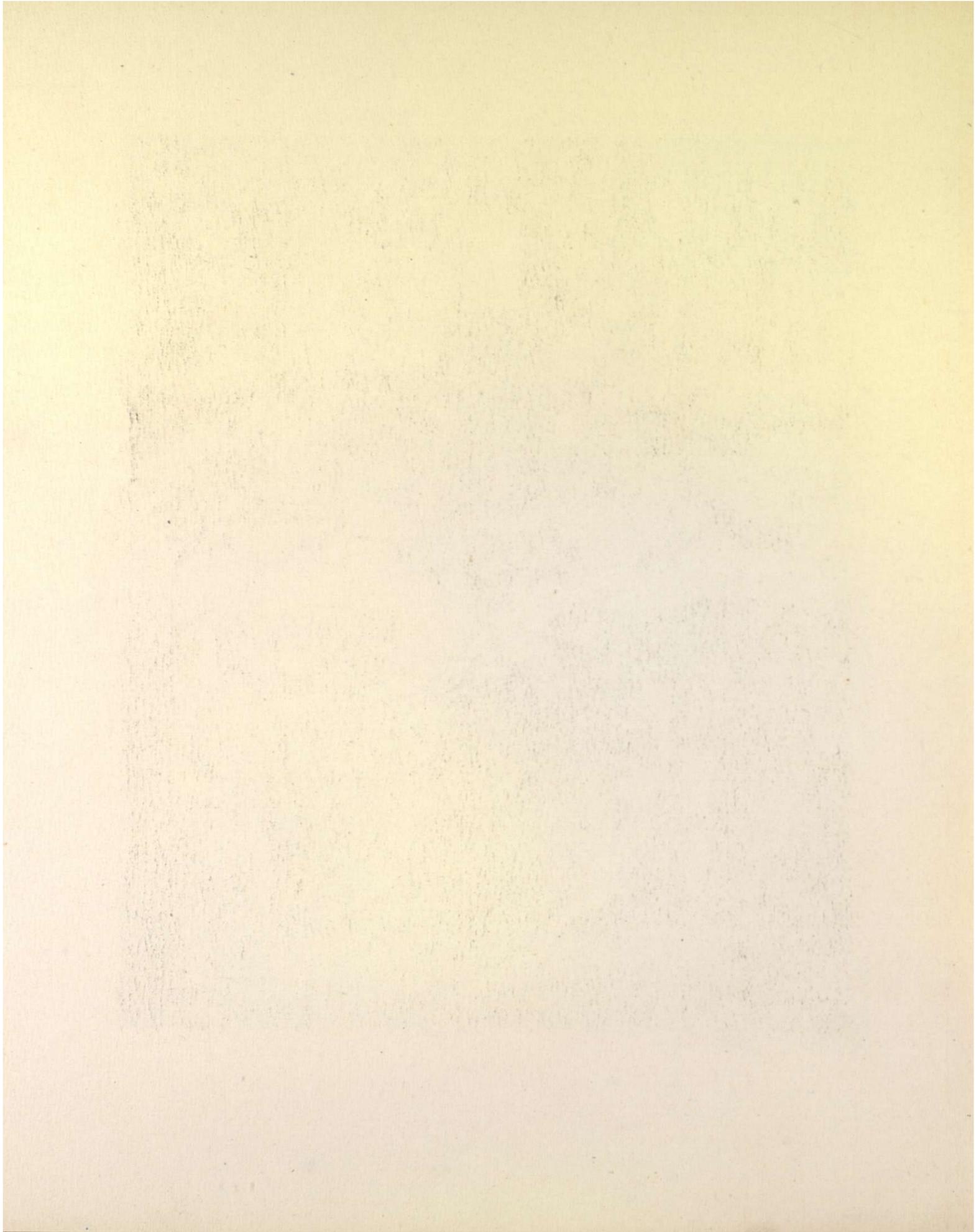
Mais apartés, symétries et rigidités se fondent dans le sentiment profond de l'espace. L'air circule autour de ces isolés. Un paysage lointain s'enfonce dans le bleu gris délicatement dégradé, pour nous rappeler que le Pérugin est un maître de la perspective aérienne, de l'atmosphère, et qu'il est aux origines du paysage moderne. Ici s'est condensée la *Vaghezza* absente du reste du tableau.

Sous la lumière qui rayonne du centre les contours apparaissent un peu secs et arrêtés. Mais c'est précisément le dessin de ce coloris vif et aigu, posé en couche mince, sans la morbidesse que le virtuose de l'huile a cherchée ailleurs. Les bleus, verts olivâtres, rouges et jaunes, accordent leur échantillonnage sur un fond de ciel assez pâle où le maître du bleu paraît avoir cette fois économisé l'outre-mer.

L'imposante ancone, peinte en pleine maturité, à quarante-neuf ans, fut très admirée de son temps et après. Choisie par nos délégués pour être comprise dans le Traité de Tolentino en 1797, elle appartient au Musée du Louvre jusqu'en 1811. Cédée au Musée de Lyon, laissée en 1815 grâce à Pie VII, restaurée en 1845, elle est en France l'œuvre la plus considérable, sinon la plus significative, de l'École ombrienne et du Pérugin.

RENÉ SCHNEIDER.





PAUL VÉRONÈSE (PAOLO CALIARI, DIT)

BETHSABÉE

Le tableau est parfois intitulé d'une manière impropre « David et Bethsabée ». Le vieillard présent n'est que l'envoyé du Roi. Le récit de la Bible est fort clair : « Il arriva que David s'étant levé de dessus son lit après midi se promenait sur la terrasse de son palais. Alors il vit une femme vis-à-vis de lui, qui se baignait sur la terrasse de sa maison et cette femme était fort belle. Le Roi envoya donc savoir qui elle était. On vint lui dire que c'était Bethsabée, fille d'Eliam, femme de Uri Héthéen. » Et David manda un messenger vers Bethsabée, qui consentit à l'adultère. Il fit tuer Uri et épousa Bethsabée. Ce sujet d'une histoire plus galante que sainte devait, tout comme l'aventure de *Suzanne au bain* et *l'Évanouissement d'Esther*, séduire Véronèse et lui fournissait l'occasion de dévêtir, en de somptueux décors, les savoureuses beautés de Venise.

Dans le tableau de Véronèse, David apparaît au loin, désignant Bethsabée. Comme les peintres des xiv^e et xv^e siècles, Caliari montre simultanément deux aspects successifs de l'action. Le messenger révèle à la femme les desseins de David. Celle-ci qui, déjà, en son cœur accepte l'adultère, par un reste de pudeur, enveloppe de son manteau sa nudité épanouie.

Véronèse a très habilement composé ce double sujet. Une colonne divise le théâtre en deux parties. A droite un jardin est entouré d'un portique, avec ces arcades, ces bustes, ces entablements, ces balustrades si fréquents dans l'œuvre de Véronèse. A gauche le vieillard, Bethsabée et la statue sont disposés suivant un schéma quasi géométrique. Du sommet de la colonne centrale tirez une ligne qui passe par l'épaule droite du vieillard et par celle de Bethsabée; de la tête de la statue, tirez une autre ligne qui suive le bras gauche de Bethsabée et le sépare du messenger, vous aurez ainsi obtenu deux diagonales déterminant quatre triangles. Le premier, qui a pour base la colonne, enferme le messenger, le second fait pyramider la figure de Bethsabée; la statue se trouve dans le troisième.

Cette géométrie, cependant, n'a rien de rigide. Au long des lignes droites serpentent des arabesques, l'éphèbe de marbre hanche et prend à

contresens la pose de l'Hercule Farnèse; le manteau de Bethsabée se gonfle de plis qui annoncent déjà l'époque baroque.

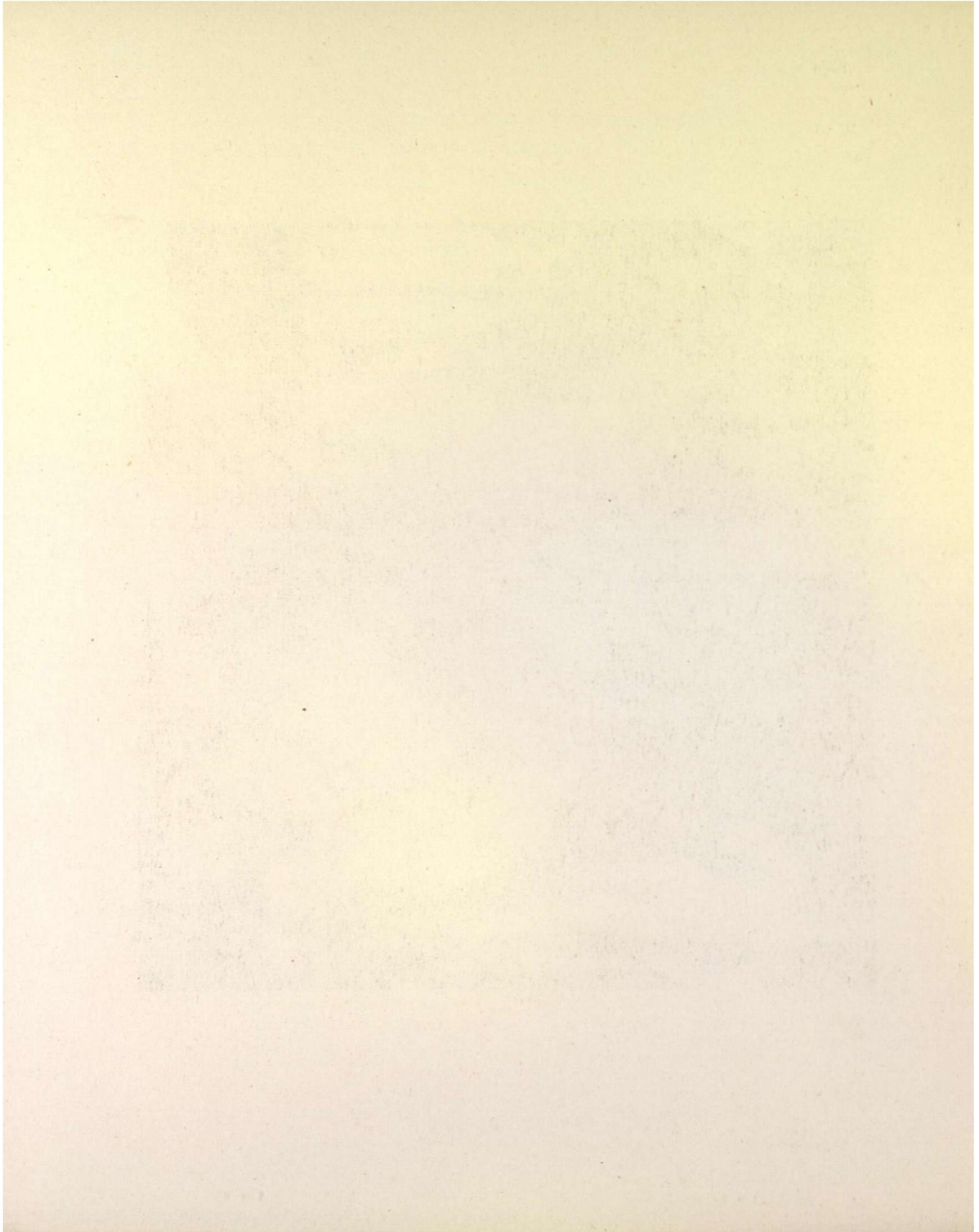
Ce goût des combinaisons linéaires n'est pas moins évident dans la partie droite du tableau. Les lignes du sol viennent aboutir à un point de fuite que la proximité du groupe empêchait d'établir trop bas dans le tableau et qui est situé à peu près à la hauteur du genou du vieillard. Pour la partie droite, ce point de fuite est trop élevé; dirigé vers lui, les lignes de l'entablement ne donneraient pas une impression suffisante de profondeur. Véronèse a donc adopté une deuxième ligne d'horizon, qui passe par l'œil de David. Ces recherches prouvent combien Véronèse, après Pâris Bordone, était curieux de perspective architecturale. Il appartient à cette lignée de « prospettivistes », qui, dans les décors du théâtre, se plairont aux traits de virtuosité et qui prépareront Bibbiena et Piranèse.

Caliari est aussi un sensuel. Il anime, comme le feront Rubens et Watteau, le marbre des statues; il peint avec volupté cette poitrine turgescente; mais son réalisme n'a rien de familier. Rembrandt nous montre une vieille servante, agenouillée devant Bethsabée, qui coupe les ongles de ses pieds. Ici le messager est un sénateur vénitien que le doge envoie déclarer sa flamme à quelque belle patricienne.

Ce tableau, qui mesure 2^m27 sur 2^m37, faisait partie des collections de Louis XIV et ornait au xviii^e siècle le petit appartement du Roi à Versailles; il fut envoyé par Napoléon I^{er} au Musée de Lyon où il s'oppose à *Moïse sauvé des eaux*.

LOUIS HAUTECŒUR.





EX-VOTO

Cette grande composition (1,93 × 3,14) faisait partie des quatorze tableaux qui, attribués à la ville de Lyon par l'Empereur, furent mis en route le 7 septembre 1805. Avant de venir en France, elle se trouvait à Munich dans la galerie de l'Electeur de Bavière.

La Vierge maintient sur ses genoux l'Enfant qui se dresse pour tendre sa main droite à sainte Catherine d'Alexandrie à genoux devant lui. Outre une palme dans ses mains, la martyre est caractérisée par l'instrument de son supplice, une des roues qui devaient la broyer, en la déchirant de pointes, mais qui se brisèrent miraculeusement. L'Enfant paraît offrir un objet à sainte Catherine, allusion à un thème souvent traité, les Fiançailles mystiques de la sainte, qui n'est pas ici précisé.

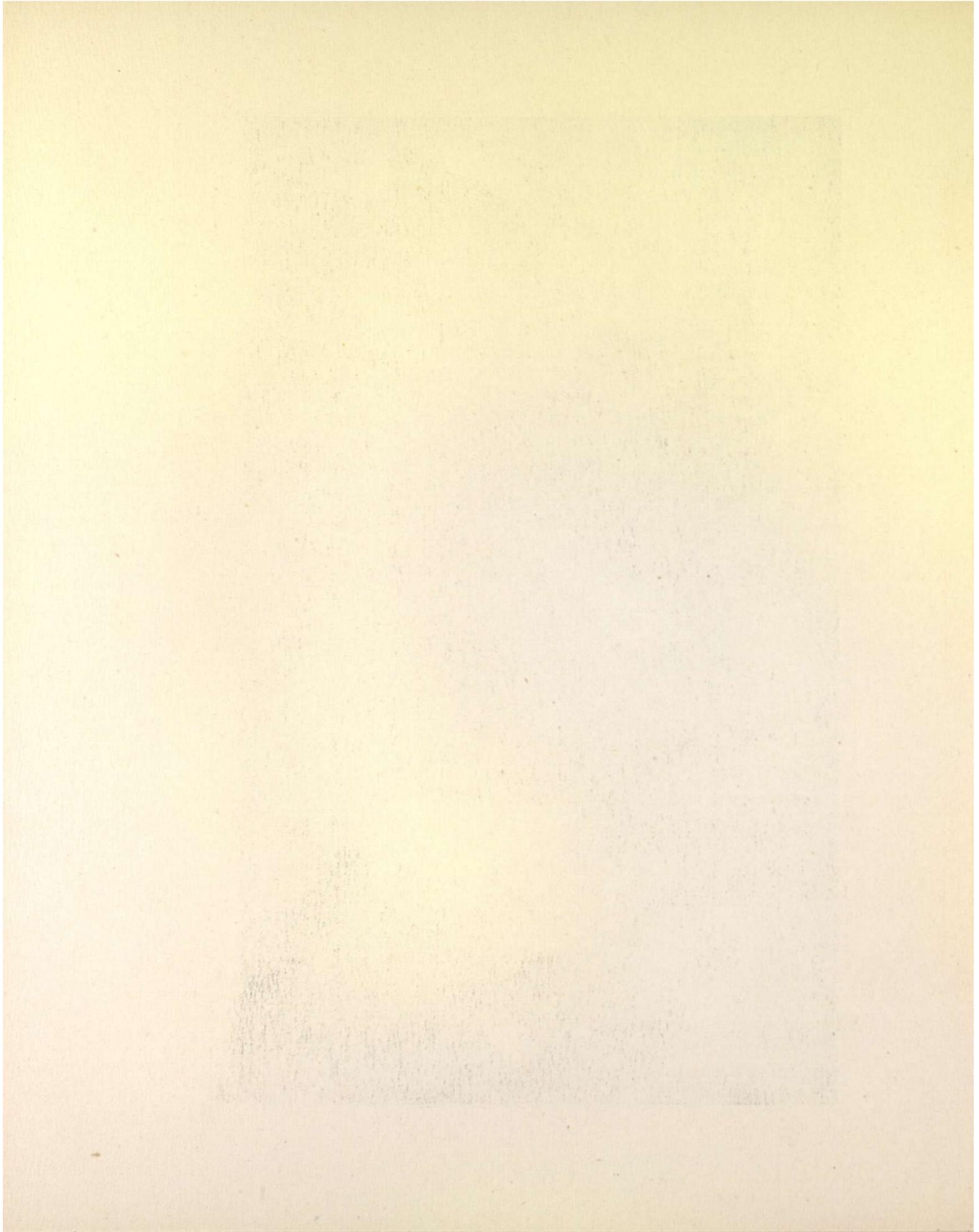
Trois autres saints sont rangés en demi-cercle. Le vieil évêque qui se penche en avant, n'est pas saint Louis de Toulouse, comme le suggèrent MM. Erich von der Bercken et August L. Mayer, dans leur excellent livre sur *Jacopo Tintoretto* (Munich, 1923). Le pieux évêque de Toulouse, petit-neveu d'un autre saint Louis, roi de France, est mort en 1297, à vingt-trois ans; il ne peut être représenté sous les traits d'un vieillard, erreur inexplicable chez le Tintoret (1512-1594), bien informé de la vie brève d'un saint populaire en Italie, et que lui-même a montré jeune comme il convenait, dans plusieurs compositions du Palais Ducal à Venise, à l'Antichiesetta, puis à la Sala del Collegio, dans les ex-voto des doges Andrea Gritti et Alvise Mocenigo. L'évêque, figuré ici, est plutôt saint Augustin, comme l'identifie Marcel Reymond, dans son étude sur *le Musée de Lyon, Tableaux anciens* (Paris, 1887). Aucun doute au sujet du personnage suivant, à la haute stature, qui ouvre ses bras dans un geste éloquent et vigoureux : précédé de son lion, saint Marc, protecteur de Venise, présente la martyre à Marie et à l'Enfant. Enfin, mi-nu, saint Jean, non pas l'évangéliste, comme le croient les historiens de *Jacopo Tintoretto*, mais au témoignage de son agneau, saint Jean-Baptiste. Son torse est une des parties les plus remarquables de cette peinture harmonieuse, qui offre de beaux tons verts, rouge-sang et noirs.

Une composition de ce genre n'est pas isolée, ni chez le Tintoret, ni dans la peinture vénitienne. Elle entre dans cette série de tableaux votifs que le Tintoret peignit pour des Doges ou des patriciens, affirmant leur reconnaissance ou, simplement, leur piété : notamment, la *Vierge avec les camerlingues* (Académie de Venise) et les quatre compositions commandées par les doges Andrea Gritti, Francesco Donato, Nicolo da Ponte et Alvise Mocenigo, pour la Sala del Collegio au Palais-Ducal de Venise. On peut aussi rapprocher l'ex-voto de Lyon de celui qui se trouve au Musée de Grenoble, avec Matteo Sorango adorant la Vierge — presque identique à la Madone de Lyon, — et l'Enfant dans une pose différente, couché et emmailloté. Le Tintoret n'a pas innové. On retrouve ici la donnée essentielle des tableaux avec donateurs, le principe des *Sacre conversazioni* groupant plusieurs saints autour de Marie. Hanté de réminiscences gothiques, il suit la tradition. On peut comparer l'ex-voto de Lyon avec des peintures vénitiennes plus anciennes, par exemple avec le tableau de Jacopo de Barbari du Kaiser Friedrich Museum de Berlin. La Vierge tient son fils dressé sur ses genoux, comme dans le tableau de Lyon. Elle pose sa main sur la tête de Catherine Cornaro, reine de Chypre.

Ici, sainte Catherine, coiffée du peigne-diadème, dont le Tintoret pare volontiers ses héroïnes, semble incarnée par une donatrice de rang élevé. Le caractère réaliste du visage, qui contraste avec les têtes idéalisées des autres saints, indique un portrait. Quel est le personnage représenté ? Tel est le problème intéressant que nous n'avons pu résoudre et que nous proposons aux visiteurs du Musée de Lyon.

GABRIEL ROUCHÈS.





GRECO (DOMINIO THEOTOCOPOULOS, DIT LE)

LE CHRIST DÉPOUILLÉ DE LA TUNIQUE

Ce tableau (0,46 × 0,58 T.), légué, en 1884, au Musée de Lyon par M. Bellet du Poizat, est une réplique réduite et fragmentaire de la grande composition (2,85 × 1,75) qui, à la cathédrale de Tolède, décore le maître-autel de la sacristie. Le thème traité est le Christ dépouillé de ses vêtements sur le Calvaire avant sa mise en croix. Depuis que cette peinture existe, les Espagnols la désignent sous une appellation brève et familière « El Espolio », ce qui signifie « L'Enlèvement des habits » ou plutôt, pour employer un néologisme, le « déshabillage ».

Quand il exécuta cette œuvre, le Greco (né vers 1547 à Candie dans l'île de Crète, mort à Tolède en 1614), se trouvait depuis sept ans déjà en Espagne où l'avait attiré, en 1572, l'espoir de commandes pour l'Escorial. Mais son attente fut déçue. Alors il vint s'installer à Tolède, à peu près certainement en 1577. Il peignit d'abord les neuf tableaux pour le retable de Santo Domingo el antiguo, parmi lesquels l'*Assomption* que possède aujourd'hui l'Art Institute de Chicago; l'*Espolio* suivit de près; commandé par le Chapitre de la cathédrale, il fut remis aux chanoines en septembre 1579.

Le retable de Santo Domingo et l'*Espolio* dominent ce moment de la carrière du Greco. Il est en pleine jeunesse, ayant juste dépassé trente ans. Son génie évolue. Il va abandonner peu à peu la manière qui marque ses compositions peintes en Italie sous l'influence des artistes vénitiens, dont il avait été l'élève, Jacopo Da Ponte (Le Bassan) et Titien, ou dont les œuvres avaient exercé sur lui un attrait profond et durable. Nous faisons allusion au Tintoret, qu'on peut considérer comme le père spirituel du Greco et dont on retrouve le souvenir dans l'*Espolio*.

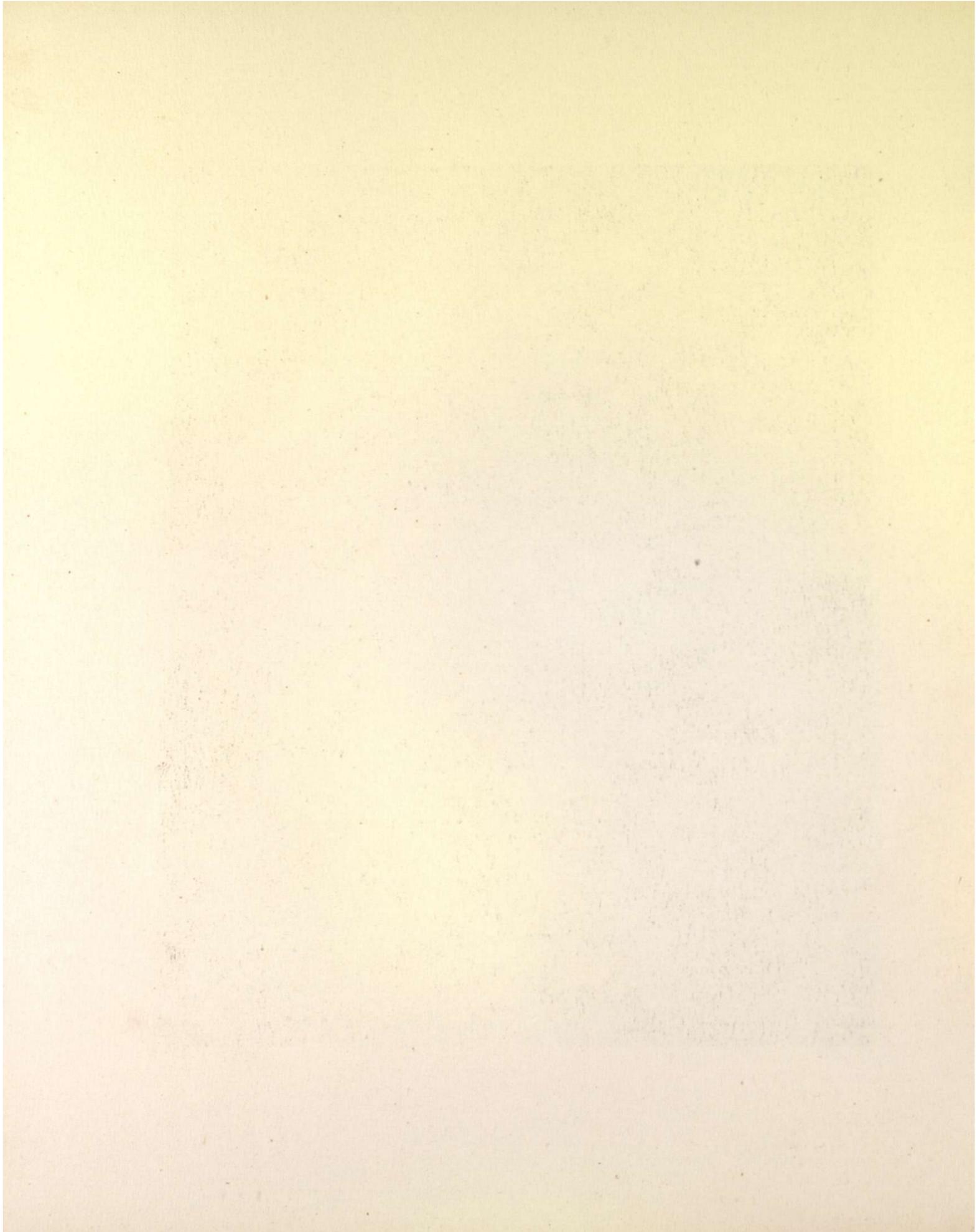
Le tableau de Lyon ne donne que la partie supérieure de l'original. Sur la composition de Tolède, les personnages apparaissent naturellement en entier et non plus tronqués. En outre, on voit, au premier plan, devant le Christ entouré des soldats et de la populace, le groupe des trois saintes

femmes placées à gauche et coupées à mi-corps par le bord inférieur de la toile. Figées par la douleur, elles contemplent le bourreau qui, penché sur le bois de la croix posée à terre, perce des trous avec la tranquillité consciencieuse d'un bon ouvrier.

Sept répliques connues, de taille différente et certaines de petite dimension, reproduisent la composition entière avec de légères variantes dans l'attitude des personnages. Le catalogue qui accompagne le livre essentiel de M. August L. Mayer, *Dominico Theotocopuli, El Greco*, publié à Munich en 1926, énumère et analyse ces répliques, et, de plus, quatre autres, inégales de grandeur, qui constituent une seconde série. Ce sont celles qui se bornent à la moitié supérieure de l'*Espolio*. A ce groupe appartient le tableau légué par M. Bellet du Poizat. Cette toile représente un apport précieux pour le Musée de Lyon, parce qu'elle donne une idée exacte de l'original dont elle diffère peu. Les visiteurs du Palais des Arts peuvent, grâce à elle, se rendre compte d'une composition capitale parmi les productions du Greco et dans l'ensemble de la peinture espagnole. On distingue nettement comment l'artiste crétois s'éloigne déjà de l'idéal italien plus mesuré et harmonieux. Le milieu dans lequel il vit, des tendances héréditaires que réveille chez ce Levantin le séjour en Espagne, si empreinte d'Orient, déterminent des conceptions nouvelles. Dans l'*Espolio*, le Greco ne craint pas d'entasser comme une grappe désordonnée ses personnages, dont les attitudes ne convergent pas toutes vers une action d'ensemble, mais gardent une valeur indépendante. Tel est le principe qu'il appliquera, cinq ans plus tard, dans l'*Enterrement du Comte d'Orgaz*. Il ne redoute pas non plus, et avec une énergie jusqu'alors sans exemple chez lui, d'accentuer l'expression des figures, au besoin en déformant les visages de certains des bourreaux. L'*Espolio* est la première œuvre où le génie particulier de son créateur se dessine avec autant de netteté.

GABRIEL ROUCHÈS.





GÉNÉALOGIE DE LA VIERGE

Waagen vit ce tableau dans la collection de Sir Cutling Eardley au château du Belvédère près d'Erith et le décrit copieusement sinon avec une parfaite exactitude (*Galleries and Cabinets of Art on Great Britain*, 1857). Il signalait la ressemblance de facture avec le *Baptême du Christ* de l'Académie de Bruges. Dans son *Manuel d'histoire de la peinture* (trad. française, 1863, t. I, p. 184) il le rangea parmi les œuvres qu'il donnait à Gérard Horebout et que l'on a restituées, depuis, à Gérard David. De leur côté, Crowe et Cavalcaselle (*Les anciens peintres flamands*, trad. française, 1863, t. II, p. 148) rapprochaient l'œuvre du *Baptême du Christ* de Bruges et de la *Vierge entourée de Saints* de Rouen et arrivaient, par la suite, à prononcer le nom de Gérard David. Malgré ces travaux, le tableau, après avoir passé chez J.-D. Gardner à Londres, fut vendu par Stéphane Bourgeois, qui l'avait acquis en 1895, au Musée de Lyon, en 1896, avec l'attribution à Hugo van der Goes. Gonse y voyait la main d'un miniaturiste de l'entourage des Bening. Eberhard von Bodenhausen, dans son livre magistral (*Gérard David und seine Schule*, Munich, 1905), a enfin classé, d'une façon, il faut l'espérer, définitive, la *Généalogie de la Vierge* parmi les œuvres de jeunesse de Gérard David, et c'est sous ce nom incontesté que le panneau a figuré à l'Exposition du Jeu de Paume, en 1923, et à celle de la Royal Academy, en 1927.

Waagen, à la suite de Harzen, avait signalé qu'il existait, du tableau, une gravure dans l'œuvre du maître WA, et cela aussi avait été oublié. Lorsque Max Lehrs publia son étude sur ce maître (*Ein Kupfersticher den Zeit Karls des Kühnen*, Dresde, 1895) avec des fac-similés, Hymans (*Gazette des Beaux-Arts*, 1896) fit, de nouveau, le même rapprochement. Lehrs (*Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 1897) a démontré que la gravure, par son caractère complètement gothique, est certainement antérieure au tableau qui offre, dans le siège de Sainte-Anne, les costumes et les rinceaux, un mélange d'éléments renaissants. C'est donc le peintre qui s'est inspiré du graveur. Il n'a pas copié littéralement la composition ; il a introduit, à côté d'Aaron et de David, deux donateurs et remplacé, dans

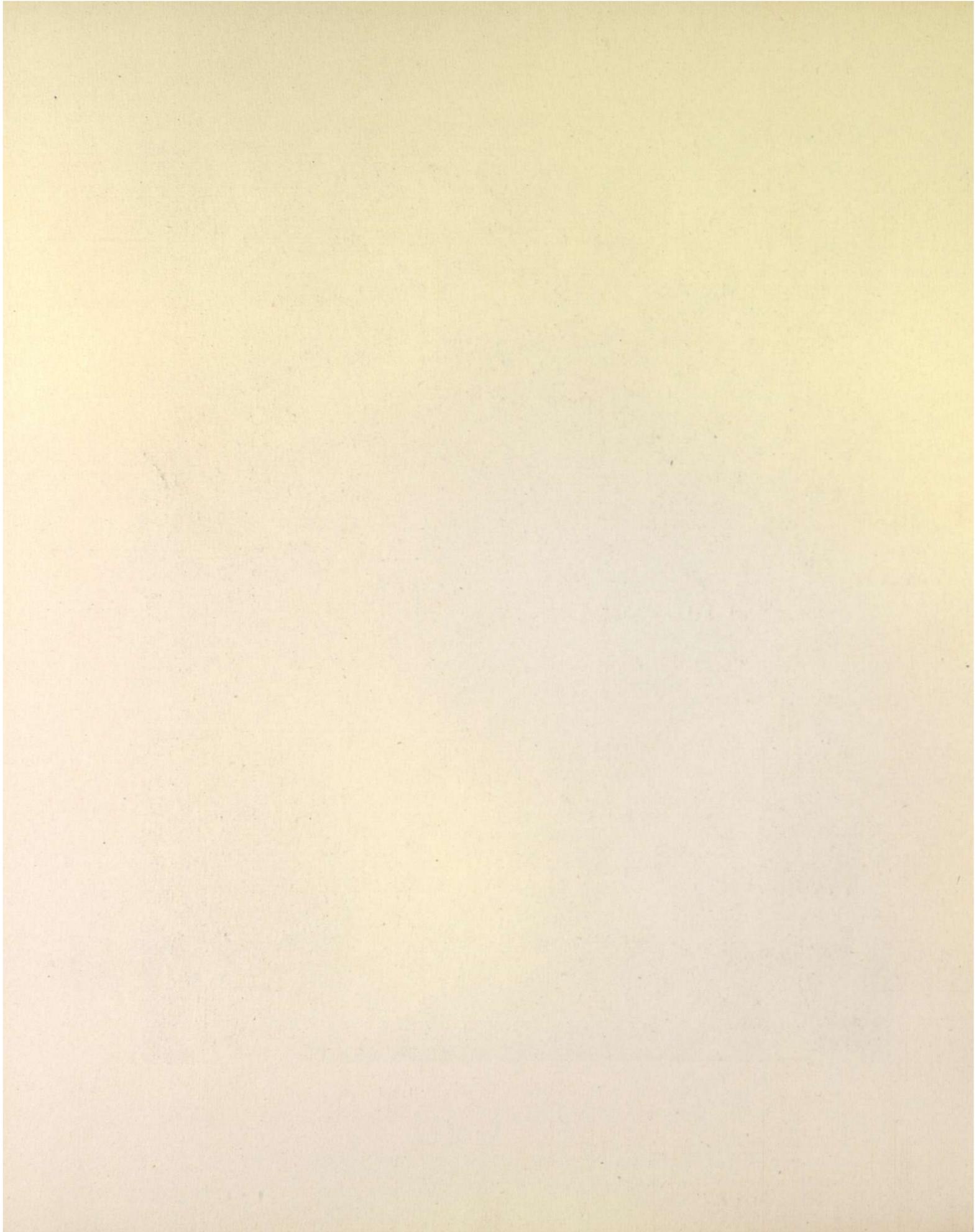
l'arbre, à gauche du trône, un vieillard par une figure de jeune homme qui pourrait être son propre portrait (?).

Jadis, au témoignage de Crowe et Cavalcaselle qui en virent encore une trace, des inscriptions portant leurs noms accompagnaient, sur le tableau comme dans la gravure, les personnages. Peint sur bois (1,18 × 0,69) le tableau a dû être l'objet, à une époque indéterminée, d'une restauration car Waagen note une craquelure qui balafrait deux têtes et qu'il serait difficile de repérer.

Gérard David a porté, ici, le souci de perfection écrite qui se marque dans tous ses ouvrages. Les gants rouges d'Aaron, le manteau vert à reflets rouges, le costume brodé de David sont d'une exécution particulièrement précieuse. Les têtes ont beaucoup de suavité, surtout celles des donateurs et celle de saint Jean l'Évangéliste. Elève de Memlinc, Gérard David, né à Oudewater, installé à Bruges en 1483, maître de la Gilde de Saint-Luc en 1484 et qui devait mourir en 1523, montre, en cette œuvre, aux confins du xv^e et du xvi^e siècle, le charme persistant de l'École de Bruges à la veille de l'heure où elle allait disparaître.

LÉON ROSENTHAL.





LA VIERGE TENANT L'ENFANT JÉSUS

Le 27 octobre 1858, ce beau tableau était soumis à la commission du Musée de Lyon par un horloger de Besançon qui l'attribuait à Van Eyck et en demandait 5.000 francs. La commission prenait des informations. Elle apprenait que l'œuvre avait autrefois fait partie de la collection Jourdeuil de Dijon, et que, présentée dans une vente publique en avril 1858, elle avait été retirée à 900 francs. Dans ces conditions, la Commission crut pouvoir, au début de 1859, faire une offre de 2.000 francs qui fut acceptée. Le Musée fit ainsi, à bon compte, une précieuse acquisition.

Dès le premier moment, l'attribution à Van Eyck avait paru insoutenable et, sur les indications de M. Jourdeuil, le nom de Memlinc avait été prononcé. C'est sous cette désignation que le tableau fut gravé, d'une façon d'ailleurs fort médiocre, par P. Miciol, pour la Société des Amis des Arts de Lyon. Marcel Reymond (*Le Musée de Lyon*, 1887, p. 54-61), après avoir réfuté une hypothèse d'Alfred Michiels qui, contre toute vraisemblance, avait cru reconnaître la manière de Roger van der Weyden, concluait encore, malgré quelques réserves, en faveur de Memlinc.

Cependant Clément de Ris, en 1881 [*Notes sur les Musées de Marseille et de Lyon (Gazette des Beaux-Arts)*] avait écarté le nom de Memlinc et soupçonné quelque peintre des premières années du xvi^e siècle vers 1520, sans formuler d'ailleurs aucune hypothèse et sans y voir la main d'un maître de premier ordre. Gonse, plus enthousiaste, exalta (*Les Chefs-d'œuvre des Musées de France. La Peinture*, 1900, p. 169) l'harmonie infiniment délicate de l'œuvre. C'est, écrivait-il, « à mes yeux un des plus précieux spécimens de l'école flamande de la fin du xv^e et du commencement du xvi^e qui soient venus en France ». Il le rapprochait de la *Vierge* du Musée de Palerme peinte pour Jean Carondelet. « Sans prononcer le nom de Scorel de façon trop affirmative, je crois fermement, ajoutait-il, que ce petit chef-d'œuvre a été peint par un maître de la suite ou de l'entourage de Jean de Meaubeuge ».

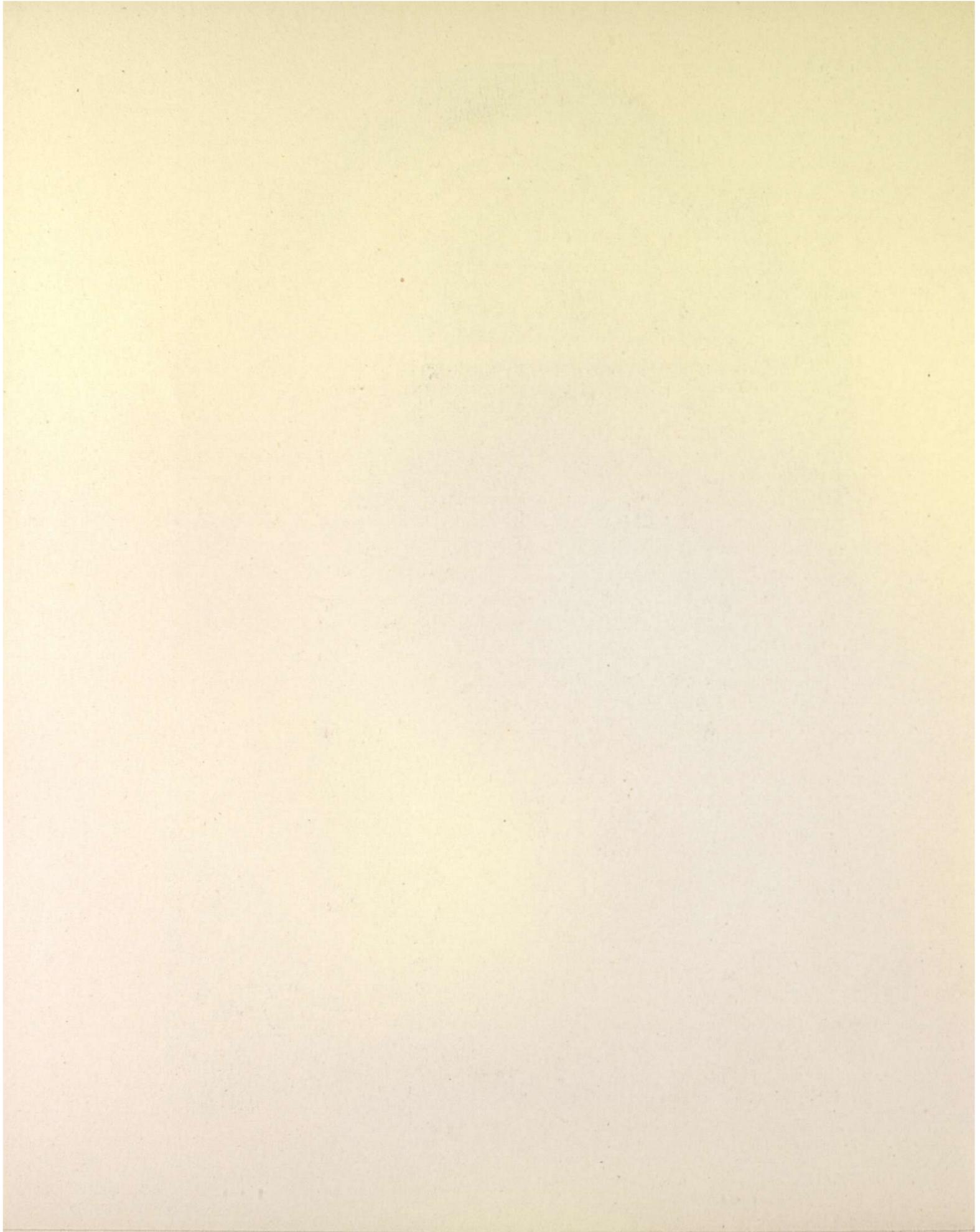
Enfin M. Focillon (*Le Musée de Lyon, Peintures*, 1920), après avoir signalé quelques analogies avec Gérard David, prononçait le nom de Quentin Metsys. Cette opinion prit de la force quand l'œuvre participa, en 1923, à l'Exposition du Jeu de Paume. La confrontation, en 1927, à l'Exposition d'art flamand de la Royal Academy, avec deux autres madones de la jeunesse de Quentin Metsys, l'une qui appartient à la collection Lionel Harris, l'autre à la collection C. W. Dyson Perrins, l'a transformée en quasi certitude.

On peut invoquer certaines particularités de facture, le traitement de la chevelure de la Vierge, le type des figures, l'usage de ces colonnes, en partie transparentes, de quartz veiné, que Quentin Metsys n'a pas seul employées, mais pour lesquelles il a une particulière prédilection. Ce qui frappe, avant tout, c'est l'esprit de l'œuvre. En un moment unique, sans renoncer à la curiosité ingénue, au besoin d'exactitude, de ses prédécesseurs, l'artiste introduit un sentiment nouveau de subordination et de rythme. A l'analyse, on admire un fin paysage, on aperçoit derrière la Vierge dans une église gothique une sorte de chœur mystique, mais cela et le cadre architectural, les statues des prophètes, et les anges musiciens eux-mêmes se laissent oublier : seule compte la Vierge debout dans son ample manteau d'un blanc crème. Recueillement et sens plastique, Quentin Metsys est prêt pour recevoir la leçon de Léonard.

Le panneau, peint sur bois, mesure 0,68 sur 0,47. Il est accompagné de deux volets noirs.

LÉON ROSENTHAL.





PIERRE-PAUL RUBENS

SAINT-FRANÇOIS, SAINT-DOMINIQUE ET PLUSIEURS SAINTS PRÉSERVENT LE MONDE DE LA COLÈRE DE JÉSUS-CHRIST

Cette magnifique composition fut peinte par Rubens pour le maître-autel de l'église des Dominicains, aujourd'hui église Saint-Paul, à Anvers, aux environs de 1620, c'est-à-dire dans la période qu'illustrent *le Coup de lance, la Communion de saint François, saint François Xavier et saint Ignace*. Le sujet, vraisemblablement suggéré par les moines et neuf dans l'iconographie chrétienne, s'inspire d'une vision de saint Dominique que Lacordaire a racontée. Il reflète le caractère de la piété du XVII^e siècle, particulièrement dans les Pays-Bas espagnols : culte des saints, goût du drame, religion sensible, sensuelle. Par là il sert aussi le génie de Rubens, fort à son aise, par ailleurs, pour exécuter un tableau d'autel destiné à former le centre moral de l'église, à être vu de loin et de toutes parts, et qui doit parler haut et fort pour lutter avec l'éclat des riches cadres dorés, des architectures, des sculptures et avec le luxe des costumes ecclésiastiques, le bruit des chants et des orgues.

Conception et facture répondent à ces convenances morales et matérielles. La composition pourrait être produite en exemple du mouvement, de la turbulence et de l'unité vivante du style baroque, organisée en surface et dans l'espace, par rythme complexe de lignes tumultueuses, de volumes contrastés, d'accords colorés et lumineux. Elle se répartit en deux registres qui se superposent moins qu'ils ne s'équilibrent en une diagonale fulgurante : le Christ et la Vierge en haut et à gauche répondant à saint François et saint Sébastien au bas et à droite.

Le registre inférieur est, de beaucoup, le plus important. Autour de la terre, enlacée par le serpent et menacée par la colère céleste, les saints accourent : ils forment une sorte d'anneau animé, saint Dominique, au milieu d'eux ainsi qu'il convient, vigoureux, coloré, sûr de l'efficacité de son intercession. Tout s'orchestre autour de son manteau noir : à sa gauche, la robe de bure de saint François extatique et, par de là, tranchant sur la pourpre cardinalice de saint Jérôme, le corps juvénile et lymphatique de

saint Sébatien. A sa droite triomphent la beauté opulente et la robe de satin mauve de la blonde sainte Catherine. Un saint évêque, peut-être saint Ambroise, saint Georges armé, tenant un étendard rouge, se subordonnent et, derrière saint Dominique, Marie-Madeleine fournit une tache claire nécessaire. Au-dessus, on aperçoit à peine sainte Cécile et un chœur d'anges.

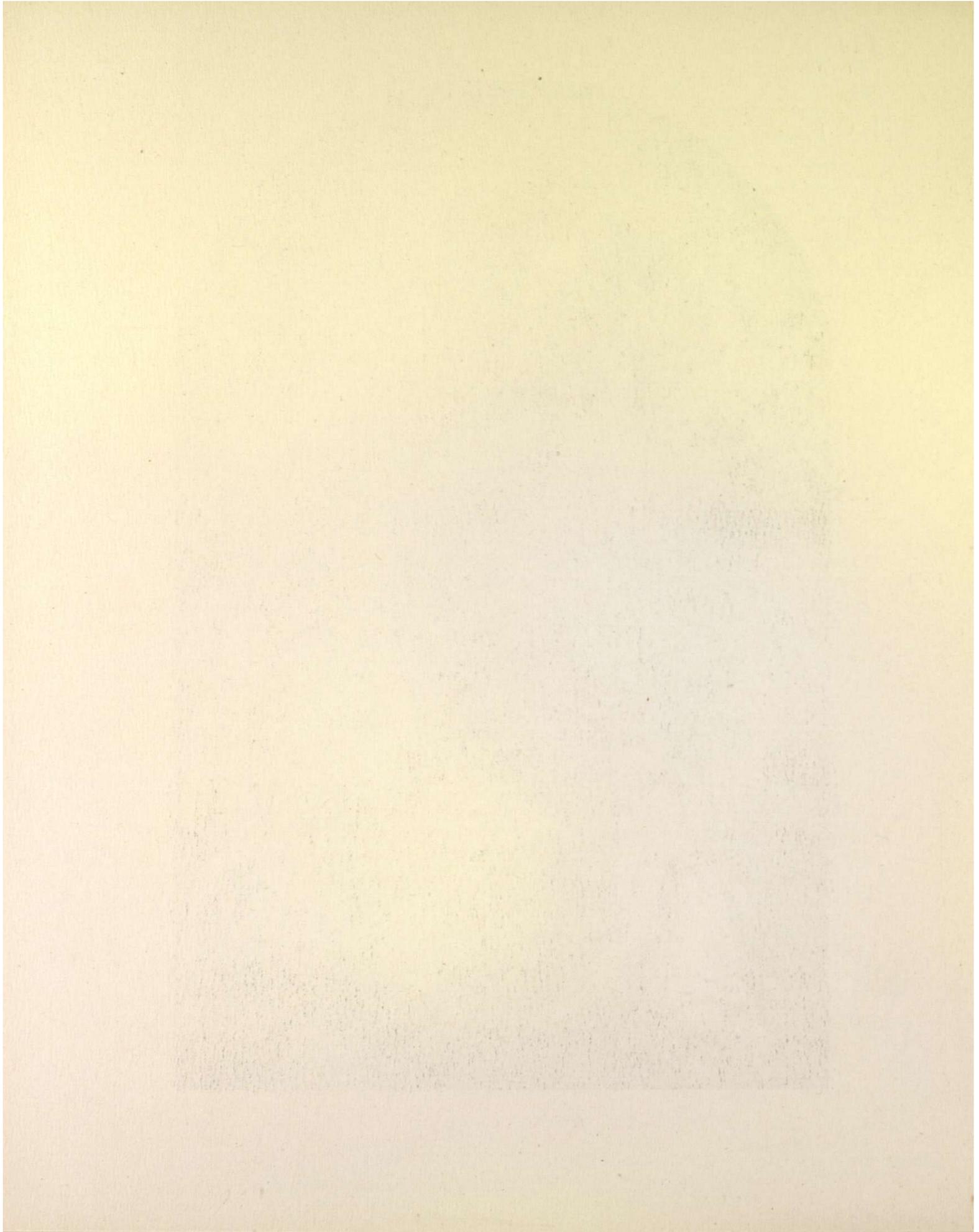
Le registre supérieur ne lutte avec cet ensemble ni comme plénitude ni comme intérêt. Rubens l'a subordonné par souci d'unité picturale et, aussi, parce que son imagination l'y soutenait moins. La Vierge implorante, son manteau bleu décoloré soulevé par on ne sait quel vent de tempête, a la même évidence charnelle que les saints; mais le Christ, sans grandeur ni vigueur, brandit mollement la foudre. Dieu le père, peu visible, a été peint de pratique. Rubens a abandonné l'exécution de toute cette partie à quelque élève, selon Max Rooses à Corneille Schut. Il n'a laissé à personne le soin de traiter la scène principale. Le morceau est magnifique : effet obtenu, comme toujours, par la résonance d'un petit nombre d'accords élémentaires et sonores. De près, le pinceau paraît mou et même lâche, mais avec le recul, qu'imposait la présence de l'autel et que Rubens a escompté, la page acquiert fermeté, relief; elle donne une sensation d'enveloppe, d'espace et de liberté qu'une exécution plus formelle aurait paralysée.

Vers 1633, Rubens a repris le même thème en le réduisant à trois figures, le Christ, la Vierge et saint François, c'est *le Seigneur voulant foudroyer le monde* peint pour les Récollets de Gand et conservé au Musée de Bruxelles. La Vierge par un geste « qui n'est pas sans témérité » montre au Christ, pour le toucher, le sein qui l'a nourri. Sauf en ce point, la page est, de toute façon, moins importante que la nôtre. Fromentin en a donné une description célèbre : « Je ne crois pas, dit-il, qu'on ait trouvé beaucoup d'effets pathétiques de cette vigueur et de cette nouveauté ». Le jugement, à plus juste titre, s'appliquerait à l'œuvre que nous analysons.

Peint sur toile, le tableau mesure 5,55 sur 3,61. Enlevé d'Anvers, en 1794, par les agents de la République, il a été donné à Lyon par l'État en 1811 et a échappé, en 1815, aux revendications des alliés.

LÉON ROSENTHAL.





ATELIER DE SAVETIER

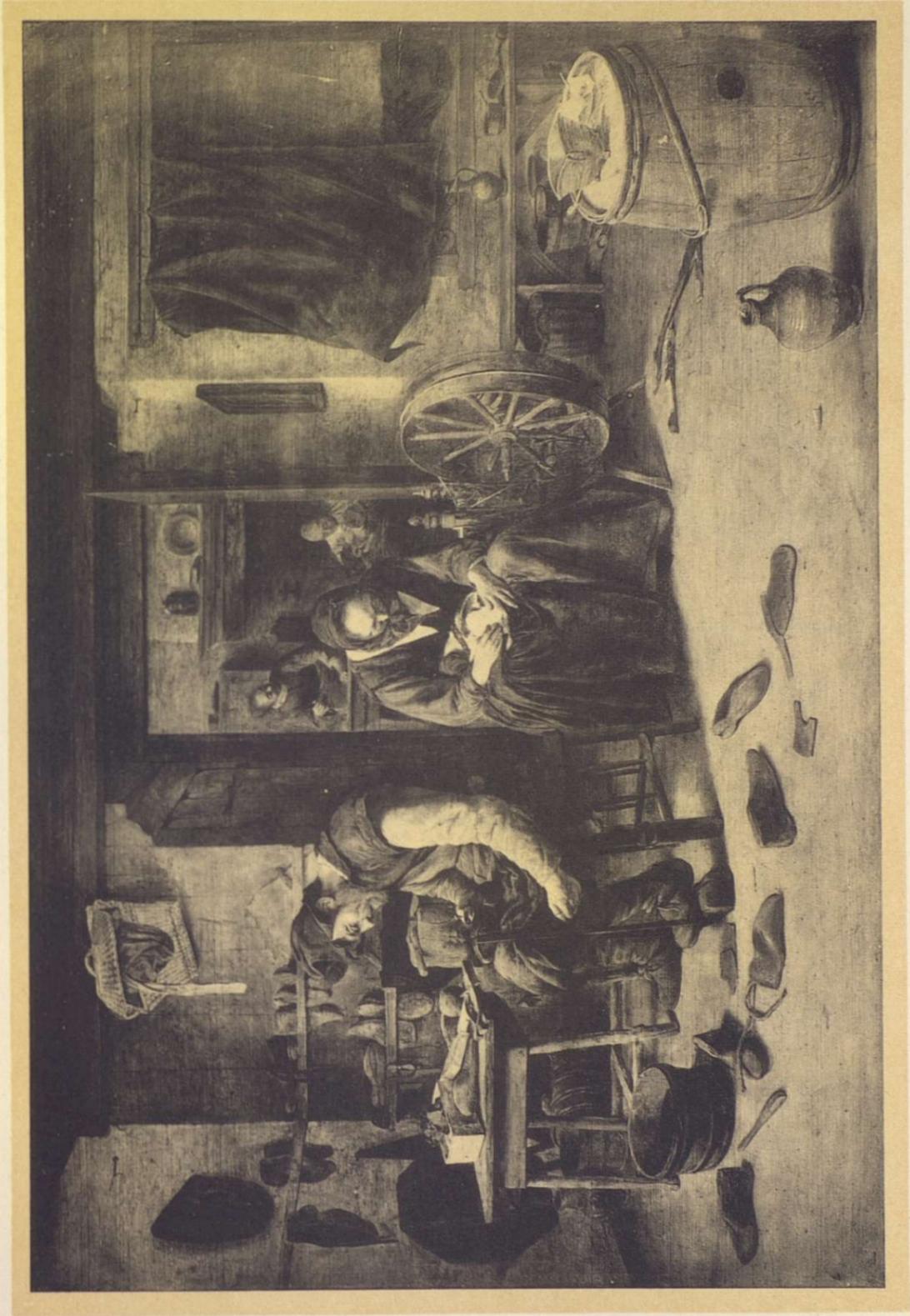
Brekelencam, qui naquit vers 1620 et vécut à Leyde, est l'un des plus attrayants parmi les peintres de genre hollandais. Elève d'un artiste conventionnel, Gérard Dou, il sut sauvegarder sa personnalité. Il est surtout original par des Intérieurs ouvriers comme celui-ci.

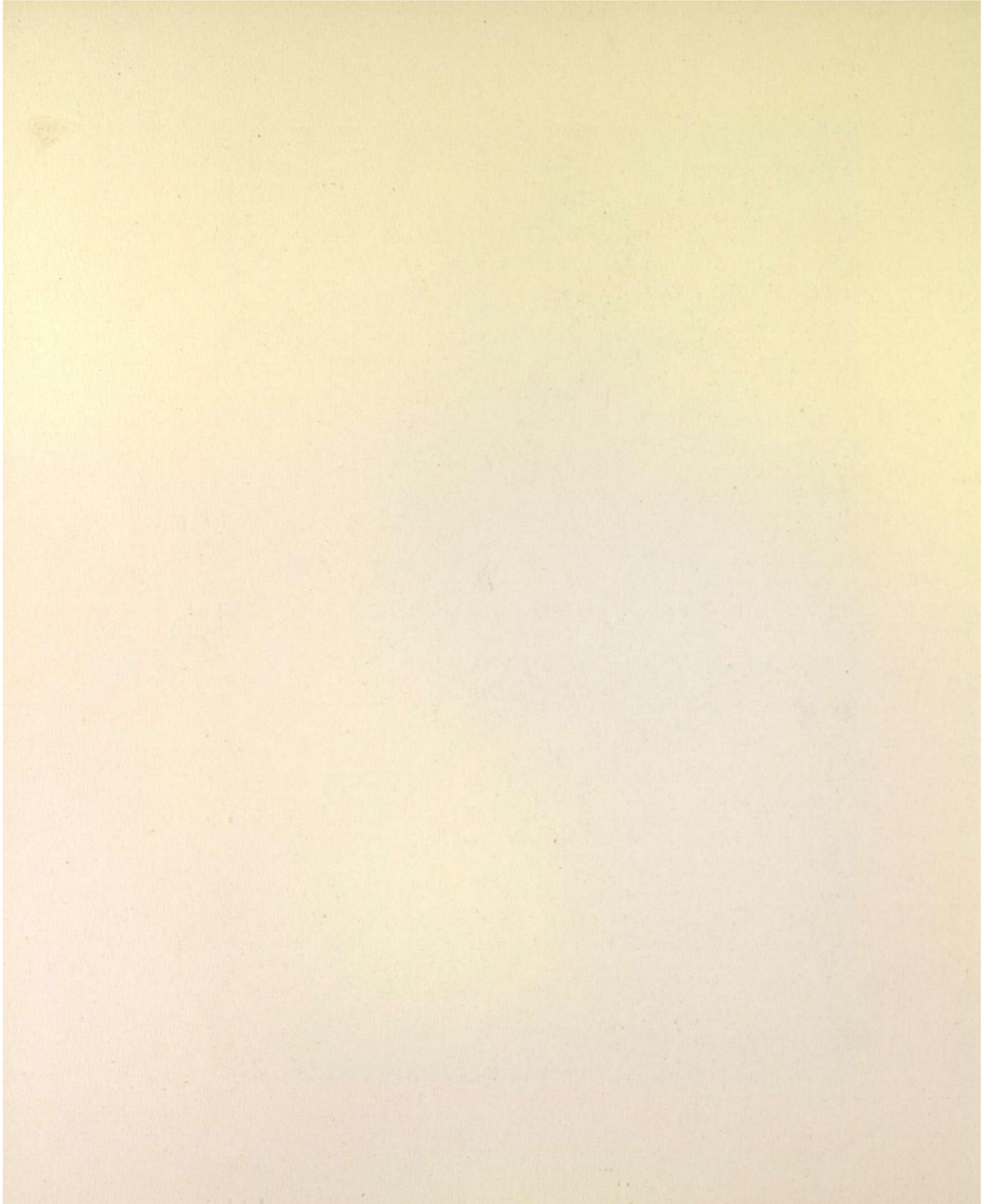
Le peuple tient une grande place dans la peinture des Provinces-Unies démocratiques. Adriaen van Ostade, Jean Steen se consacrent en partie à lui. Mais ils n'en décrivent guère, pour l'amusement d'une clientèle bourgeoise et sur le mode burlesque, que les plaisirs désordonnés. Les maîtres plus sérieux, tel Metsu, se bornent, sauf quelques « Forges » choisies pour l'effet de lumière, à le montrer au marché ou à l'échoppe, dans la demi-récréation du trafic. Presque seul, Brekelencam observe l'artisan à l'établi, appliqué au travail, avec l'attitude et le geste professionnels. Le peintre reste épris, alors, de l'intimité domestique autant qu'il l'est dans ses Intérieurs bourgeois. Aussi donne-t-il la préférence aux petits métiers qui s'exercent à domicile. Tailleurs, cordonniers, abondent chez lui.

Le savetier du Musée de Lyon (B. 55 × 82, donation Jacques Bernard, 1875) compte des confrères au Musée d'Amiens et au Musée de Schwerin, entre autres. Notre panneau charme par son naturel. Les outils familiers, les chaussures malades, le minable mobilier laissé en déroute par la ménagère lasse qui sommeille auprès de son rouet, s'allient en un pittoresque abandon. La composition, elle-même, est sans apprêt. Brekelencam profite du format exigü et du sujet sans prétention pour bannir les principes classiques de l'ordonnance; selon le hasard de la réalité, il juxtapose ses personnages, scinde son tableau par une porte qui s'ouvre au centre. L'unité plastique est maintenue par la lumière blonde et fine qui emplit la pièce, pénètre, plus douce encore, jusqu'à la haute cheminée de la cuisine voisine; par les tons neutres, gris, bruns ou bis, subitement nuancés, qui revêtent sol et murailles, teignent les habits et sont réveillés seulement par un rouge vif aux manches de la dormeuse. La sobriété de la couleur et de l'éclairage répond à la simplicité du motif.

Cette œuvre charmante marque les premières sympathies de l'art pour les travailleurs. Il était logique qu'elles naquissent dans la République de Hollande où la situation matérielle et morale des prolétaires était privilégiée. Brekelencam repousse l'ironie, le dédain avec lesquels Ostade, comme Téniers, traitait ses « magots ». Il réhabilite les petites gens parce qu'il prend leur besogne en considération. Il est, par là, l'ancêtre modeste et lointain de ceux qui, au XIX^e siècle, — Courbet, Millet ou Constantin Meunier — lorsque l'art se fit humanitaire, exaltèrent le labeur corporel.

CLOTILDE BRIÈRE-MISME.





GERRIT BERCKHEYDE

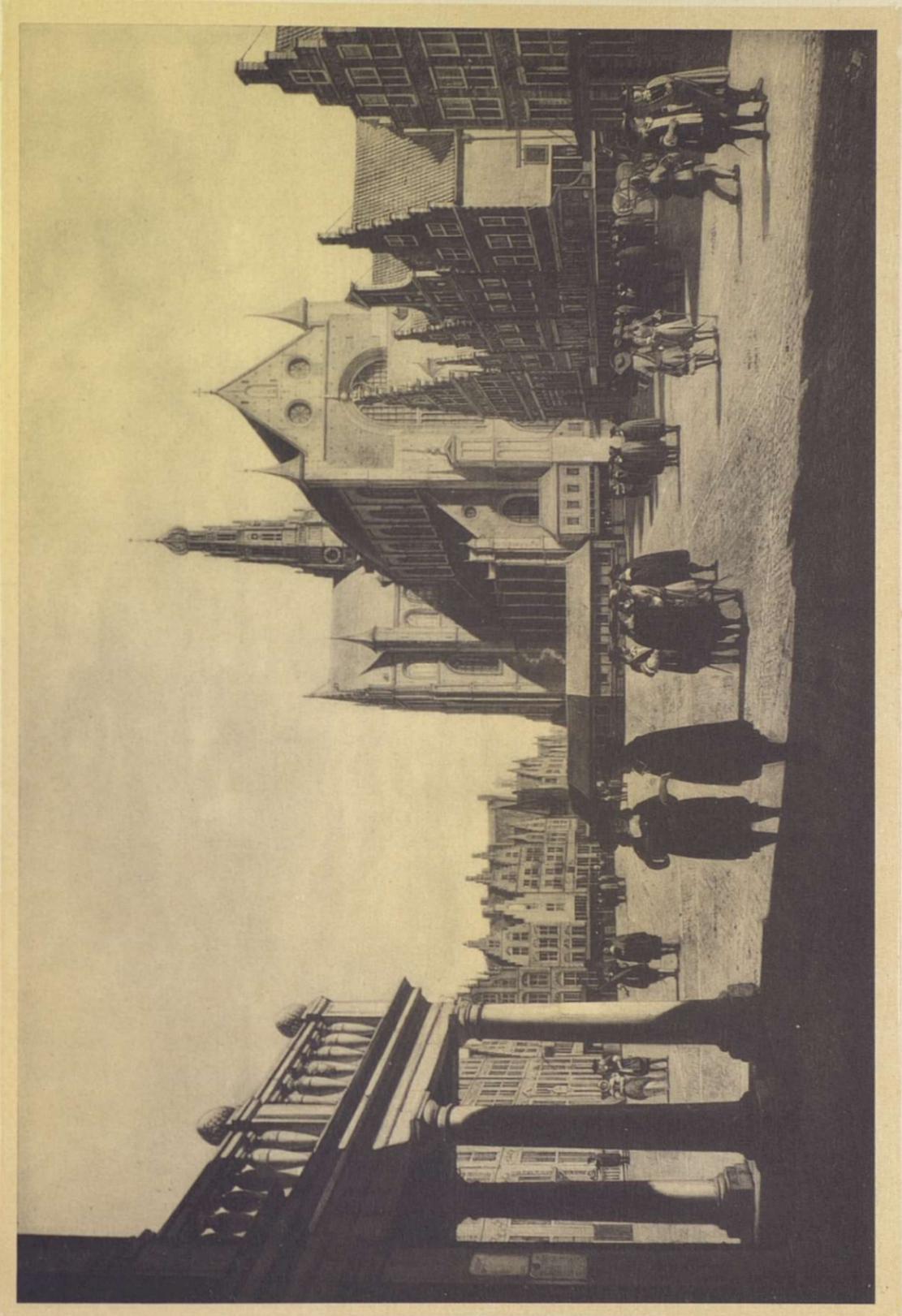
LA PLACE DU GRAND MARCHÉ A HARLEM

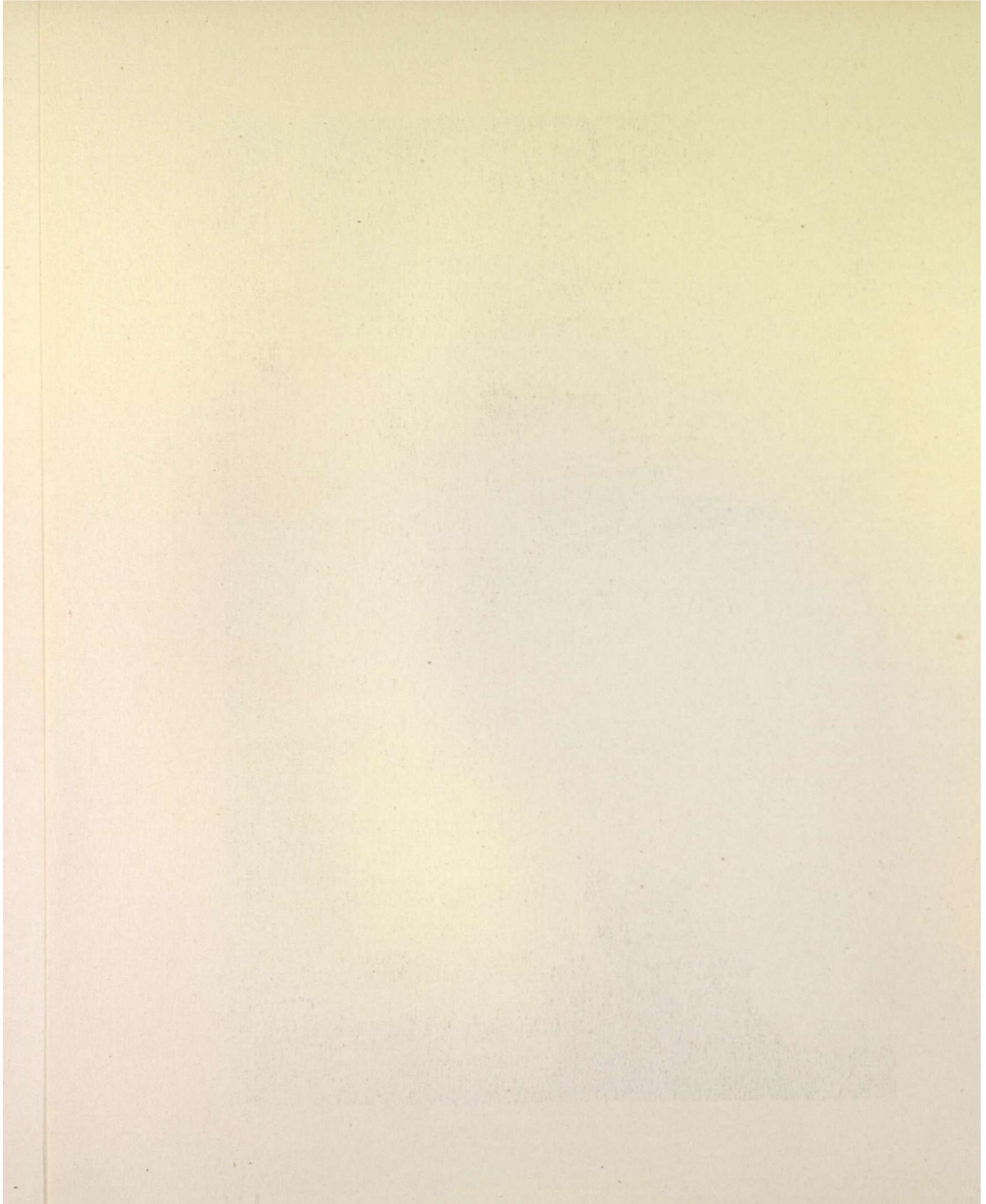
« Au commencement du Marché qui est fort beau et large se voit l'hôtel de ville, bâtiment superbe et bien placé, et la grande église, dédiée à saint Bavon, au bout et à l'opposite, qu'on dit être la plus belle et la plus grande de cette province si on fait réflexion sur sa longueur. » Ainsi Parival, dans les *Délices de la Hollande* (1662), décrit la Place que nous voyons ici. Les habitants de Harlem, parmi lesquels, autour de Frans Hals, foisonnaient les artistes, en étaient épris. Qu'ils s'éloignent et le souvenir de leur clocher les hante. Ruisdaël dessine maintes fois dans ses « Plaines », la tour couronnée de fer, minuscule à l'horizon. Gerrit Berckheyde (né en 1637), et Job, son frère, adolescents, rêvaient d'elle, peut-être, tandis qu'à Heidelberg où ils cherchaient fortune, ils furent saisis de nostalgie et décidèrent de rentrer à Harlem pour toujours (1654). Gerrit se voua, désormais, à pourtraire la ville retrouvée, et ne lui fit guère d'infidélités qu'en faveur d'Amsterdam. La *Place du Grand Marché*, acquise en 1890, à la vente Rothan, pour le Musée de Lyon (B. 41 × 60), peinte vers 1675, compte parmi ses meilleurs morceaux. Les créateurs du tableau d'architecture qui, au xvi^e siècle, entraînés par Vredeman de Vries, imaginaient des constructions extravagantes, aux portiques enchevêtrés, n'influencent pas l'artiste. Berckheyde rejoint plutôt, par sa sincérité, les précurseurs du genre, les primitifs, qui, tels Van Eyck dans la *Vierge au chancelier Rollin*, développent un panorama urbain derrière la Madone. Notre tableau se compose agréablement : l'église gothique balance la loggia classique de l'hôtel de ville; une double rangée de maisonnettes relie les deux monuments. Les peintres de ville, à être emprisonnés entre des murailles, deviennent aussi délicats que certains peintres d'intérieurs. Berckheyde, par la compréhension subtile de l'atmosphère, de la lumière et des tons, s'apparente à Emmanuel de Witte et fait parfois songer à Vermeer et à Pieter de Hooch. L'air enveloppe les bâtisses, adoucit en tremblant la roideur des parois et des balustres; la lumière, par delà le premier plan sombre qui la fait valoir, s'étale sur le sol, s'élève de plus en plus légère

vers le ciel, aux flancs de l'église; puis la rose guirlande des pignons de briques et des toits de tuiles, les ardoises bleutées de Saint-Bavon, les pavés bis qui, par reflet, se glacent de rose et de bleu, font de ce site de pierre, un jardin de nuances.

Le Paysage urbain, tel que le créèrent aux Provinces-Unies le respect de la vérité et l'amour de la cité natale, montre ses mérites essentiels dans cette image précise et tendre. Branche tardive de l'art batave, il produit ses chefs-d'œuvre lorsque les autres genres déclinent, mais il allait se prolonger en Hollande au XVIII^e siècle, se renouveler en Italie avec Guardi et Canaletto.

CLOTILDE BRIÈRE-MISME.





AIGUIÈRE ORIENTALE

Trouvée en Russie (gouvernement de Perm) avant 873, cette aiguière est l'une des rares pièces d'argenterie orientale parvenues jusqu'à nous. Elle n'a pas encore été étudiée comme elle le mériterait, bien qu'elle ait été signalée déjà plusieurs fois. A. de Longpérier lui a consacré des lignes pleines de clairvoyance dans ses *Observations sur quelques objets antiques figurés dans les livres chinois et japonais* (Compte rendu du Congrès international des orientalistes à Paris en 1873; article réimprimé dans ses *Œuvres* réunies par M. Schlumberger, vol. I, p. 294 à 307, fig. Paris, 1883, in-8°). M. Odobesco l'a décrite à son tour — sans avoir pu l'examiner — dans sa longue notice sur la *Coupe d'argent de la déesse Nana-Anat* (*Gazette archéologique*, 1886, p. 77 à 80, fig.). Enfin M. Smirnoff l'a reproduite dans son *Argenterie orientale* (Saint-Pétersbourg, 1909, in-4°; pl. 36), précieux Album dont le texte n'a malheureusement jamais paru. Peu après sa découverte en Russie, elle fut recueillie par le baron Achille Seillière qui semble l'avoir jalousement gardée; lors de la vente de cette importante collection (Paris, 5-10 mai 1890; n° 340 du Catalogue) elle trouva un asile définitif au Musée de Lyon, qui fit là une de ses acquisitions les plus heureuses.

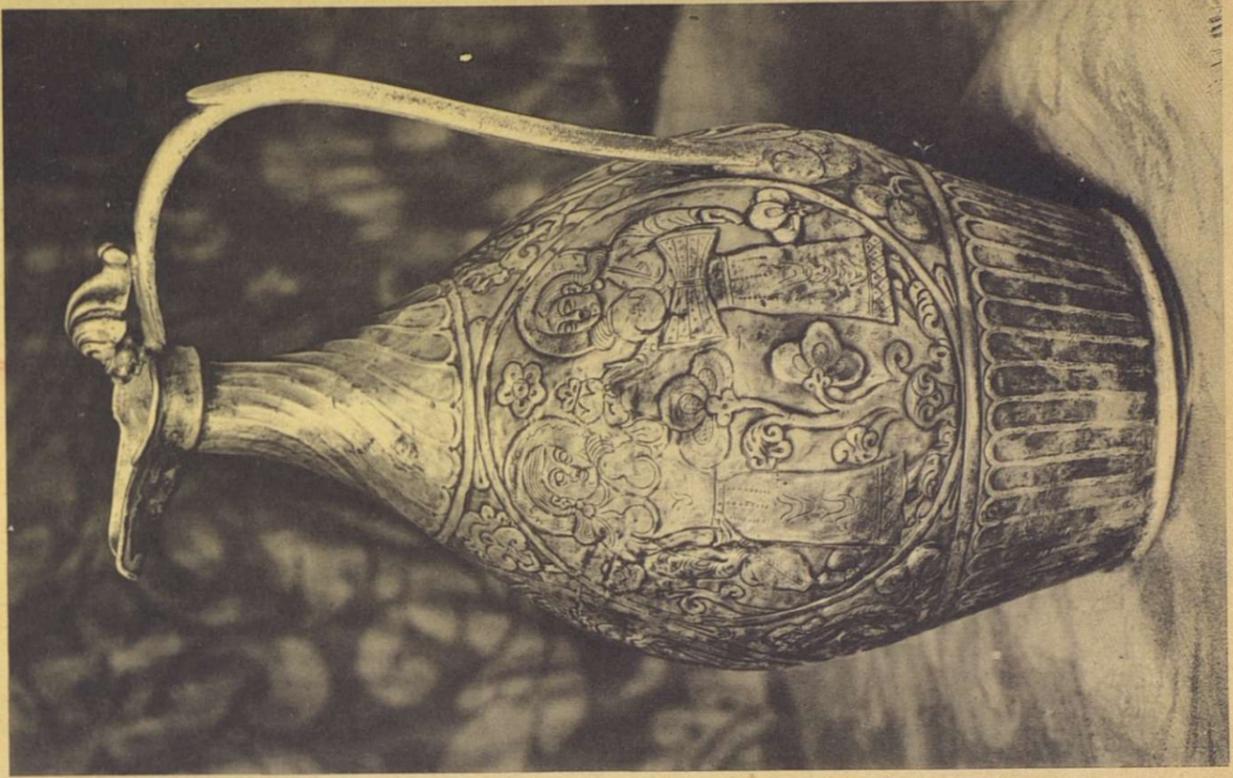
Comme le montre la planche ci-jointe, la panse de cette aiguière est occupée par une large bande horizontale, contenant trois grands médaillons ronds; chacun d'eux encadre deux femmes debout, nimées, jouant (sauf une) des instruments de musique et séparées par des plantes stylisées; les écoinçons entre les médaillons contiennent deux figures de femmes accroupies, et des feuillages.

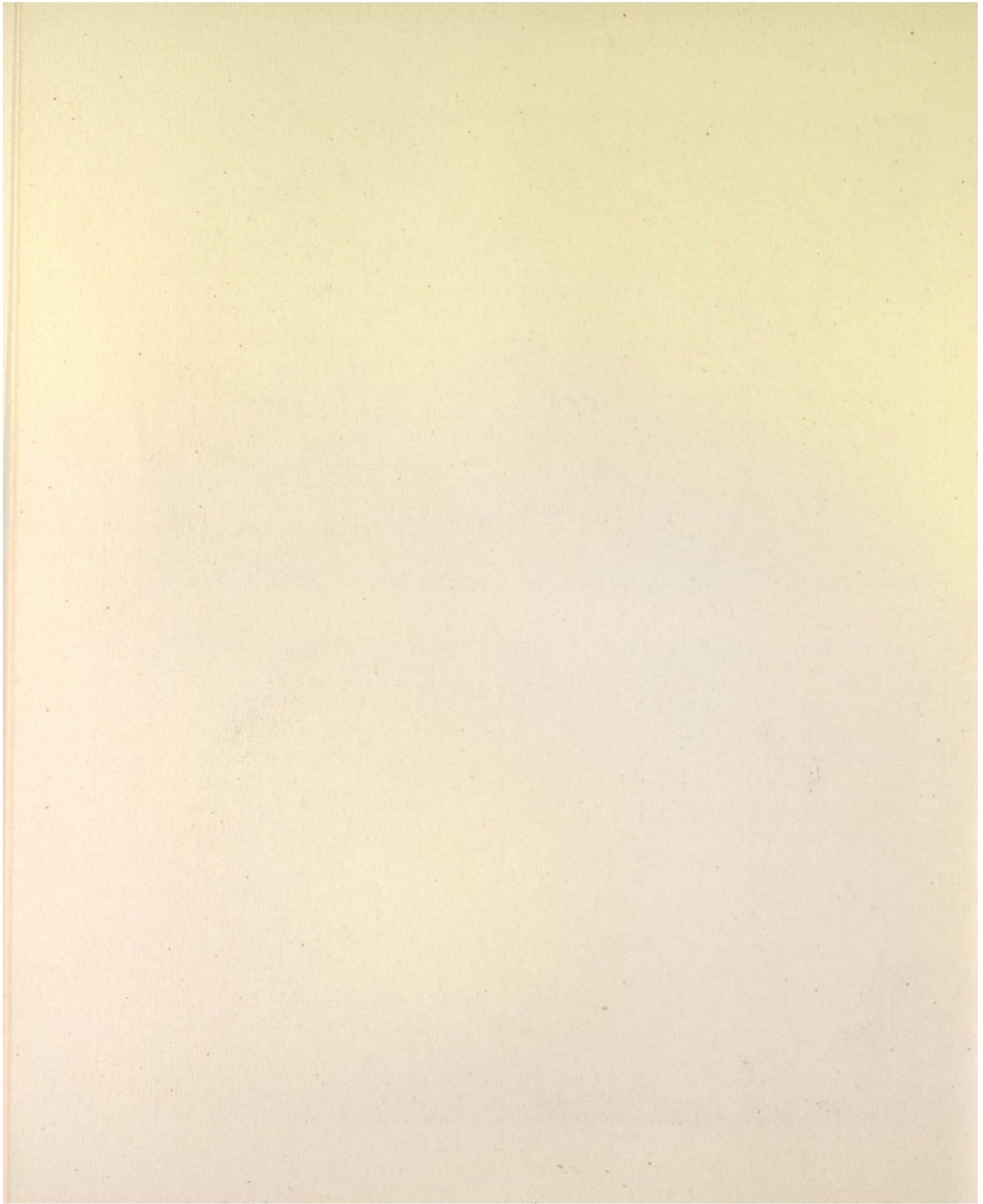
Plusieurs des instruments que tiennent ces personnages sont de formes très particulières, et M. de Longpérier eut le mérite d'y reconnaître (à une époque où ce genre de rapprochements était peu facile) des types chinois. L'une des femmes qu'on voit à gauche, sur la planche, souffle dans un curieux objet, formé d'une sorte dealebasse surmontée de petits tuyaux verticaux : c'est une flûte chinoise (shêng) pareille à celles qu'on trouve notamment sur une stèle chinoise du Musée de Philadelphie, datée de l'an 551, et sur une peinture un peu postérieure (époque des

T'ang) découverte à Toun Houang dans le Turkestan, etc.; (cf. Helen E. Fernald, *Ancient chinese musical instruments; The Museum Journal*, Philadelphie, 1926; fig. p. 348, 351, 352). La femme qui lui fait vis-à-vis tient une guitare de forme chinoise (p'i p'a); enfin, dans le médaillon de la face non reproduite ici, on remarque une harpe dont le montant vertical est arrondi et dont la partie inférieure est horizontale, type également chinois (H. Fernald, fig. p. 364, 365).

Les plantes stylisées rappellent notamment celles de diverses peintures et étoffes découvertes par M. von Lecoq dans le Turkestan chinois, tandis que, d'autre part, plusieurs détails de costume et la forme même de la pièce dénotent des persistances de l'art sassanide. On peut en conclure que cette aiguère devrait être rattachée à un art qui aurait fleuri dans une région voisine de la Perse orientale : il ne serait pas surprenant de trouver là des influences chinoises mêlées à des traditions plus occidentales. Bien que son style paraisse, au premier abord, assez archaïque, elle ne remonte peut-être pas à une époque beaucoup plus ancienne que le onzième ou le douzième siècle.

J. J. MARQUET DE VASSELOT.





CÉRAMIQUE EXTRÊME-ORIENTALE

C'est un monde, d'une unité parfaite et d'une diversité charmante. C'est là, dans ces fragiles chefs-d'œuvre, que le génie asiatique, collaborant avec les dieux de la terre et du feu, traduit de la manière la plus poétique son sentiment secret des rapports entre l'univers et l'individuel, entre la permanence et la forme qui passe, entre la volonté réfléchie et l'accident. Un peintre français, Raphaël Collin, aima de passion ces objets si beaux et d'un goût si rare. Il en fit une collection, œuvre de sa vie, sans cesse épurée, qu'après sa mort le Musée de Lyon acquit de ses héritiers (1917). C'est une des plus nombreuses et des mieux choisies. Riche surtout en poteries japonaises, de toute époque et de toute école, notamment en Karatzou, elle contient aussi d'importantes séries de la Corée et de la Chine.

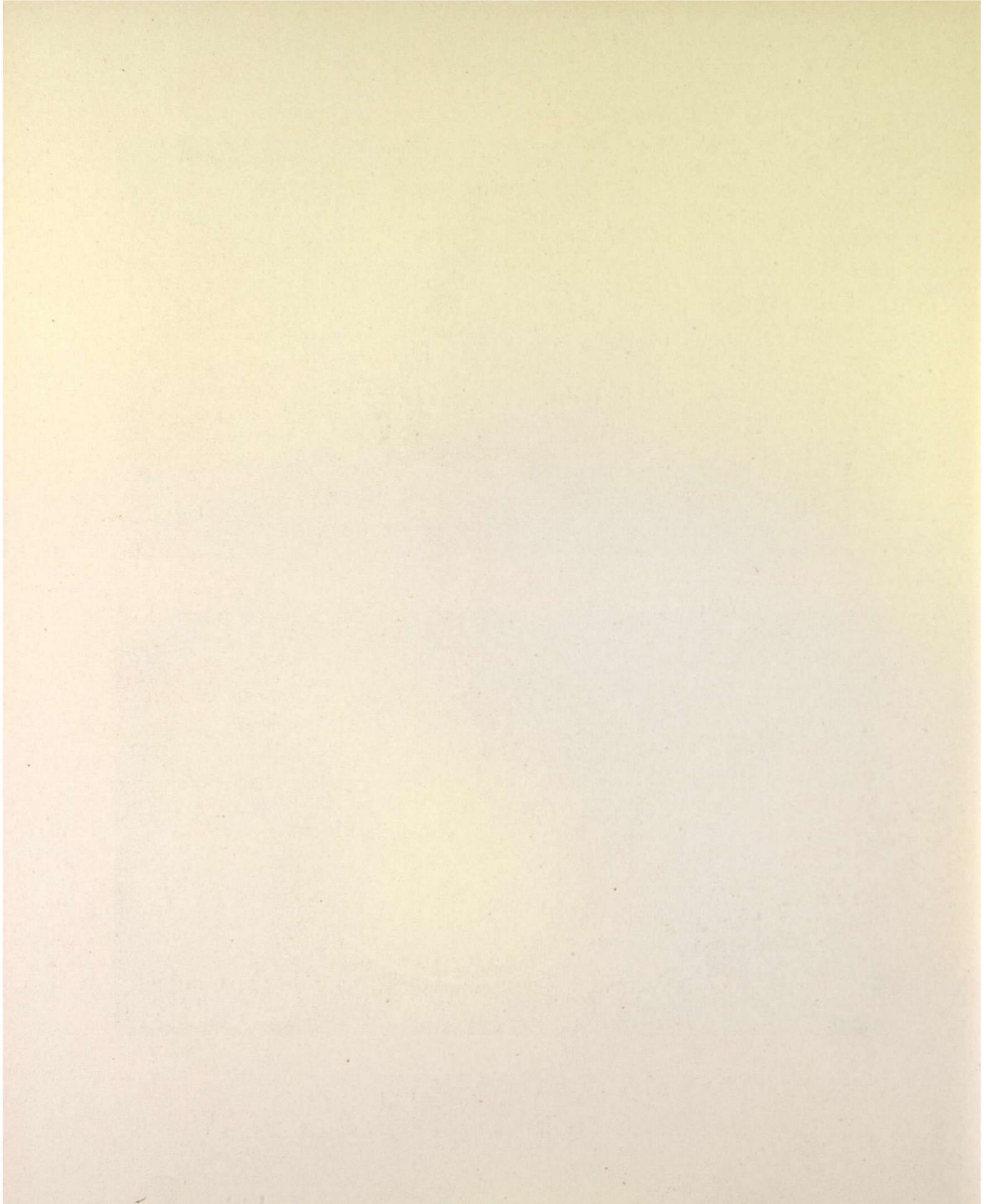
La partie supérieure de la planche montre d'abord, à gauche, une jolie pièce chinoise, de style Ming, qui garde des traits du style Song, dans la manière dont le décor, quelques touches brunes, est posé sur le fond, délicatement rosé, mais avec un accent plus bref et, dans le modelé du vase, une note plus précieusement féminine. — Au centre, un grand bol japonais, de l'atelier de Hagi, en Nagato, sans doute l'un des chefs-d'œuvre de cette fabrique. Le fond, d'un gris chaud et clair, dont l'émail robuste est tarudé par le feu, a pour décor quelques pins, jetés avec grandeur : ils font penser à ces vastes forêts peintes en quelques heures, avec une extraordinaire puissance synthétique, sur les parois du palais du Shôgoun par les maîtres du xvii^e siècle, et leur qualité physionomique et décorative est de la même veine. — A droite, une bouteille de l'atelier de Shino, en Owari, est comme mouillée d'un émail à la fois gras et délicat, que recouvre une fine résille de craquelure. A la base, quelques feuilles sont tracées d'un pinceau négligent et sûr : on croirait que la bouteille est encore posée dans l'herbe, ou que l'herbe s'est collée à son flanc humide.

En bas, au milieu, se voit une bouteille coréenne, exemple de ces accords raffinés de blancs et de gris, de ce décor à la fois harmonique et large qui distinguent toute une famille de cette illustre série. Le Musée de

Lyon possède également quelques échantillons de la famille blanche, décorés de faibles ondulations sous couverte. — De chaque côté, un rakou, un de ces bols fabriqués à la main dans une terre poreuse et douce, chers aux cha-jin, ritualistes japonais du thé. L'un et l'autre sont également de fière race : celui de gauche, d'un noir roux, fumeux, calciné, est de Tchoryu; celui de droite, d'un noir bleuâtre, est de Kenzan, maître charmant, continuateur de Ninseï, neveu de Kôrin, dont cette grue incisée aux flancs du bol rappelle le style. Kenzan, peintre, potier, poète et lettré, s'intitulait aussi « amant passionné de l'antique », et il est vrai que cette œuvre rappelle les tout premiers Satsouma, les Satsouma noirs, exécutés par des Coréens au début du xvii^e siècle. — A l'extrémité gauche de la planche, c'est un de ces grès de Bizen, durcis au souffle d'une fournaise furieuse, qui sortent d'un des plus anciens ateliers du Japon, connu dès le xiii^e siècle par des vases à mesurer le riz. Les pièces en forme d'animaux ou les pièces à la cordelette (Hita-Suke) sont plus récentes : celle-ci est d'une rare et belle qualité de matière et d'un curieux modelé. — Enfin, à l'extrémité droite, ce vase dont le couvercle porte un dragon et qui est décoré d'un médaillon où s'épanouit une fleur gravée à la pointe nous ramène à l'ancienne Chine et à l'art des T'ang. La terre dont il est fait est recouverte d'un émail mince et friable, dont la couleur, un blanc verdâtre, a quelque chose de délicatement rustique.

HENRI FOCILLON.





DEUX PLATS HISPANO-MORESQUES

Les deux plats que reproduit la planche... sont d'excellents spécimens des céramiques valenciennes de la seconde moitié du xv^e siècle.

Le premier porte un écu armorié se détachant sur des feuillages très stylisés, en bleu et en lustre métallique. M. Van de Put a montré (*Hispano-moresque ware of the XVth century*, vol. I, Londres, 1904, in-8°) que ce décor végétal est tiré de la brione ou couleuvrée, dont on retrouve en effet ici les minces tiges, les feuilles divisées, les filaments enroulés, les fleurs à pétales symétriques. Cette flore caractérise toute une série de faïences, tellement analogues qu'elles doivent provenir d'un même atelier. Celui qui les fabriquait dut acquérir rapidement une réputation d'ailleurs méritée, car les armoiries peintes sur ses pièces prouvent que les commandes lui venaient de fort loin.

L'écu du bassin de Lyon porte : de ...à un dragon à deux pattes de..., ailé, passant, la queue nouée et dardant vers le haut. Or si nous ne pouvons encore identifier ces armoiries, nous constatons du moins qu'elles rappellent celles de plusieurs familles italiennes; et la forme de l'écu (une targe échancrée) confirme cette hypothèse. La présence d'une armoirie italienne sur une faïence de cet atelier valencien n'a d'ailleurs rien de surprenant, car d'autres pièces de cette même fabrique ont un décor analogue; il suffira de citer : un plat aux armes des Pescioni de Florence (Musée de Cluny); un plat aux armes des Delle Agli de Florence (Victoria and Albert Museum), un plat aux armes des Zati de Florence (British Museum), un plat aux armes des Guasconi de Florence (Hispanic Society, New-York), un plat aux armes des Morelli de Florence (coll. de M. le baron Edouard de Rothschild, Paris), un plat aux armes des Arrighi de Florence (coll. Godman), un plat aux armes de Florence (anc. coll. Wallis), un plat aux armes des Tondi de Sienne, etc.

Toutes ces céramiques, qui datent de la seconde moitié du xv^e siècle, offrent un grand intérêt, non seulement pour l'histoire de l'art espagnol mais pour celle de l'art italien; car une fois arrivées en Toscane elles ont

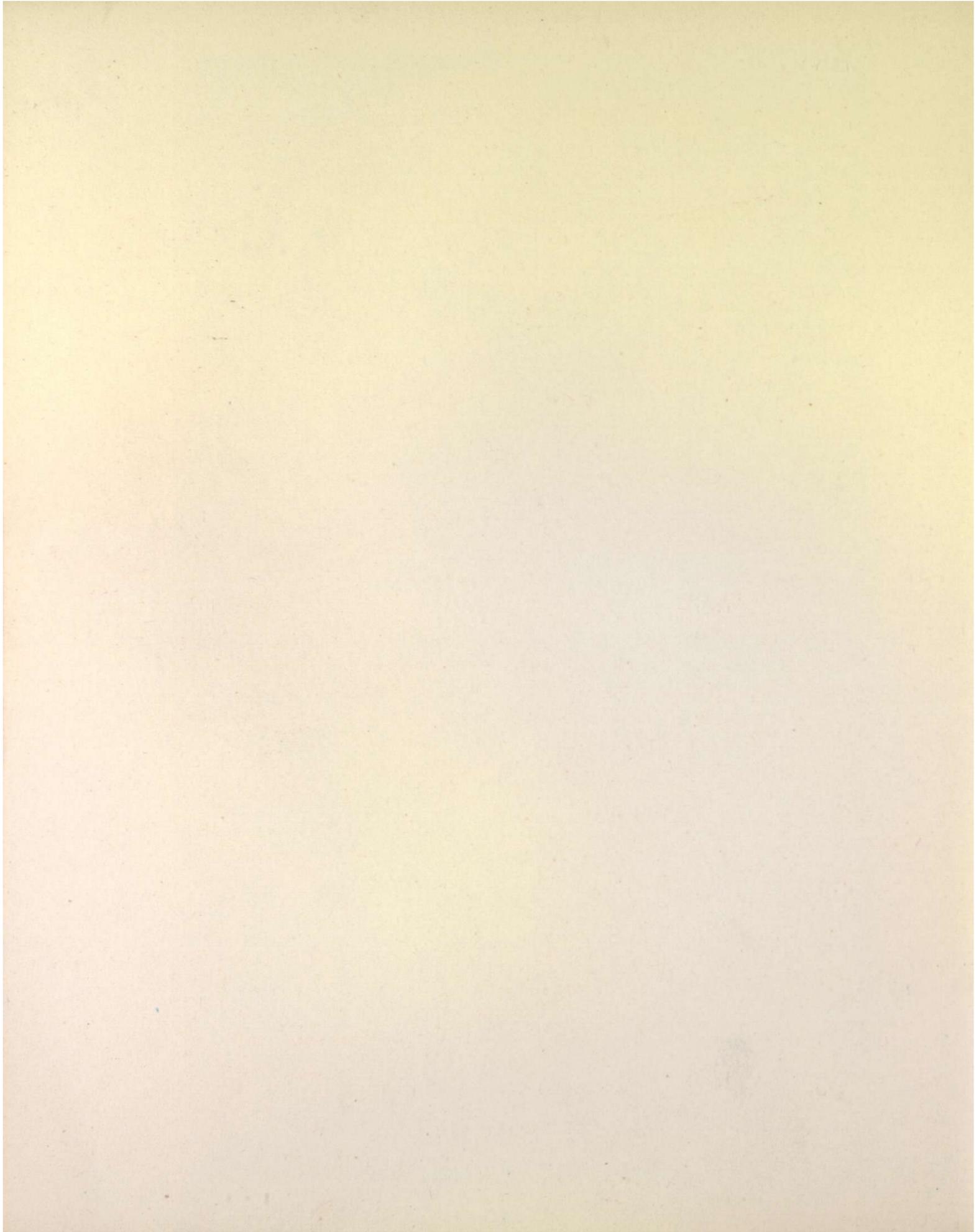
servi de modèles : on établirait facilement une liste de faïences italiennes, de la fin du xv^e siècle, qui en sont directement inspirées.

Le second plat est largement décoré d'un grand lion rampant qui se détache en bleu sur un fond de feuillages stylisés, en lustre métallique. Ces derniers se composent de grandes feuilles en forme de palmettes, reliées par de minces tiges et accompagnées de points. Il appartient à une série beaucoup moins nombreuse et moins caractérisée. On peut en rapprocher, pour le décor floral : un plat de la collection de M. le baron Edouard de Rothschild, aux armes de Bourgogne et du Dauphin Louis (le futur Louis XI), que M. Van de Put (ouvr. cité, I, pl. XIII) date approximativement vers 1456-1461; un autre plat de la même collection, décoré d'un aigle (G. Migeon, *Exposition des arts musulmans*, Paris, 1903, in-folio; pl. 54); un plat de la collection Godman, aux armes de Savoie (Van de Put, pl. XII); et un plat du Musée archéologique de Madrid, où un lion se détache de même sur un fond de feuillage. Ces deux derniers semblent d'ailleurs, par leur style, un peu moins anciens que les précédents; on ne se tromperait guère en les attribuant plutôt à la fin du xv^e siècle.

Quant au lion du plat de Lyon, nous n'oserions lui assigner avec certitude un caractère héraldique; sans doute il est pareil à celui de quelques familles florentines, comme les Acciajuoli et les Gianfigliuzzi; mais sa disposition indiquerait plutôt que le céramiste l'a considéré cette fois comme un simple motif décoratif, d'ailleurs du plus heureux effet.

J. J. MARQUET DE VASSELOT





MEUBLE A DEUX CORPS

Champeaux et Bonnaffé ont eu le grand mérite d'être les premiers à étudier les meubles de la Renaissance (ALFRED DE CHAMPEAUX, *Le Meuble*, vol. I, Paris, 1885; EDMOND BONNAFFÉ, *Le Meuble en France au XVI^e siècle*, Paris, 1887).

Après eux, Émile Molinier a publié l'excellent livre qui reste après plus de trente ans le meilleur ouvrage consacré à l'histoire des meubles français (ÉMILE MOLINIER, *Histoire générale des Arts appliqués à l'Industrie*, vol. II : *Les meubles du Moyen Age et de la Renaissance*, Paris, 1897).

Les meubles à cariatides d'hommes et de femmes furent créés par l'architecte dijonnais Hugues Sambin dans la deuxième moitié du XVI^e siècle.

Dans le recueil qu'il publia à Lyon en 1572, intitulé *Œuvre de la diversité des termes dont on use en architecture, réduict en ordre par Maistre Hugues Sambin, demeurant à Dijon*, de nombreux modèles sont reproduits de ces cariatides que l'on retrouve sur l'ancienne porte de bois du palais de Justice, aujourd'hui au Musée de Dijon, et sur quelques meubles dont le plus célèbre est la grande armoire de la collection Arconati Visconti au Musée du Louvre.

Le type de ces meubles se répandit à la fin de la Renaissance dans toute la région de Dijon à Lyon. Le meuble que nous publions semble sortir des ateliers lyonnais.

Les cariatides empruntées aux modèles de Sambin ont perdu quelque peu de leur caractère. Les figures et les torsos ont conservé leur rudesse bourguignonne, tandis que les gaines allongées qui les terminent se retrouvent sur des meubles purement lyonnais.

Les panneaux sculptés sur les doubles portes des deux corps du meuble nous offrent des sujets et des ornements empruntés aux meubles exécutés au milieu du XVI^e siècle dans l'Ile-de-France.

Les mufles de lion, les masques de satyre et les rinceaux fleuris qui

ornent les tiroirs sont plus spécialement de style lyonnais, ainsi que le décor des panneaux latéraux avec des entrelacs à arabesques encadrant une rosace de feuillages de forme ovale.

Ce meuble peut être rapproché de plusieurs autres conservés dans les Musées du Louvre, de Cluny et des Arts décoratifs, avec lesquels il offre des analogies certaines.

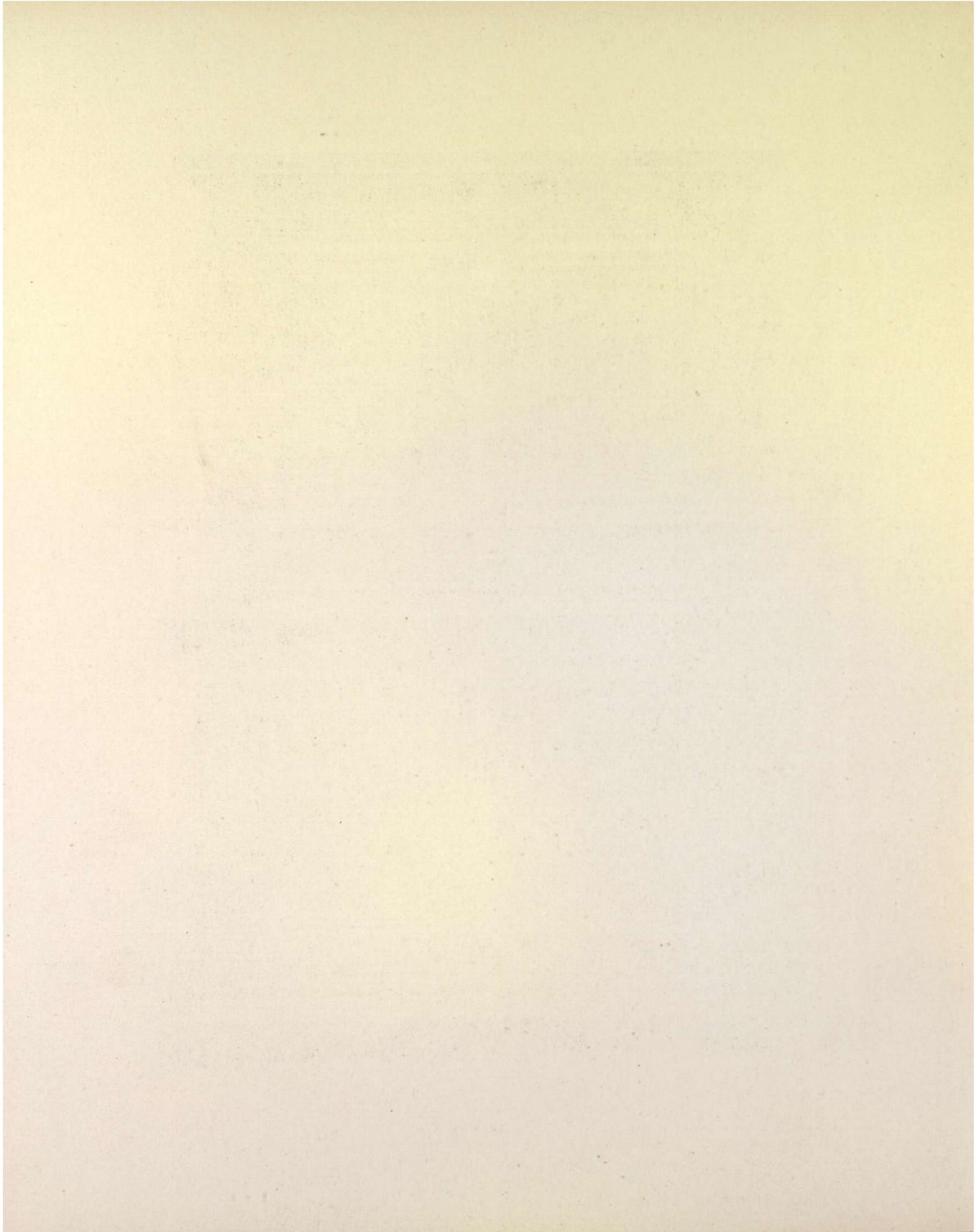
Quelques collections particulières contiennent des armoires de même style et de même exécution (LOUIS METMAN, *Catalogue raisonné de la collection Martin Le Roy*. Vol. III, *Mobilier*, Paris, 1907).

Le meuble à deux corps du Musée de Lyon n'en reste pas moins un spécimen assez rare et un bon modèle de l'art robuste des ébénistes lyonnais de la fin de la Renaissance.

Ce beau meuble ne pouvait être mieux placé que dans un musée lyonnais. Il fut légué en février 1925 au Musée de Lyon par M^{me} Ferrier, de Paris. Il est en noyer ciré à patine rougeâtre et mesure 2 m. 13 de haut sur 1 m. 60 de large.

CARLE DREYFUS.





PORTRAIT DE GUILLAUME DE MONTMORENCY

Les peintres français ont toujours excellé dans le portrait. Dès le xiv^e siècle nous trouvons dans les vitraux et les manuscrits enluminés comme dans les premiers tableaux de chevalet des effigies peintes avec vérité et franchise. Nos vieux maîtres aimaient à saisir leurs modèles sur le vif et dans leur honnêteté, ne se souciant que d'exactitude, ils ne se préoccupaient guère d'embellir leurs sujets. Certains portraits du xv^e siècle, ceux de Fouquet, par exemple, sont admirables de vérité, et l'architecte italien Philarète pouvait écrire de lui : « C'est un bon maître surtout à peindre d'après le naturel », même à l'époque de la Renaissance, sous François I^{er}, alors que de grands artistes, venus d'Italie, apportèrent une doctrine nouvelle, il est un genre qui échappa complètement à l'emprise des maîtres de l'École de Fontainebleau, c'est celui du portrait. Les portraitistes français du règne de François I^{er} avaient su conserver toutes les qualités de leur race. Leur sens de la mesure les avait préservés à la fois du maniérisme italien et de l'exagération flamande. Descendants directs de Jean Fouquet, ils annoncent l'art vigoureux de Robert Nanteuil et celui de la Tour.

Le portrait du Musée de Lyon qui nous intéresse, peint sur bois, mesure 0,36 sur 0,26, et a été donné, en 1890, par Madame Gayet. Il est un exemple de cet art fort des traditions du passé. C'est une curieuse tête de vieillard. L'artiste a rendu admirablement l'immobilité des traits qu'amène la vieillesse, ce regard lent et comme alourdi qui caractérise les gens âgés. Les chairs déformées, la peau desséchée, les rides profondes, tous ces signes de décrépitude sont rendus avec justesse et simplicité, sans outrance aucune.

Le personnage représenté est Guillaume, seigneur de Montmorency, d'Écouen, de Chantilly, premier baron de France. Il était fils de Jean III de Montmorency et de Marguerite d'Orgemont. Conseiller des rois, Charles VIII, Louis XII et François I^{er}, il fut chevalier d'honneur de Louise de Savoie, mère du roi, gouverneur d'Orléans et capitaine de la Bastille.

était un des plus importants seigneurs de son temps. Il mourut le 24 mai 1531.

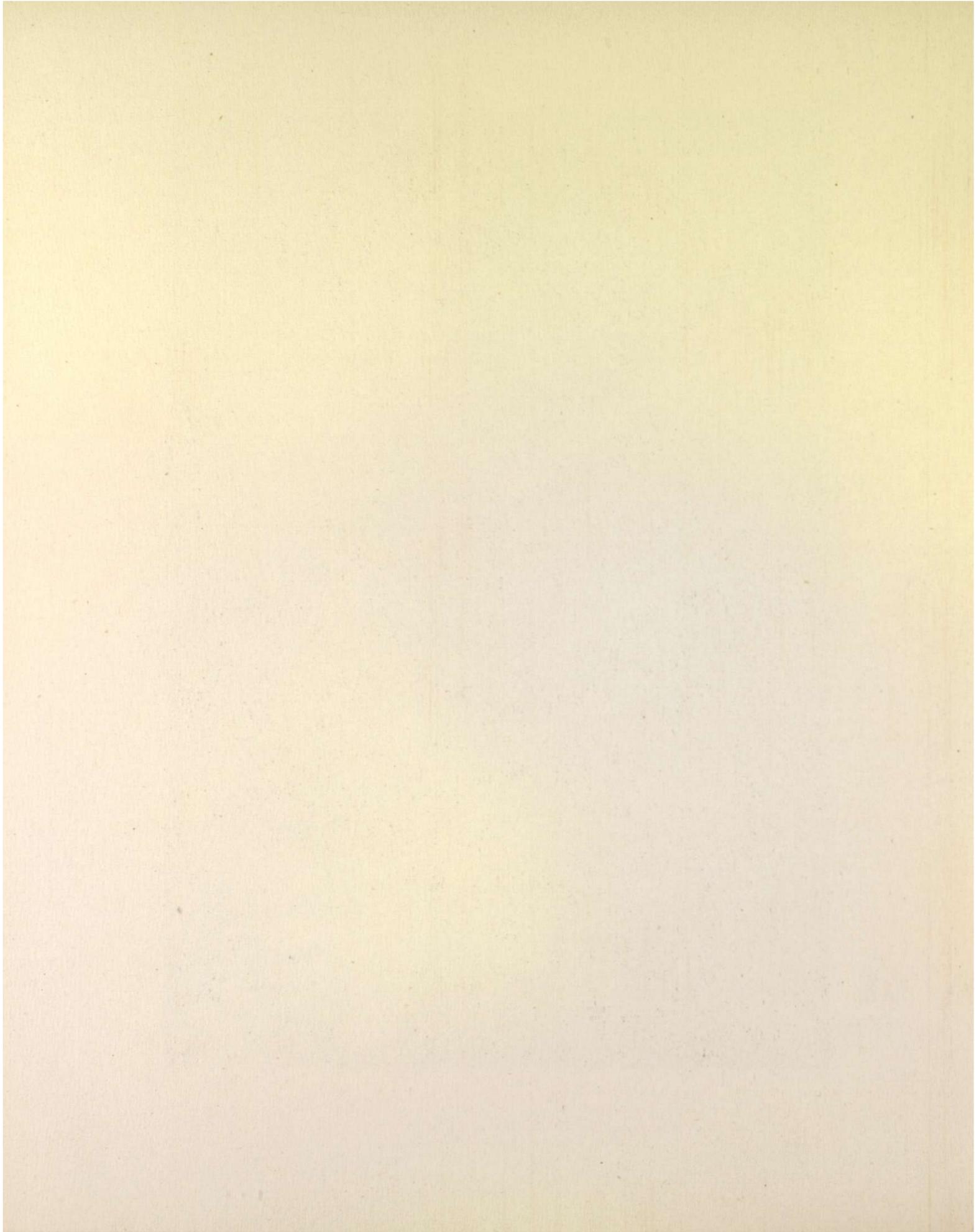
Le Musée du Louvre possède une réplique du portrait du Musée de Lyon, mais avec quelques variantes. Dans la peinture du Louvre, Guillaume de Montmorency porte le même costume bordé de fourrure et a également sur la poitrine le collier de l'ordre de Saint-Michel, mais il a les mains jointes, au lieu de tenir dans la main gauche ses gants. De plus, dans la peinture du Louvre, le vieux seigneur a la tête découverte et de chaque côté de la figure nous lisons A PLANOS la devise des Montmorency.

Le portrait du Louvre provient de l'église Saint-Martin de Montmorency que Guillaume de Montmorency fit reconstruire en 1525 ainsi qu'en témoigne cette inscription peinte sur le cadre du tableau :

*Le baron de Montmorency
Nommé Guillaume prés ainsy
Qu'est cy pourtraict. L'an mil en date
Cinq centz vingt et cinq pour bon acte
Reddiffya ce temple ici.*

P. ANDRÉ LEMOISNE.





PORTRAIT DE JACQUES STELLA

Le 15 février 1856, le sénateur Vaïsse, chargé de l'administration du Rhône acquérait, pour les Musées, des arrière-neveux de l'artiste, le portrait du peintre Stella. L'identité du personnage représenté ne pouvait prêter à aucun doute. Claudine Bouzonnet Stella, nièce de l'artiste, a, en effet, gravé d'une façon remarquable l'œuvre, et l'eau-forte porte, dans son premier état, la mention : *Jacobus Stella eques et pictor regius*.

Nous sommes donc en présence de Jacques Stella, né à Lyon en 1596, mort à Paris le 29 avril 1657, protégé par Richelieu, premier peintre du roi, gratifié du collier de Saint-Michel en 1644, peintre abondant de pages religieuses, auteur de dessins d'architecture et d'ornements. Il avait longtemps séjourné en Italie, à Florence où il connut Callot, à Rome où il précéda d'un an Poussin avec lequel il se lia, dont il devint le « très tendre ami » et auquel, rentré à Lyon, il servit à mainte reprise de correspondant.

L'auteur du portrait ? C'est une énigme qui n'est pas encore résolue. La tradition de la famille y voyait la main de Stella même. Peintre habile mais sans autorité, Stella aurait-il été capable d'exécuter cette page magistrale ? Le peintre Saint-Jean, dans un Mémoire à l'Académie de Lyon, le 12 février 1856, faisait d'ailleurs remarquer qu'un artiste, pour exécuter son propre portrait, n'aurait pas choisi une présentation qui l'obligeait quand il voulait contrôler son travail à l'interrompre pour reprendre la pose devant le miroir ; en ce cas, d'ailleurs, il lui aurait été impossible d'obtenir cette exécution franche, la toile « couverte dans quelques séances et sans retouches ».

Le nom de Stella écarté, on entra, sans aucun document, dans le domaine des hypothèses. La page a une puissance, une intensité, une sobriété qui ont frappé tous ceux qui l'ont examinée : elle s'impose, dès les premiers instants ; on ne l'oublie pas aisément. La tête est modelée avec une rare fermeté, la main est de toute beauté, en lumière, dans l'espace ; le reste, sur un fond à peine couvert, est enlevé avec rapidité ;

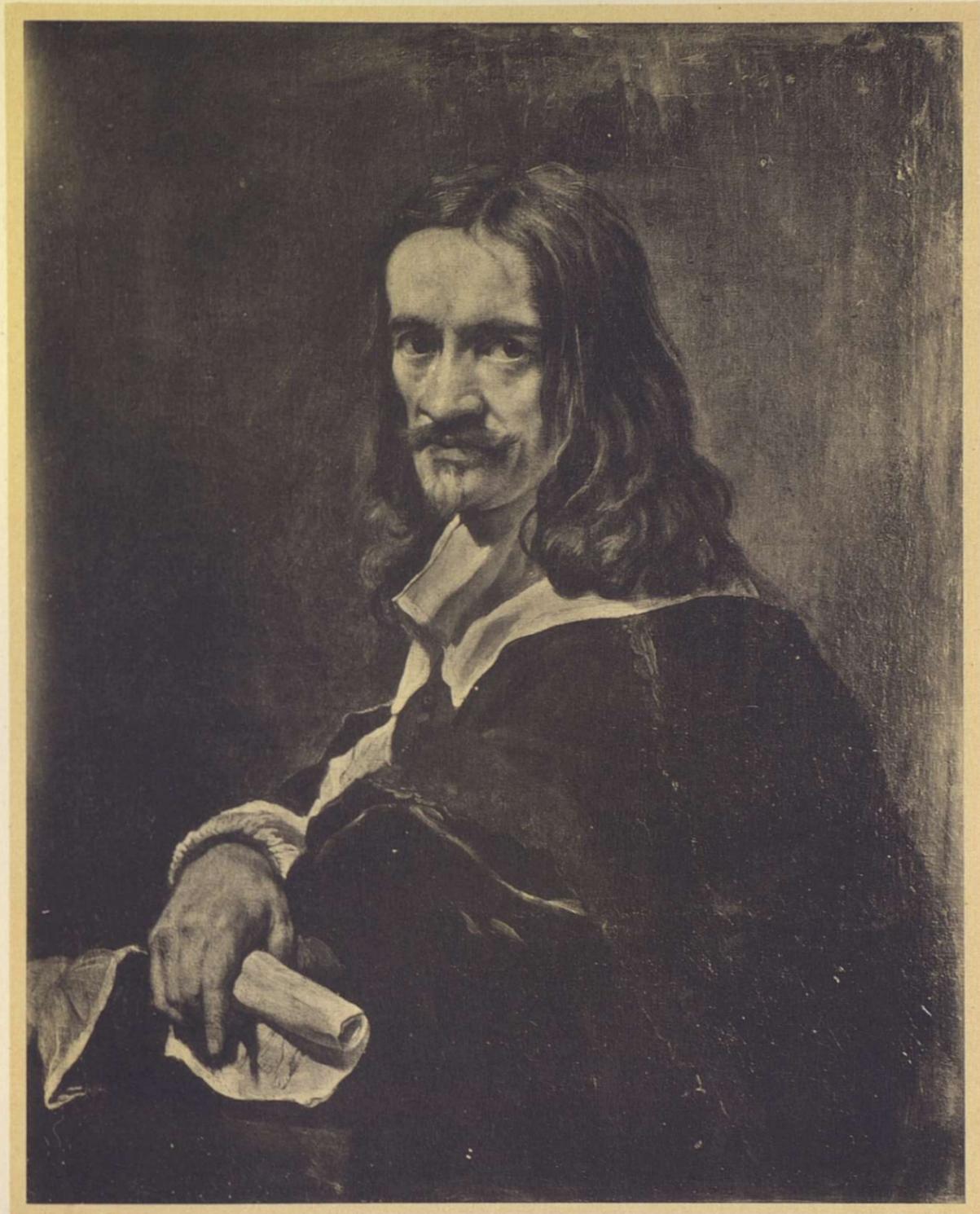
quelques touches expéditives et justes suffisent à faire jouer un velours. Le morceau est de main d'ouvrier; il est aussi d'un pénétrant observateur. Il règne dans cette physionomie grave et, même, chagrine, une ardeur singulière : les yeux semblent scruter l'âme du spectateur. Il a donc paru tout naturel de chercher parmi les plus grands noms français et, aussi, hollandais, car à cette époque d'art européen, d'un pays à l'autre, les conceptions générales du portrait ne se différencient pas profondément. On a donc mis en avant Poussin. Saint-Jean faisait remarquer qu'il passa à Lyon en septembre 1642. Stella avait alors quarante-six ans, âge que ne contredit pas la toile. Mais Poussin a déclaré, lui-même, qu'il avait renoncé au portrait et nous ne retrouvons pas ici son style. Gonse pensait à Simon Vouet, trop en dehors et inconsistant. D'autres ont nommé Bourdon, qui a cette finesse mais dont le pinceau est moins arrêté. Franz Hals? L'expression est digne de lui mais la facture, pour libre qu'elle soit, paraît timide auprès des hardiesses elliptiques du peintre de Descartes?

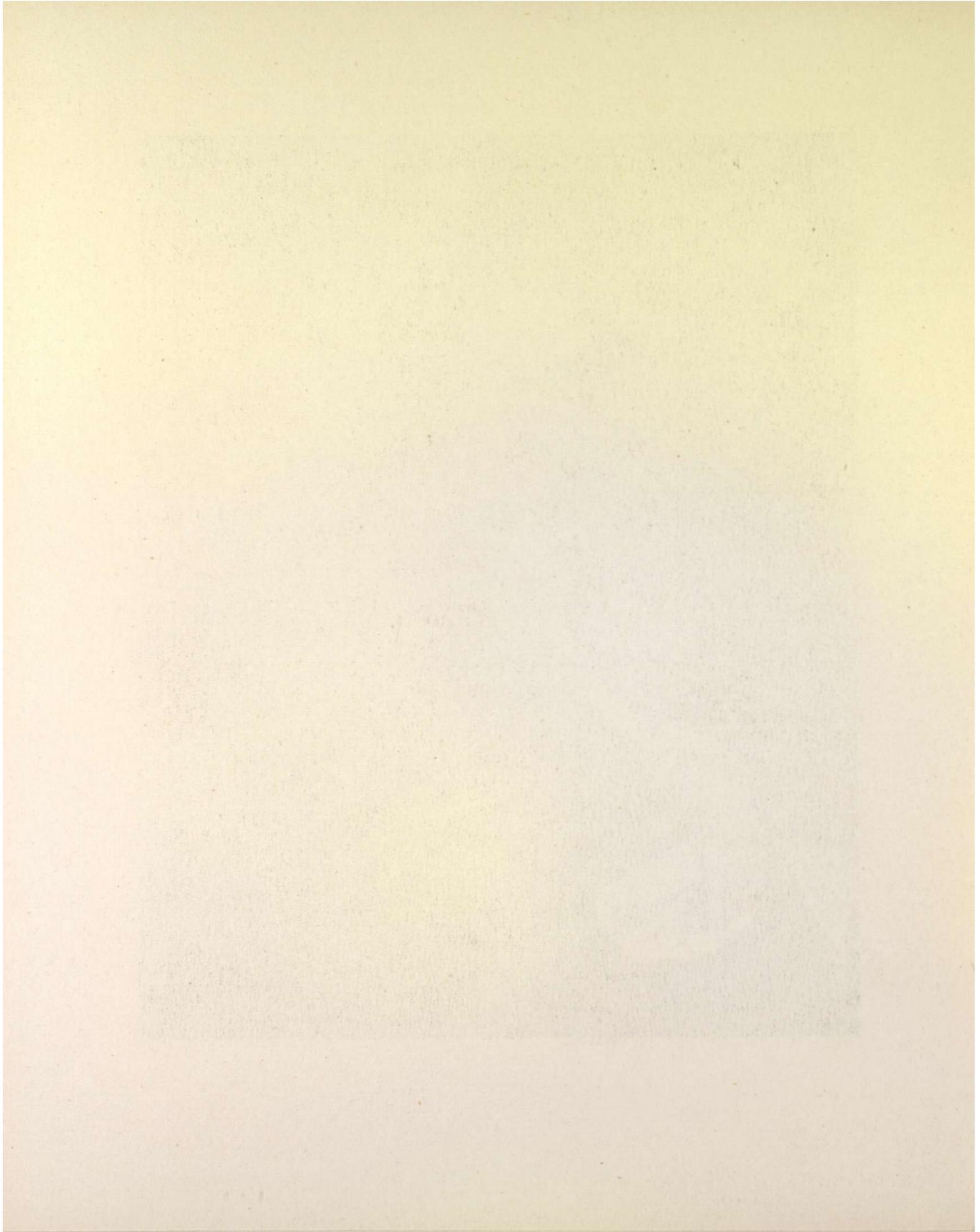
Ne serions-nous pas, plutôt, en présence d'une page où un peintre de talent, mais resté au second plan, se serait surpassé? D'autres exemples, dans l'histoire du portrait, rendent la supposition vraisemblable. On a cité Jacques Herreyns le vieux, mais les dates s'y opposent. Marcel Reymond suggérait Het Stoccade, hollandais cosmopolite, auteur de deux portraits, l'un à Munich, l'autre gravé par l'auteur même qui ne seraient pas sans analogie avec le nôtre. Paul Dissard avait cru reconnaître au fond du tableau deux lettres à peine visibles qu'il prenait pour le monogramme de Franz Hals. Avec beaucoup de peine j'ai entrevu, à côté de la main un petit monogramme dont la partie la plus distincte serait une S; je puis avoir été dupe d'une illusion. Tout récemment, enfin, M. Serge Ernst (*Gazette des Beaux-Arts*, mai 1928) a proposé le nom du flamand Van Oost, pour des raisons de sentiment qui me paraissent bien fragiles.

Le jour où l'énigme sera résolue, le portrait de Stella, selon toute vraisemblance, n'en recevra pas un lustre nouveau et, par un double paradoxe, cette page, dans laquelle un peintre s'est élevé au-dessus de lui-même et a prêté à son modèle plus de génie qu'il n'en avait, servira à la fois, la gloire de Jacques Stella et de son portraitiste inspiré.

La toile mesure 0,83 sur 0,67.

LÉON ROSENTHAL.





SAINTE PAULE A OSTIE

Le sujet chez Claude Lorrain n'est presque rien. Les personnages, tout petits dans la féerie universelle, sont ici de dessin assez lourd, poussés au noir, et ne sont probablement pas de lui. Pur prétexte, à une époque qui ne peut concevoir que la Nature toute seule puisse suffire à l'œuvre d'art. Ils font d'ailleurs silhouette par contraste.

Le vrai sujet, c'est la lumière, et son foyer, le soleil. Il engendre tout le tableau. Et par une audace inédite, le soleil vu en face, à son lever ou à son couchant, encore bas sur l'horizon. Ce sont les heures préférées de Claude parce que le ton général des choses est d'or plus ou moins pâle et que la portée d'ombre, la lumière frissante, s'allongent sur la terre ou sur l'eau.

Ici le soleil brille sur la mer. Le tableau appartient donc à la riche série des Ports de mer ou marines. Il naît tout entier du disque d'or suspendu dans la brume au-dessus des flots, presque au milieu. Autour de sa tache irradiée les lointains poudroient; les collines céruléennes claires, la tour, les nefes éloignées, ont leurs couleurs mangées par la lumière, comme la mer. Puis, à mesure qu'on s'approche du quai, les renforcements savants du ton distribuent les plans. Le grand rayon d'or qui arrive en flèche jusqu'à nous, allumant une étincelle à la crête de chaque vague, vient mourir sur le quai au pied de sainte Paule.

Pour faire fuir ces lointains de lumière et la rendre elle-même plus vive, des habiletés familières à Claude s'étalent, sans fausse honte. Une petite barque entre dans le rayon d'or, un navire se place à contre-jour presque en ombre chinoise, et surtout, au premier plan, fabrique et masse de végétation au feuillé très large font comme des portants de théâtre, pour repousser. A dire vrai, tout le tableau est une irradiation encerclée de repoussoirs, qui sont de tons sombres, encore noircis par le temps.

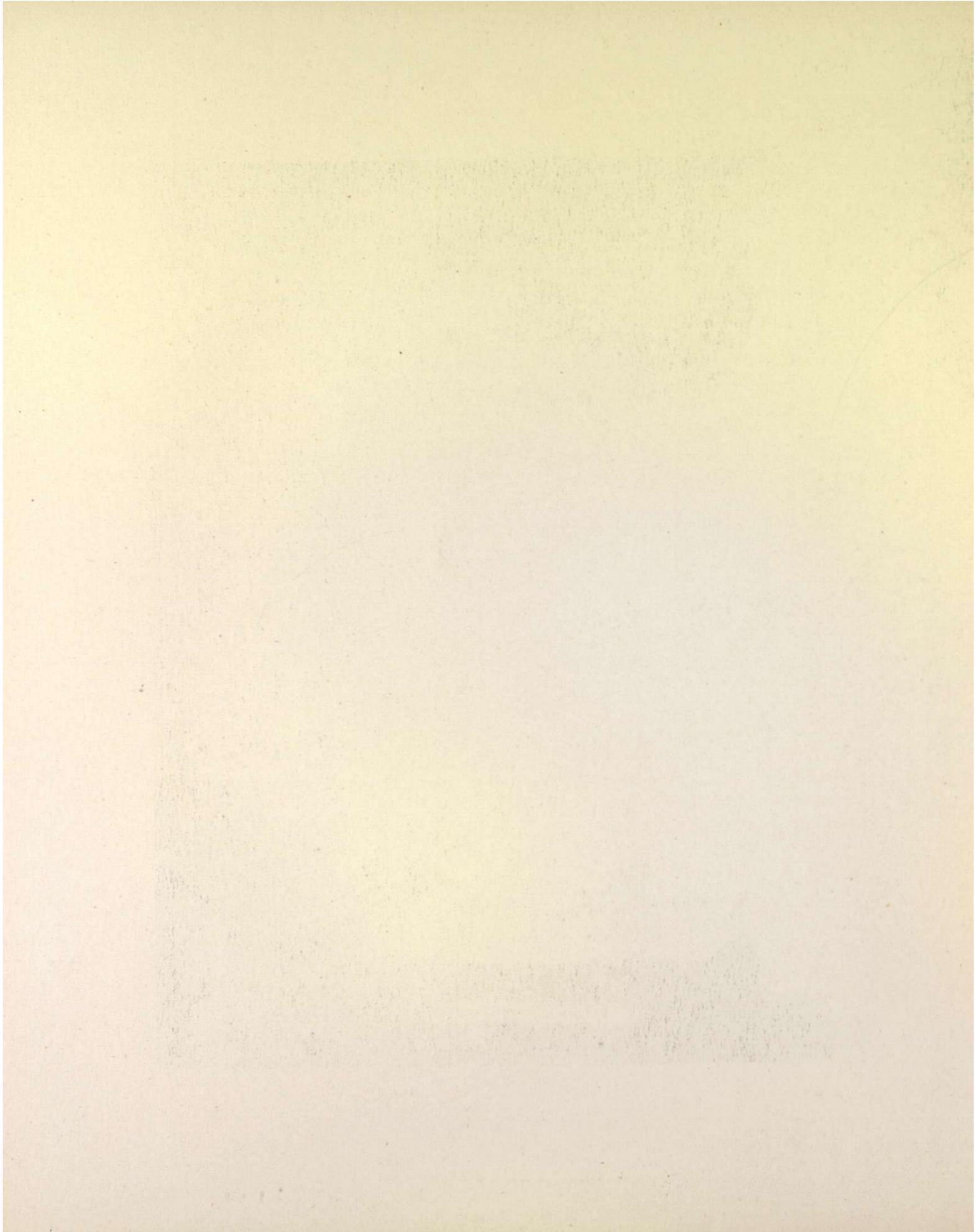
Mais jamais repoussoir n'a mieux rempli son objet. L'évasion poétique est obtenue. On peut même dire qu'elle répond à notre perception réelle puisque devant un paysage notre regard ne fait qu'effleurer le premier plan pour fuir tout droit vers le lointain où le spectacle s'organise, et se poétise.

Ainsi la composition, très voulue, est aussi classique qu'un Poussin. Mais tandis que dans les *Bergers d'Arcadie* c'est une inscription où le doigt se pose, qui l'engendre, ici c'est le soleil. Poussin est un constructeur qui organise la permanence sur des plans solides, Claude un luministe qui organise la mobilité sur des plans aériens. Mais ici et là c'est l'esprit cartésien de la « Méthode », l'essence de l'esprit classique.

En définitive, belle marine lumineuse, de la même époque que celles du Louvre, vers 1645, mais vierge, semble-t-il, de tous repeints. Peinte sur toile (H. 1,08; L. 1,36), elle a été acquise en 1894. C'est un des meilleurs exemplaires de cet art qui, tout en témoignant du génie du xvii^e siècle, annonce par d'autres initiatives les audaces de notre temps.

RENÉ SCHNEIDER.





BUSTE DU MÉDECIN LYONNAIS CAMILLE FALCONET

Falconet n'avait guère plus de trente ans lorsqu'il eut l'occasion de faire le portrait d'un médecin qui portait le même nom que lui et dont la famille était, comme la sienne, originaire de Savoie : Camille Falconet, né à Lyon en 1671, fixé à Paris, est connu surtout comme bibliophile. Des relations d'amitié unissaient d'ailleurs, paraît-il, les deux hommes malgré leur différence d'âge. Le buste fut exposé au Salon de 1747. La terre cuite originale avait été donnée en 1777 à l'École de Médecine de Paris. Elle a disparu. Une autre terre cuite signée *Falconet fingeat 1747* (Haut. 0,55) figurait à la Bibliothèque de Lyon. Elle porte l'inscription en grec :

OMONYMOIN — ΕΤΕΡΟΣ ΕΤΕΡΟΝ — ΕΠΙΛΑΤΤΕ — ΝΕΟΣ — ΠΡΕΣΒΥΤΗΝ

C'est celle qui a été transportée au Musée en 1904 et remplacée par un plâtre ancien donné à la Bibliothèque en 1808. La figure intelligente et animée du vieux médecin y est traduite avec ses yeux vifs, sa bouche entr'ouverte, son masque mobile sillonné de rides sous une ample perruque, dans un sentiment très voisin de celui des portraits de J.-B. Lemoyne. Une chemise ouverte, suivant la formule des portraits d'artistes ou d'hommes de lettres, ajoute à l'intimité familière de l'œuvre.

Treize ans plus tard, Falconet recommençait le portrait du même personnage dans un marbre qui est aujourd'hui au Musée d'Angers et fut exposé au Salon de 1760. Les traits du vieillard presque nonagénaire y sont accentués encore dans une étude réaliste et sincère; la perruque absente laisse à découvert le crâne presque chauve. La même inscription grecque se lit au revers.

Le buste de Lyon a été dessiné par Cochin et gravé par Moette en 1762 en tête d'un éloge du médecin, par Le Beau.

On peut consulter à son sujet : CANTINELLI, *L'exposition rétrospective des artistes Lyonnais* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1905, p. 51). — G. BRIÈRE, *Notice sur Camille Falconet* (*Bull. Soc. de l'hist. de l'Art français*, 1907). — LEGRAND, *Les collections artistiques de la Faculté de Médecine*, 1911, p. 278. — LOUIS RÉAU, *E.-M. Falconet*, 1922, t. II, p. 137-140.

PAUL VITRY.

CLÉMENT JAYET

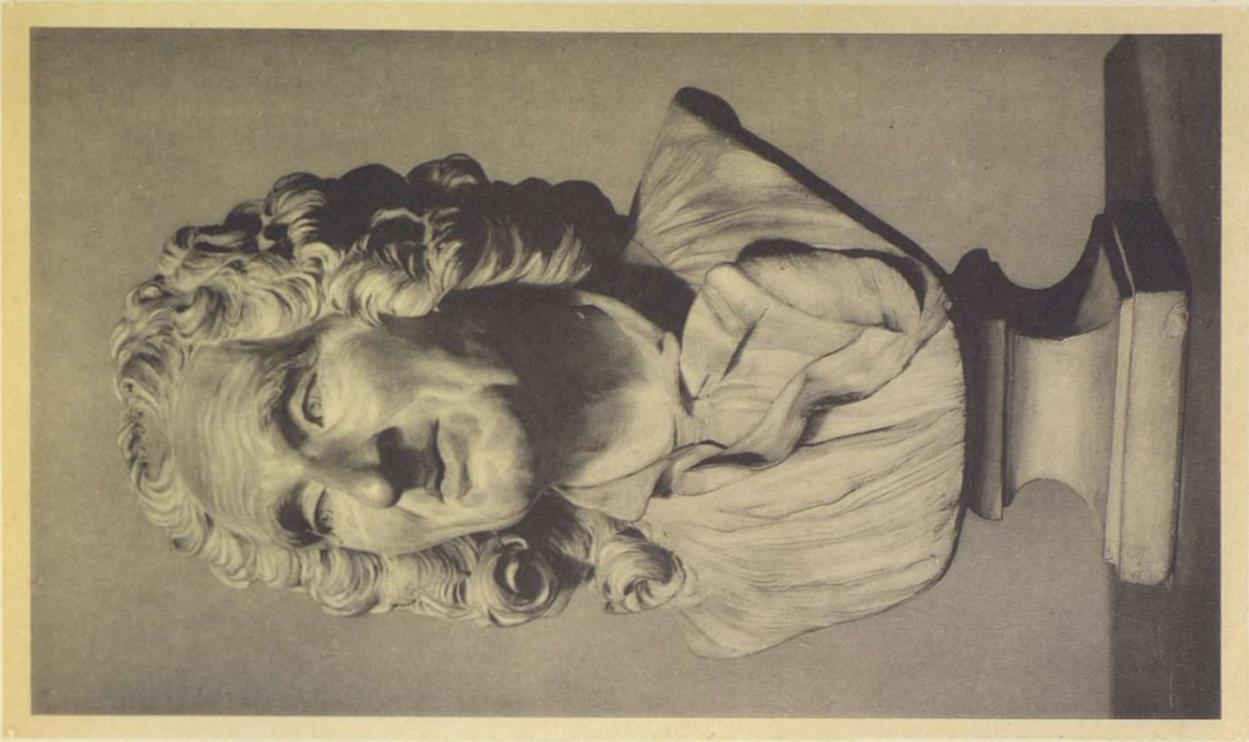
BUSTE DU PEINTRE LYONNAIS BERJON

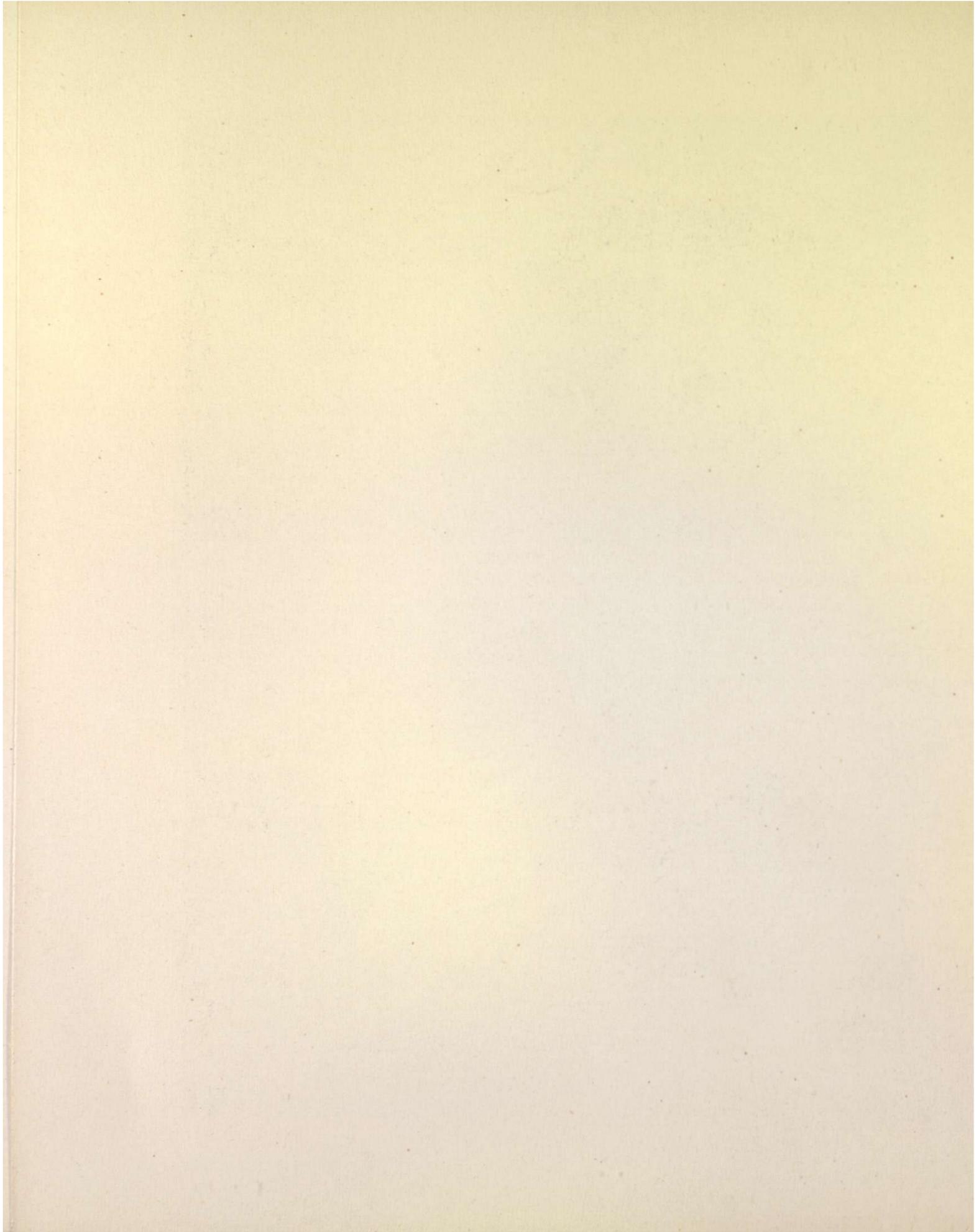
Clément Jayet est un de ces sculpteurs de second ordre capables souvent d'excellents morceaux qui, lorsqu'ils sont anonymes, sont donnés parfois pour des morceaux de maîtres. Celui-ci heureusement est parfaitement identifié. Il est signé, daté et le personnage est connu. Il s'agit du peintre lyonnais Antoine Berjon (1754-1843), à qui une notice est consacrée d'autre part dans cet ouvrage, et que nous n'avons pas à présenter ici. Quant au sculpteur Clément Jayet, il était originaire de Langres, où son père exerçait déjà la profession de sculpteur. Né en 1736, il aurait, après avoir travaillé dans l'atelier paternel, terminé ses études à Rome. En 1754, il était établi à Paris et il entra l'année suivante à l'académie de Saint-Luc. Mais il allait quitter Paris pour Lyon, où il s'installa en 1758 et se maria en 1760. Il y vécut jusqu'à sa mort en 1804. Chargé d'assez nombreux travaux pour les églises, retables ou chaires, professeur de sculpture à l'Ecole de Dessin en 1780, il reçut la mission pendant la Révolution, avec le peintre Cogell, de réunir et de conserver les œuvres d'art du dépôt qui devait devenir le Musée de Lyon. Il aurait en cette qualité assuré le sauvetage des bronzes de Coustou qui ornaient le piédestal de la statue de Louis XIV.

On connaît de lui plusieurs bustes, entre autres celui du peintre Nonnotte. Il est probable qu'il fit aussi par amitié celui de Berjon, en 1788. C'est une effigie solide et brillante qui rappelle un peu la manière de Pajou. Le manteau et la chemise ouverte forment des plis abondants et habilement traités; un peu de surcharge peut-être, de minutie excessive, indique toutefois un goût moins pur que chez son confrère parisien.

Le buste en terre cuite (hauteur 0,65) a été acquis en 1895 à un particulier lyonnais. Il est signé sous un pli du manteau : *Clément Jayet fecit 1788.*

PAUL VITRY.





JOSEPH CHINARD

BUSTE DE M^{ME} RÉCAMIER

Chinard séjourne à Paris, du mois d'août à la fin de l'année 1802. C'est à cette époque, selon toute vraisemblance, qu'il fait le buste de Madame Récamier.

Né à Lyon en 1756, Chinard n'était pas seulement, alors, le plus connu des sculpteurs lyonnais. Correspondant de l'Institut dès 1796, il venait, au Salon de 1802, de remporter un vif succès avec *l'Amour sur les flots* ; il jouissait, auprès de la famille de Bonaparte, d'une faveur qui allait s'affirmer les années suivantes. Auteur de monuments de circonstances, de groupes ingénieux, surtout de médaillons et de bustes, il alliait au respect pour l'antique un goût délicat, le sens de la grâce, non sans quelque affectation.

Madame Récamier, à vingt-six ans, était dans tout l'éclat de sa récente royauté. Telle que Chinard nous la présente, coiffée et habillée à l'antique selon la mode qu'elle avait contribué, après Madame Tallien, à répandre, elle jouissait avec aisance et simplicité de son triomphe. On regrettait sa réserve et on lui reprochait de ne vouloir accepter d'autre sentiment que celui de l'amitié. Ceux qui l'approchaient admiraient son délicat visage où tout, jusqu'à la légèreté des boucles de cheveux, concourait à donner une impression de gracieuse harmonie. « Il était impossible, écrivait le baron de Trémont qui, par exception, ne l'aimait pas, d'avoir un plus joli visage, mais quelque ravissant qu'il fût il tenait plus de la grisette que de la grande dame... Elle avait le caractère de l'extrême modestie mais ce n'était pas la pureté des Vierges de Raphaël : il y avait un peu de minauderie ; on entrevoyait qu'elle cherchait à se faire remarquer. » Modestie, pureté et, tout ensemble, coquetterie, sinon minauderie, ces traits s'unissaient dans la physionomie de Madame Récamier et contribuaient à l'exceptionnel attrait qu'elle exerçait. Chinard a rendu cette expression complexe. Selon le point de vue, son buste se transforme : de face, c'est une réserve pudique d'accord avec l'attitude gracieuse et presque enfantine, les yeux baissés, les mains ramenées sur la poitrine ; de profil, avec des nuances diverses, le nez mutin aux narines un peu relevées, le léger sourire qui flotte sur les lèvres, ont un je ne sais quoi de piquant sinon de provoquant qu'accentuent l'écharpe transparente, la gorge et le sein dénudé.

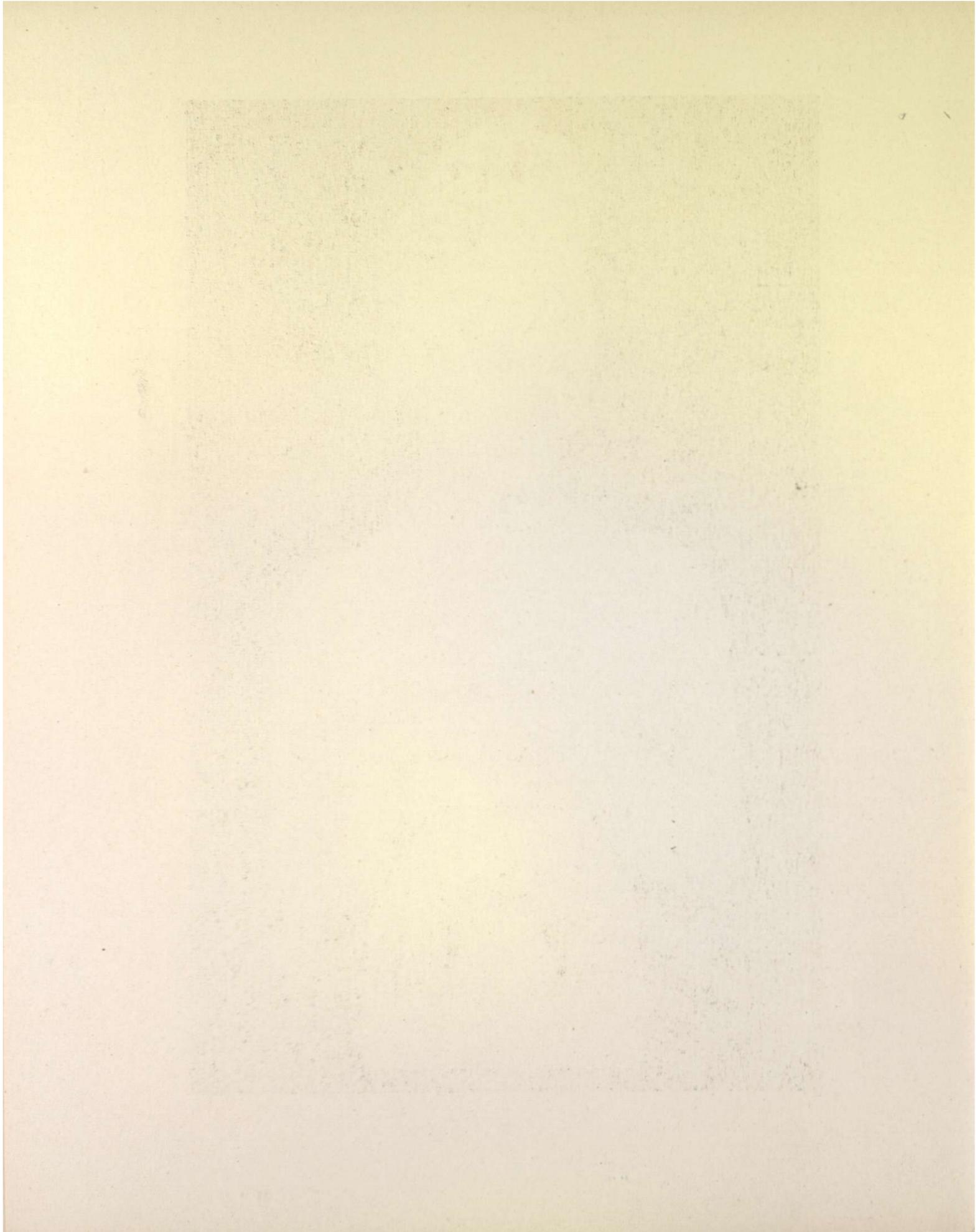
Le buste demeure mystérieux comme Juliette elle-même. Il ne dit qu'une partie de ce qu'elle fût. Chinard ne nous laisse rien deviner des dons rares de l'esprit capables de retenir Benjamin Constant ou Châteaubriand. Il n'a exalté que la jolie femme, d'une façon un peu précieuse. Madame Récamier, au reste, ne dut pas s'en blesser, elle qui n'accepta pas l'hommage plus libre de David. C'est, peut-être, au reste, par ses défauts autant que pour ses mérites que ce buste est célèbre ; l'excessive virtuosité de l'exécution y a certainement contribué.

Chinard avait exécuté deux exemplaires en marbre de son œuvre. L'un d'eux demeura chez Madame Récamier. A une époque tardive elle le fit mutiler ; les bras et la poitrine furent sacrifiés ; ce buste se trouve aujourd'hui en Amérique. L'autre heureusement demeura intact, il était chez son père, le notaire Jean Bernard. C'est celui que le Musée de Lyon a acquis en 1909. Le regretté Emile Bertaux lui consacra alors, dans *la Revue de l'Art ancien et moderne*, une belle et complète étude.

EDOUARD HERRIOT.



Chinard de Lyon



UNE MARAÎCHÈRE

Les bras croisés, la tête haute, la maraîchère regarde de côté avec une sorte d'inquiétude, avec défiance, avec défi. Le visage, ravagé par les ans et les peines, a gardé une sorte de noblesse fruste. Le mouchoir qui enserre ses longs cheveux gris a presque l'aspect d'un diadème. Portrait fortement caractérisé où s'incarnent, tout ensemble, une classe, une race, une époque; image vraie et image symbolique, ainsi que M. Focillon le remarque avec justesse; on ne saurait aller plus loin dans l'effort de vérité et dans l'intelligence de l'âme populaire. L'artiste a été certainement frappé profondément par cette physionomie; il comprenait et aimait le peuple et il partageait les passions de son modèle. C'est un hommage sinon une glorification.

Farouche, brutale, rude dans ses traits, dans son allure, dure pour elle-même et pour les autres, habituée à la lutte perpétuelle, la maraîchère a tenu tête à son mari pour l'empêcher de boire sa paye; elle a fait marcher droit ses enfants. Quand la Révolution a éclaté, elle a retrouvé les instincts ancestraux de révolte et, comme au temps d'Étienne Marcel ou de la Fronde, elle s'est mêlée à la tourmente; elle était, en octobre 89, sur les chemins de Versailles; elle a, plus tard, vénéré Robespierre et Marat. Elle a pu assister, sans pitié, au passage de la charrette qui conduisait les ci-devants au supplice, mais les critiques se sont trompés qui ont cru voir, en elle, une sorte de tricoteuse hurlant à la mort dans les Clubs ou au tribunal révolutionnaire. Exaltée mais généreuse, elle a envoyé ses fils aux armées et applaudi aux victoires de l'an II.

Dans la grande salle du musée, où s'affrontent, du xvii^e au xix^e, trois siècles de peinture française, la *Maraîchère* tranche sur tout ce qui l'entoure, par la vigueur spontanée de sa facture, par l'énergie du type fixé; elle respire l'héroïsme. L'œuvre est célèbre, justement célèbre, et elle ne doit sa notoriété qu'à sa valeur propre, car l'attribution à David ne repose sur aucun document : on la lui a donnée parce que nul autre que lui ne paraissait capable de l'avoir peinte : jugement de sentiment qui n'est pas sans force. J'y souscris, comme l'ont fait Marcel Raymond et Gonse, sans marchander, Jules David et M. Focillon, avec les réserves qu'impose l'esprit

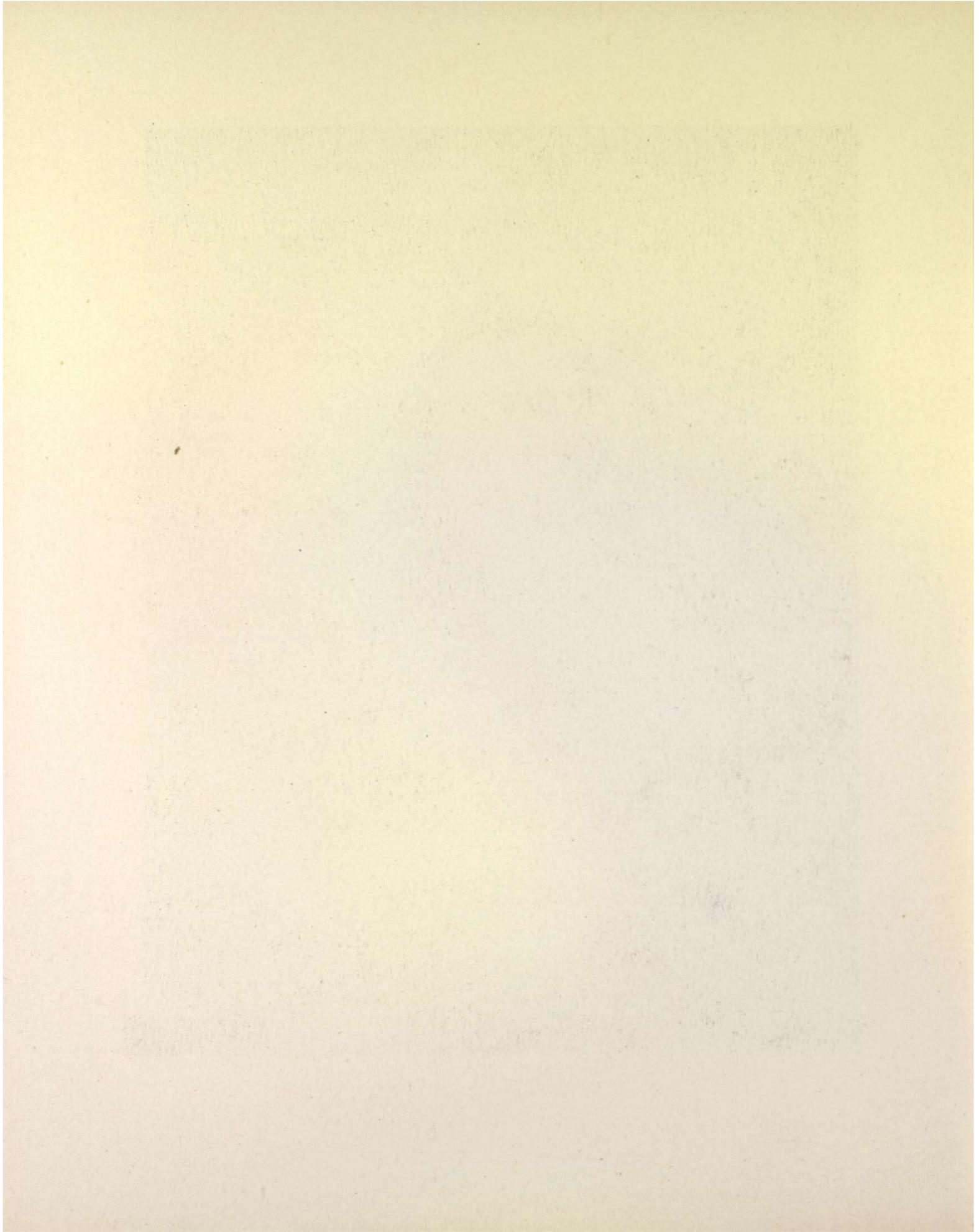
scientifique. Une réussite exceptionnelle par un artiste secondaire, surtout dans une époque capable de galvaniser les talents, de les élever au-dessus d'eux-mêmes, ne serait, cependant, pas invraisemblable. A quel moment David aura-t-il pu peindre cette page? On songerait d'abord à 1792 ou 1794, mais il n'en avait guère le temps et, venant de lui, à cette date, comment un tel morceau serait-il passé inaperçu? Jules David parle de 1795 « quand après la mise en liberté » l'artiste « travaillait à l'atelier avec ses élèves », mais sa fièvre révolutionnaire était alors fort calmée, il était revenu à ses chers antiques et se gardait de toute imprudence.

L'exécution mâle de l'œuvre s'accorde, d'une façon générale, avec l'art de David. Pourtant la construction de la tête a quelque chose d'incorrect que l'on ne rencontre pas d'ordinaire dans les têtes davidiennes aux volumes plus établis. Certains tons rouges du fichu ont une qualité, une acidité, qui ne sont pas coutumières à David. Une énigme sur une grande œuvre ne lui confère-t-elle pas un surcroît d'intérêt?

La Maraîchère, peinte sur papier, a été marouflée sur toile, elle mesure 0,82 sur 0,64. Présentée en 1861, par M. Maurice Allard, de Paris, à la commission du Musée qui s'était, à l'unanimité, déclarée favorable à son acquisition, elle fut achetée par le Président de la Commission, Thierry Bröleman, qui l'offrit à la ville.

LÉON ROSENTHAL.





M^{ME} GEORGES ANTHONY ET SES ENFANTS

Ce charmant portrait, si opportunément acquis en mai 1892 à la vente Daupiat (n° 48), a été médité et réalisé dans la douceur d'une retraite agréable et sous le charme d'une amitié souriante. On peut imaginer facilement les conditions de son exécution par les renseignements que nous possédons sur la vie de Prud'hon à l'époque où il fut peint.

Revenant d'Italie en 1789, Prud'hon s'enthousiasma, comme la plupart des jeunes artistes de ce temps, pour le mouvement révolutionnaire. Il était lié d'amitié avec Saint-Just et ne dissimulait pas son admiration pour Robespierre. Après le 9 thermidor, il résolut, pour fuir la misère, dit-on, peut-être aussi par mesure de prudence, de s'éloigner de Paris. Sur le conseil, sans doute, de son vieux maître François Devosges, né à Gray, il se dirigea vers cette ville. Un accident de voiture où il fut légèrement blessé, lui permit d'accepter l'hospitalité de la famille de Villerey au château de Rigny, distant de Gray de quelques lieues à peine ¹. Nous aimons à croire que la société y était aimable, il était lui-même un hôte séduisant, il s'y attarda probablement longtemps.

A Rigny, à Gray et peut-être dans quelques localités voisines, Prud'hon demeura deux années. Il peignit alors un grand nombre de portraits à l'huile ou au pastel et le Musée de Gray, grâce à la générosité de M. Pigalle, en conserve actuellement quelques-uns. Aucun cependant ne peut, pour l'importance et la qualité, entrer en lutte avec ceux de Georges Anthony, ni surtout de M^{me} G. Anthony et de ses enfants, peints, en 1769, au château de Rigny ².

Ce Georges Anthony devait être un beau cavalier, grand amateur de chevaux, qui sut plaire à la jeune fille de la maison : mais qui, entraîné

1. M. René-Jean recueillit, d'une des dernières descendantes de Villerey, cette tradition de famille. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t. II, p. 273, note 1.

2. La toile, signée sur la table à gauche et datée de 1796, mesure 0,96 sur 0,81.

par sa passion, après une vie mouvementée, devint en 1812 hetman de Cosaques et disparut en Russie. Prud'hon le représenta debout à la tête de son cheval. Son portrait, d'une exécution ferme et un peu sévère, fut acquis, en 1882, par le Musée de Dijon d'une demoiselle Anthony, petite fille du brillant cavalier et fille du jeune garçon que nous voyons sourire près de sa mère sur la toile du Musée de Lyon.

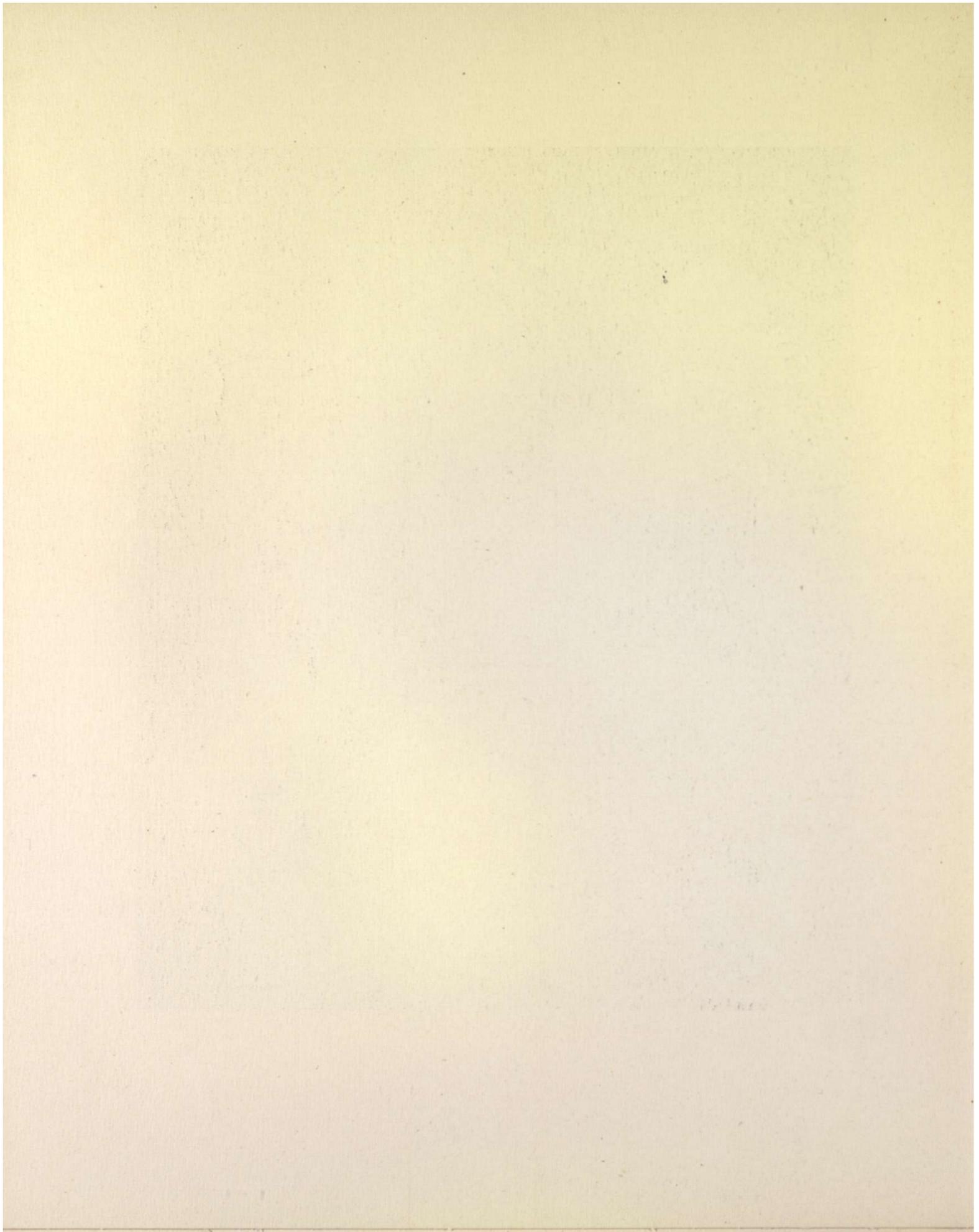
Le portrait de M^{me} Anthony offre un plus grand intérêt. Prud'hon voulut en le peignant exprimer le bonheur d'une mère fière de ses enfants : la joie rayonne sur ce visage régulier, aimable, souriant, aux yeux écartés qu'il ne put manquer d'admirer¹. Mieux peut-être que tout autre peintre, Prud'hon, mal marié, mais aimant tendrement ses nombreux enfants, sut représenter la joie si joliment orgueilleuse de cette jeune femme charmante et si heureuse de presser sa fillette dans ses bras alors que son fils aîné se tient près d'elle.

Une autre fois seulement Prud'hon voulut traiter le même sujet d'une mère entourée de ses enfants. C'était quinze ans plus tard et la jeune femme dont il fixait l'image était une reine dont un des fils devait devenir empereur. Malheureusement le portrait de la reine Hortense et de ses enfants ne fut jamais peint. Nous n'en possédons que quelques dessins préparatoires où nous voyons encore une jeune mère serrer le plus jeune de ses enfants dans ses bras pendant que l'autre se presse derrière elle. Lorsqu'en 1811 il exécutait ces dessins au château de Malmaison, près d'une impératrice et d'une reine délaissées, Prud'hon songea-t-il au portrait de l'aimable jeune femme laissée au château de Rigny, en hommage sans doute, d'une longue, généreuse et cordiale hospitalité, rendue, par les misères du temps, bien précieuse et infiniment douce à l'artiste alors pauvre et malheureux ?

JEAN GUIFFREY.

1. Il semble l'avoir pressenti quelques années plus tôt lorsqu'il traça d'une plume rapide, sur un feuillet d'un de ses albums de Rome entré récemment au Louvre avec le legs Et. Moreau-Nélaton, la figure de l'Innocence dans ce premier croquis d'une composition plusieurs fois reprise plus tard : l'Amour séduisant l'Innocence (*Catalogue de l'œuvre de P.-P. Prud'hon*, n° 1311, fol. 21, rep. pl. XXXII). Et, d'autre part, ce visage souriant de jeune femme brune n'évoque-t-il pas déjà un peu celui de M^{lle} Mayer ?





LA FOLLE

Après son retour d'Angleterre et, sans doute, en 1822, Géricault peignit, pour son ami le docteur Georget, médecin en chef de la Salpêtrière, dix études dans lesquelles il s'attachait à fixer des physionomies typiques d'aliénés. Cinq ont disparu. *Le Monomane du vol des enfants* et *la Monomane du jeu* sont au duc de Trévise; *le Monomane du commandement militaire* fait partie de la collection O. Reinhart à Winterthur; le Musée de Gand conserve, sous la désignation plus vraisemblable de *Fou assassin*, celui que Clément appelait le *Monomane du vol*. La plus puissante, la plus intense, la plus émouvante de ces images est celle qui, après avoir passé, ainsi que les précédentes par les mains du peintre Ch. Jacqué, fut achetée, en 1908, par notre Musée, à la vente Chéramy. C'est le portrait d'une femme que l'on avait surnommée la Hyène, et qui avait la monomanie de l'envie (n° 159 du catalogue de Clément).

Géricault ne s'était proposé ni de nous apitoyer, ni de susciter l'horreur. Il n'a apporté ici aucune intention dramatique. Il a voulu fixer un document. Il l'a fait avec le souci scientifique qui le guidait dans ses études peintes d'après des fragments anatomiques, avec ce même instinct qui le poussait à noter exactement, quand il préparait *le Radeau de la Méduse*, les altérations morbides ou la décomposition cadavérique. Mais cette impassibilité, au moins apparente, confère à l'image une intensité singulière. La lucidité terrible qui note, scrute, sans merci, la dégradation de l'être humain est plus impressionnante que les évocations passionnées de Delacroix et même de Goya. Ce procès-verbal implacable nous obsède : le regard oblique, les yeux injectés de sang, le teint terreux et jusqu'à la crasse du visage jamais lavé, l'attitude sournoise, le bonnet même et le costume sordides, tout concourt à donner la sensation d'abjection.

Sur ce thème repoussant, une peinture magnifique. Aucun agrément parasite, aucune recherche susceptible de faire valoir l'artiste au risque de distraire le spectateur et de diminuer la portée de l'œuvre. Entre l'inspiration et la facture l'adaptation est parfaite. Le pinceau, fougueux et con-

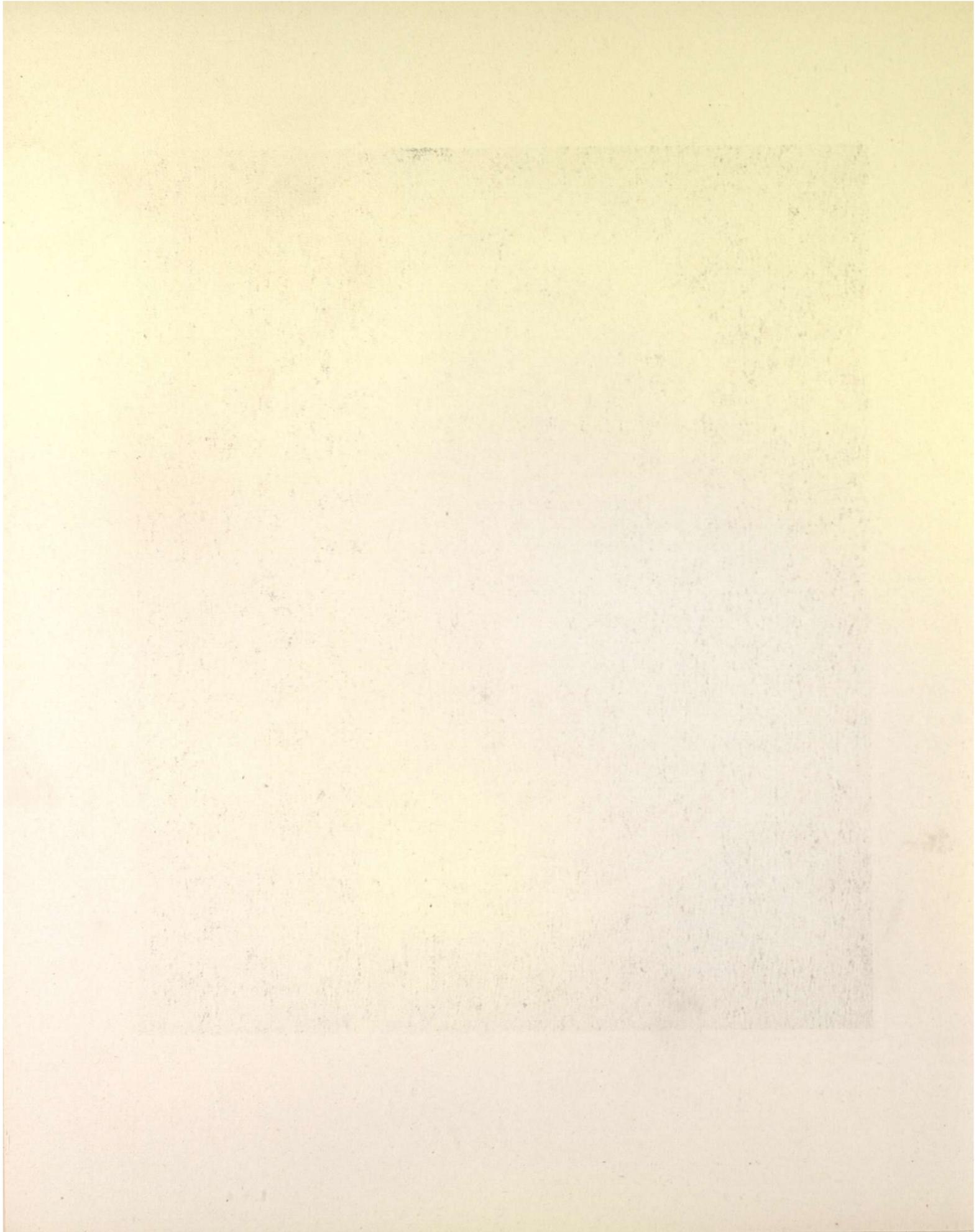
tenu, manié librement, a une puissance de suggestion inouïe. Sans prendre la peine de les analyser il nous fait voir, mieux que n'aurait fait la patience minutieuse d'un Denner, les rides du front et les veines gonflées sur les tempes. Le tableau est peint en pleine pâte avec sobriété, avec franchise, avec une savante unité. Tout s'éclaire par les bords blancs du bonnet; tout s'échauffe par le fichu, tache rouge d'une qualité rare et d'une intensité sourde, seule note vibrante entre le visage verdâtre et le costume d'un gris sale. L'ensemble a une sorte de résonance grave. Par un bonheur que Géricault a connu rarement, l'harmonie s'est conservée parfaite comme au premier jour.

Telle se présente cette page imprévue. La vérité la plus particulière y prend l'autorité, l'ampleur dont Géricault a revêtu tout ce qu'il a touché, et ce document pathologique s'égale aux conceptions les plus puissantes de l'art moderne.

La folle, peinte sur toile, mesure 0,70 sur 0,56.

LÉON ROSENTHAL.





EUGÈNE DELACROIX

FEMME CARESSANT UN PERROQUET

De 1825 à 1827, Delacroix paraît avoir traversé une sorte de crise sentimentale ou sensuelle. *La mort de Sardanapale* en marque le paroxysme. En cette œuvre exceptionnelle, avec une séduction de facture qu'il a rarement ambitionnée, lui, d'ordinaire si réservé, subordonne le caractère dramatique, le sens byronien de son sujet à un poème où se chante le charme du corps féminin nacré, souple, voluptueux. Tandis qu'il médite cette grande page ou qu'il y travaille, il multiplie les tableaux consacrés à un semblable objet. C'est cette anecdote, d'un ton bien surprenant chez lui : *le Duc de Bourgogne montrant le corps de sa maîtresse au duc d'Orléans* ; ce sont des études : *la Jeune femme au grand chapeau*, *la Femme aux bas blancs*, *l'Odalisque à la tête renversée*, *la petite Odalisque*, *l'Odalisque vue de dos*, variations sur un thème éternel, poème de la femme nue couchée sur un lit, *Vénus couchées*, au temps de Giorgione et de Titien, *majas*, naguère, avec Goya ; demain ce sera *l'Olympia* de Manet. A l'âge du Romantisme, pour Ingres et pour Delacroix, elles se travestissent en Odalisques, admirable prétexte, au reste, pour orchestrer le nu dans un décor pittoresque et somptueux.

Notre odalisque couchée, *la Femme caressant un perroquet*, selon le titre qu'elle porta à l'Exposition au profit des victimes du choléra en 1832, appartient à cette série et elle occupe une place particulière et éminente. D'abord par l'arabesque des lignes ; le sujet, insignifiant en lui-même, détermine un rythme imprévu. J'ai souvent pensé, bien qu'il n'y ait aucune ressemblance directe, que l'idée en avait été inspirée à Delacroix, familier du Musée, par la grande toile du Louvre où Lambert Sustris, ce Hollandais italianisant du xvi^e siècle, a célébré une Vénus qui joue avec des colombes. C'est ainsi qu'il a pu donner tout son prix à ce corps, le plus parfait, dit M. Raymond Escholier, qui ait posé devant lui, « admirablement modelé, le cou bien attaché sur les épaules tombantes, le sein arrondi, la courbe du bras droit accompagnant la courbe exquise du ventre, le magnifique allongement des cuisses et des jambes ». Certains volumes un peu forts,

sur lesquels il serait délicat d'insister, rappellent le caractère de Mademoiselle Rose, un modèle favori de l'artiste, à cette époque.

Ce qui, surtout, différencie *l'Odalisque* et lui confère un prix inestimable, c'est la saveur, presque unique chez Delacroix, rare d'une façon absolue, de son harmonie. De ce beau corps orchestré dans les velours, les soies et les satins, Delacroix a dégagé une symphonie claire où dominent les notes froides. Les rouges, malgré l'importance du manteau qui enveloppe l'Odalisque, sont subordonnés. Les gris bleus, les jaunes, l'or pâle dominant. Par une rencontre imprévue on songe, ici, à Vermeer. Cette toile minuscule — elle mesure 0,24 sur 0,32 — est peinte, est-il besoin de le dire, d'un pinceau libre et large. Les hachures colorées sur le coussin de pied restent visibles sur la photographie. Elle a été donnée au Musée, en 1897, par M. Couturier du Royas.

Le dessin préparatoire, au crayon, a été acquis à la Vente Haviland en décembre 1922. Il montre, avec des variantes importantes (le type du visage, la coiffure...), le travail attentif de celui qu'on a accusé d'improvisations impatientes, la simplicité de ses moyens, la subtilité de notations évocatrices.

Un Delacroix ni héroïque, ni dramatique, étranger au mal du siècle, aurait été un autre mais, tout de même, assurément, un très grand peintre. Nous en avons la preuve ici.

LÉON ROSENTHAL.





L'ODYSSÉE

Ce n'est pas une des moindres raretés du Musée de Lyon que cette petite *Odyssée*, peinte sur bois (0,61 cent. sur 0,53), et signée à gauche, en bas, de ce nom célèbre. Elle frappe, d'abord, par la force d'une exécution voulue, ressentie, très solidement modelée et presque brutalement en relief sur un fond opaque, noirâtre et dur. Elle étonne, ensuite, par les différences profondes qu'elle offre avec l'*Odyssée* de l'*Apothéose d'Homère* (du Louvre), celle qui, assise au coin gauche du piédestal où trône Homère, fait pendant à l'autre fille du poète, l'*Iliade*.

C'est donc une « étude », un des états par lesquels a passé cette figure avant de prendre son attitude définitive dans la composition d'ensemble; mais quelle « étude »! Elle a tous les caractères d'un morceau en lui-même achevé. Rarement Ingres en modela-t-il avec un plus visible amour de la forme vivante, avec une sorte de volupté caressante qui enveloppe l'élan premier, spontané et presque fougueux.

C'est qu'il y a deux choses en ce beau morceau : une forme, une pensée. La forme, c'est ce modèle féminin tel que le chérissait Ingres, robuste, plein, savoureux, de lignes élégantes et à la fois sensuelles. La pensée, c'est la recherche de l'attitude qui exprimera le mieux l'antithèse poétique de l'*Odyssée* avec l'*Iliade*. Quelle posture, quel geste donner à la femme qui incarnera le poème du voyage et de la mer, en regard de celle qui incarne le poème de la bataille? Ici l'action, là l'aventure; mais l'action au repos, et l'aventure à l'état de souvenir, de méditation. C'est le retour, le *nostos* après l'*odos*.

Ingres a longtemps cherché, tâtonné, pour cette figure. Il l'a pourchassée dans une vingtaine de dessins qui appartiennent au Musée de Montauban, et que Lapauze a brièvement, exactement décrits. L'un d'eux a été reproduit dans son grand ouvrage sur Ingres (page 255). C'est un très beau nu, d'après le modèle que le morceau de Lyon nous montre à demi vêtu. Le point de départ est dans ce « nu ». Dès le début, Ingres a voulu peindre ce beau corps, et il lui est resté fidèle jusqu'à l'exécution dernière de l'*Apothéose d'Homère*, où ce nu, complètement enveloppé,

mais reconnaissable encore à ses volumes, ne se montre plus que par l'extrémité des mains et des pieds. Transformation complète, mais conservation du modèle initial, correspondant au « canon » féminin dont Ingres fut constamment épris.

Quant à la « pensée » que devait exprimer cette figure, elle ne s'est pas moins cherchée, dans la position de la tête et de la main gauche. Ingres, dans un grand dessin d'ensemble conservé au Louvre, avait représenté l'Odyssée nue jusqu'aux reins, la tête relevée et retournée à droite vers Homère, le coude gauche appuyé sur le genou, et érigeant un rameau de laurier. Mais une réflexion plus approfondie du sujet lui fit sentir que la nudité convenait mal à l'Odyssée ; il étudia alors ce *mezzo termine*, ce demi-nu, représenté par le morceau de Lyon. Enfin, il voila, des pieds à la tête, sa figure, l'enveloppant de ce manteau vert de mer adouci qui est à lui seul une trouvaille de grand artiste.

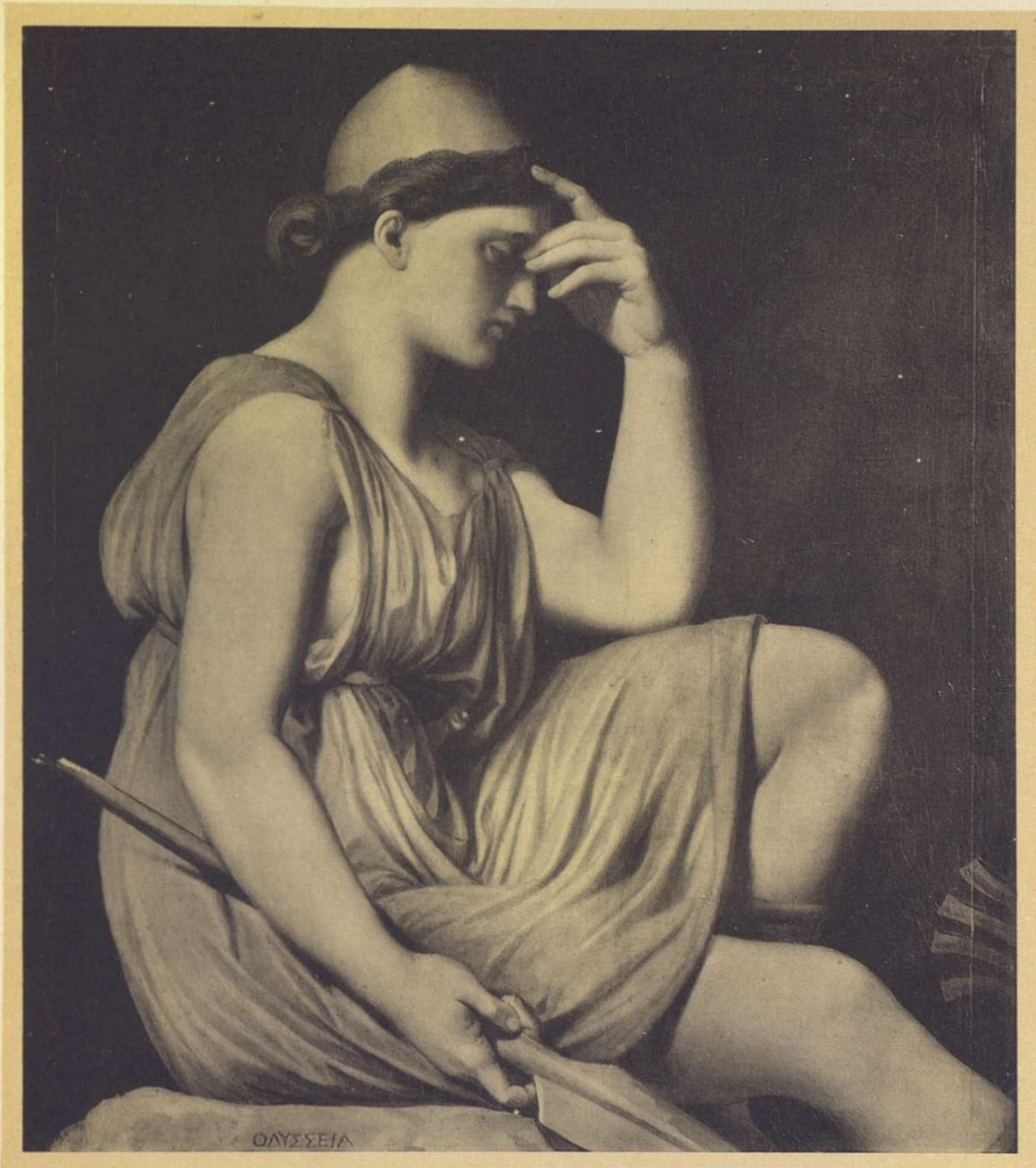
Dernière retouche : il modifia la position de la tête et de la main. Lyon présente une attitude pensive, un peu infléchie, et un geste admirable de la main au front, méditative. Mais il y avait déjà, dans le groupe au-dessus d'elle, un personnage (Phidias), qui touche son front du doigt : il fallait éviter une répétition. D'autre part, la tête penchée n'équilibrait point suffisamment l'attitude droite de l'Iliade, qui fait symétrie. Cette tête fut donc légèrement redressée, et, du coup, la main glissa du front au menton.

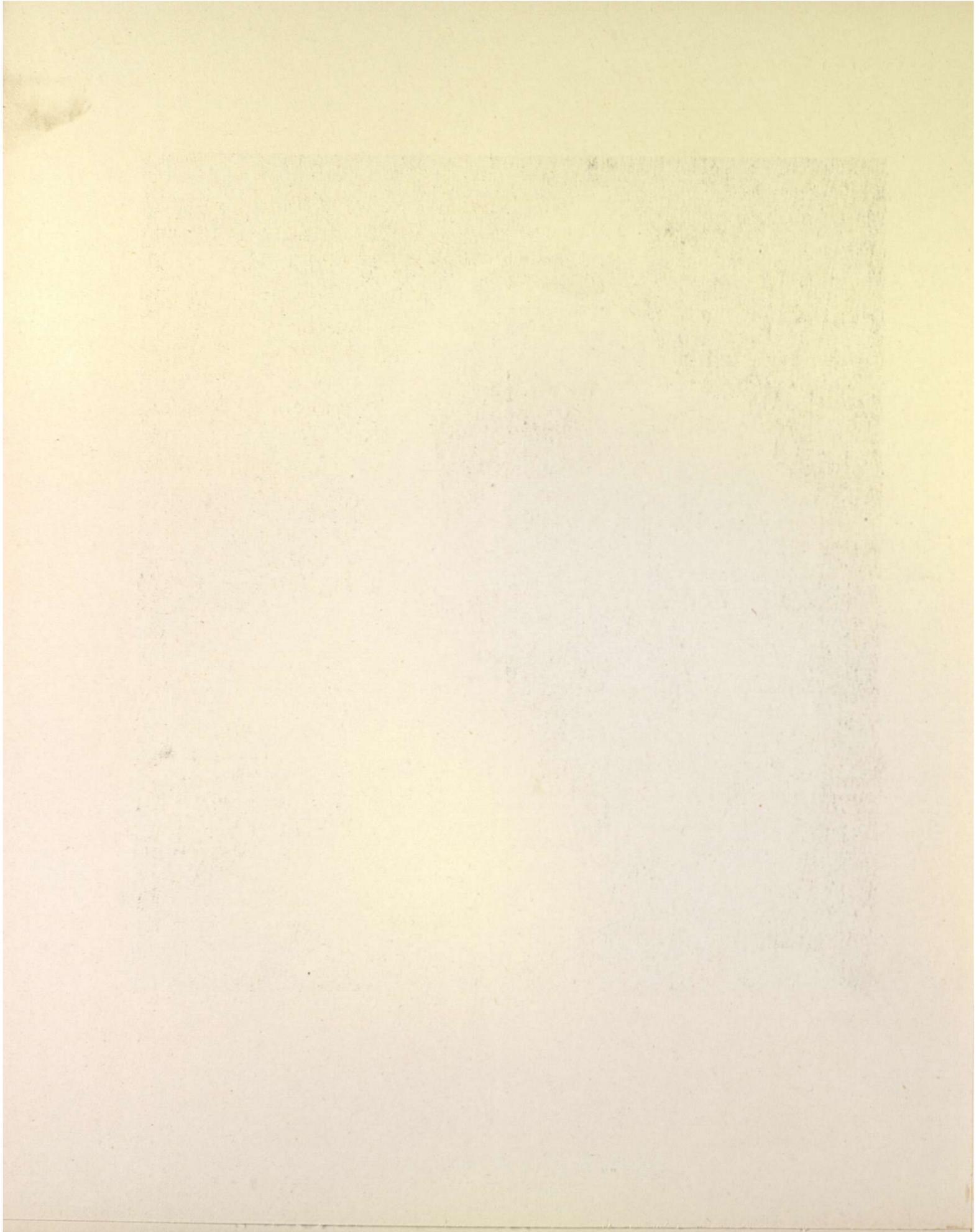
Le morceau de Lyon, si remarquable en lui-même, fixe donc un moment très intéressant dans la conception du personnage de *l'Odyssée*.

Il marque le passage du nu au vêtu, la combinaison et comme la correction de l'un par l'autre, le nu s'accusant avec une visible joie de beau peintre, le vêtu décelant un maître dans l'art de draper.

Or, s'il a été peint avec ce visible amour, c'est que l'artiste n'en a pas sans regret abandonné la composition savante, pour en subordonner l'attitude dernière aux exigences du balancement et de l'harmonie parlante de l'ensemble. Par là, il offre une double leçon.

S. ROCHEBLAVE.





LA MOISSON
DANS UNE VALLÉE
(MORVAN)

Un très simple et pur chef-d'œuvre. Dans un pays vallonné, un coin de campagne tel que le promeneur peut en rencontrer à chaque pas. Sujet indifférent et présentation la moins calculée : rien n'est souligné. A peine la paysane qui tricote et l'homme qui coupe les tiges pâles avec une faucille forment-ils un centre minuscule d'intérêt. Pourtant la page est complète ; elle semble s'ordonner spontanément et respire la plénitude. Un grand artiste nous donne une grande leçon : il nous dit que les sites rares ou exceptionnels, les aspects grandioses ou pittoresques ne sont pas seuls dignes de nous arrêter. Leur caractère même développe une curiosité qui nous détourne de la délectation pure. La beauté nous entoure de toutes parts. Il n'est point de motif banal : le ciel, les prairies, les collines et les champs, les grands arbres et l'arbuste frêle jouent partout dans la lumière, frémissent au vent et sont capables de donner à l'œil les joies les plus exquis ; ils dispensent à l'esprit et au cœur les impressions les plus profondes. Pour en jouir, il faut le don d'amour. Corot le possède au suprême degré ; il sait aussi nous communiquer ses sentiments, et il le fait à l'aide du langage le plus simple et le plus rare.

Au moment où il peint cette page, entre 1840 et 1845 sans doute — une autre étude dans le même pays à *Saint-André-du-Morvan*, collection Moreau-Nélaton, est datée de 1842, — Corot vient de traverser une sorte de crise de grand style. *Agar dans le désert* l'a inaugurée, en 1835, avec une particulière rigueur, *saint Jérôme*, *la Fuite en Egypte*, *Démocrite*, en sont les manifestations principales. Il y a nourri, peut-être, son instinct de grandeur et nous en bénéficions, ici, dans cette étude directe où la vision sincère, sans déformation ni système, se revêt d'une noblesse spontanée.

Tout y est dit avec mesure, *mezza voce*, sans une dissonance, avec une justesse parfaite. Corot s'est volontairement maintenu dans une gamme très limitée : ni lumière éclatante ni ombres véritables, des couleurs

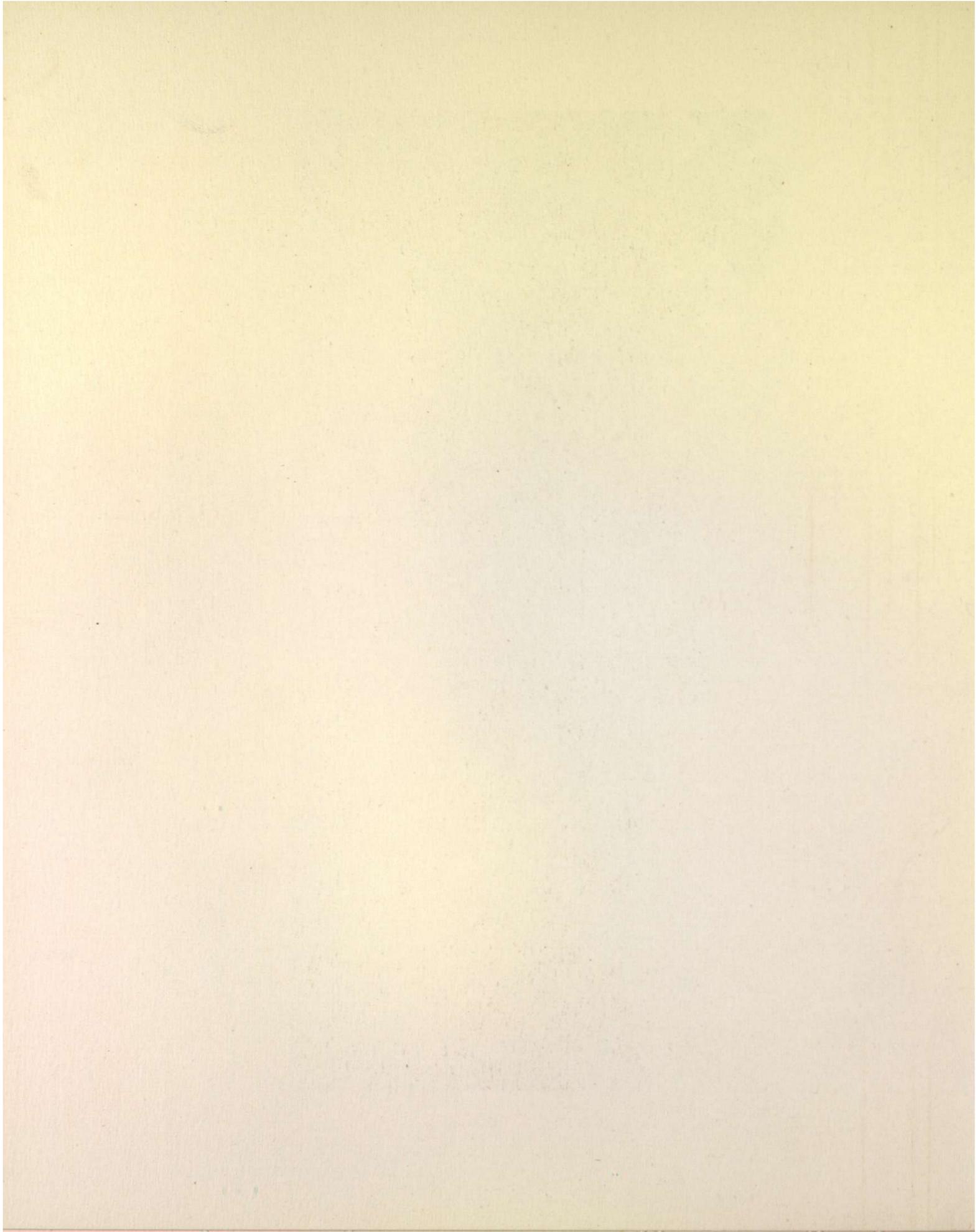
rompues, des rapports très ténus. Les gris à peine teintés sur le blé, sur les prairies, parmi les arrière-plans ont des modulations particulièrement exquises. La mise en place est assurée par un dosage subtil de valeurs. La sobriété de la touche délicate s'allie à une vision large et un instinct sûr de simplification. Rien pourtant d'imprécis ou de vague. C'est un beau jour d'été sous le soleil. L'heure évoquée, le caractère de la région et de la scène, ne comportent pas les indécisions vaporeuses, les brumes argentines auxquelles Corot, par la suite, ne s'est que trop complu.

Cette confiance fraîche et sereine a conservé, pour nous, toute sa jeunesse. A l'heure où elle fut peinte, sous sa discrétion, elle était, en vérité, novatrice. Les paysagistes romantiques chérissaient alors les aspects sauvages, la montagne, la forêt, et fuyaient les spectacles agrestes. Corot, avant 1848, nous propose un sentiment plus humain de la nature. Les romantiques, par ailleurs, hantés par les Hollandais ou les Anglais, enténébraient leurs toiles de tons chauds et sourds. Corot, lui, peint sans le souvenir d'aucune peinture, sans réminiscence de musée. Il inaugure, de beaucoup le premier, la peinture claire. Toutes les audaces de l'impressionnisme pourront se greffer sur ces affirmations ingénues.

La moisson dans une vallée a été décrite par Alfred Robaut, dans son catalogue de *l'Œuvre de Corot*, sous le n° 429. Il nous apprend qu'elle avait figuré, le 9 avril 1881, sous le n° 5, à la vente Ravel où elle fut acquise par M. Barbedienne. Elle passa ensuite dans la collection du peintre Bellet du Poisat qui la légua au musée en 1883 avec plusieurs autres tableaux parmi lesquels *l'Espolio* du Greco (voir page 41 : *le Christ dépouillé de la tunique*). La toile mesure 0,38 sur 0,73 ; elle est signée, en bas et à droite. Elle s'associe à cinq autres paysages et à deux tableaux de figures pour porter, à Lyon, un témoignage très étendu sur le génie de l'artiste.

LÉON ROSENTHAL.





L'ATTENTE A LA GARE

« Il n'est pas donné à chacun, écrivait Baudelaire, de prendre un bain de multitude. Celui-là qui épouse facilement la foule, connaît des jouissances fiévreuses dont seront éternellement privés l'égoïste fermé comme un coffre et le paresseux interné comme un mollusque. »

Daumier a épousé la foule et il en a été le peintre. A plusieurs reprises, ses lithographies expriment la vie collective. Il s'est, surtout, appliqué à la traduire dans ses tableaux. Il a affirmé, avec intensité, la communion qu'opère entre des êtres étrangers les uns aux autres, rassemblés par le hasard seul, une forte émotion qui les a surpris. Ce sont des passants qui s'arrêtent, dans la rue, pour écouter le joueur d'orgue, des badauds attroupés autour d'un saltimbanque, des spectateurs au théâtre. Ces derniers, habitués à s'observer, aux fauteuils ou aux loges, livrés librement à leurs impulsions dans les galeries supérieures, vibrent selon un rythme qui les domine. De même encore, les habitués des prétoires, de la salle des ventes et, on le devine, les amateurs pâmés dans la contemplation des œuvres d'art.

En toutes ces circonstances, Daumier a célébré la vie unanime. Les chemins de fer lui ont offert des réactions bien différentes. Sur les bancs des wagons de troisième classe, il a vu les gens demeurer juxtaposés, isolés dans leur immobilité forcée et dans la sensation d'une durée interminable. Dans les salles d'attente, agités ou flegmatiques, les voyageurs se coudoient sans s'apercevoir. A la gare Saint-Lazare, il a noté, dans une magnifique aquarelle (KL 251) les gens qui courent, les malles que l'on décharge, les paniers, les paquets, la cohue. Ici, il ne nous propose que le malaise indéfinissable de l'attente et du départ. Pressés les uns contre les autres, mais demeurés étrangers ou hostiles, ces gens s'impatientent. Les minutes lentes, creuses, durcissent leurs visages mornes. Leurs physionomies fermées ont quelque chose d'inquiétant. Scène banale, acteurs indifférents, dont Daumier a dégagé une sorte de drame obscur. C'est un aspect du spleen.

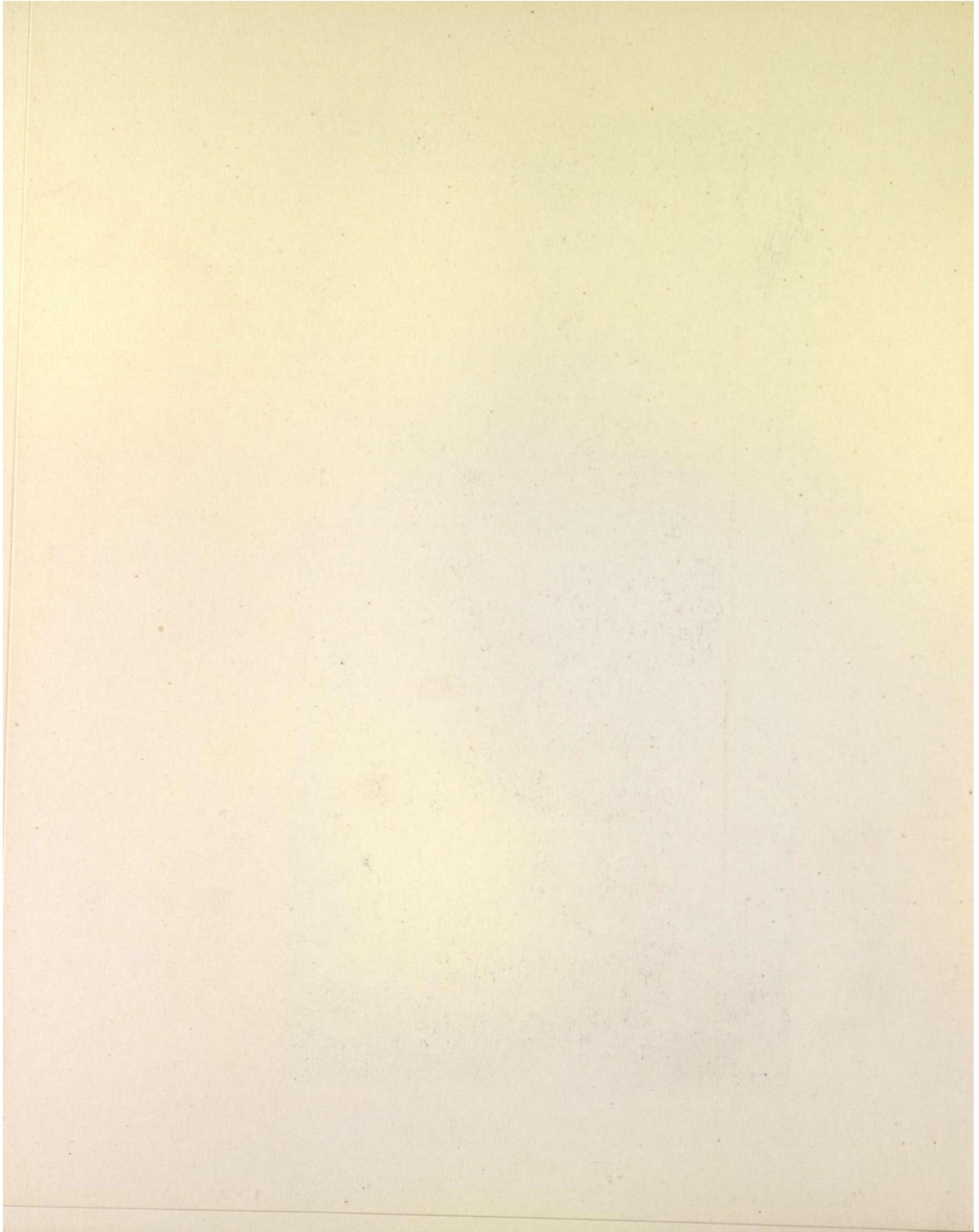
L'artiste n'a pas vu telle quelle la scène qu'il décrit : il ne dessinait pas

d'après nature : elle est le résultat et la synthèse d'un ensemble d'observations. La notation a une grandeur brutale, sommaire, décisive : peinture de sculpteur qui met en vigueur les volumes et répartit par masses puissantes la lumière; remarquable parti tiré du costume moderne.

Daumier ne datait pas ses peintures. Seules les toiles exposées en de rares Salons peuvent nous guider : elles nous laissent supposer que *l'Attente à la gare* a été peinte entre 1860 et 1870. Elle est exécutée sur toile, mesure 0,58 sur 1,12. Elle a figuré à l'Exposition Daumier en 1903 et fut acquise pour les Musées à la vente Boy, le 25 mai 1904. Elle porte, dans le catalogue dressé par Klossowski (*Daumier, peintre et sculpteur*), le n° 246.

LÉON ROSENTHAL.





LES AMANTS DANS LA CAMPAGNE SENTIMENTS DU JEUNE AGE

Courbet est, depuis 1840, à Paris où il est venu, avec cette belle confiance en son génie qui ne l'abandonnera jamais, conquérir la gloire. Elève nominal de Steuben, il travaille surtout au Louvre. Dès ce moment il est un maître, admirable exécutant, mais il ne s'est pas encore reconnu lui-même et ne sait quel usage il fera de sa force. En ces années de lassitude et de gestation qui marquent la fin de la monarchie de Juillet, il demande encore ses thèmes d'inspiration au Romantisme. Mais les temps romantiques allaient bientôt être révolus et Courbet n'était pas un romantique. Le beau ténébreux par lequel Courbet aurait voulu, selon un passage d'une lettre de 1854, peindre un « homme dans l'idéal et dans l'amour absolu », livre aux vents sa longue chevelure noire, il prend un air inspiré : il ne médite pas, malgré ses allures, des desseins de grande envolée. La mélancolie, que lui inspirent le crépuscule et la menace de l'orage, est passagère. Ce sont, Courbet a le soin de nous en avertir, sentiments du jeune âge, qui n'auront pas de lendemain. Sa compagne, sensuelle et alanguie, que le grand air enveloppe de volupté, le ramènera aux joies immédiates, et l'auberge, on le devine, est proche, où ils retrouveront tous deux la gaieté.

L'homme, on l'a reconnu, c'est l'artiste lui-même. Il s'est déjà représenté, en 1842, dans le *Courbet au chien noir* ; il est, cette année même, 1844, l'*Homme à la ceinture de cuir*, l'*Homme blessé* ; il sera bientôt l'*Homme à la pipe*. Courbet ne cessera pas de se prendre pour modèle et pourquoi lui ferait-on grief de ce que l'on accepte de Rembrandt, puisqu'au témoignage de ses contemporains, il était d'une remarquable beauté et puisqu'en se regardant, non sans complaisance, il a peint d'amirables pages.

De la jeune femme nous ne connaissons que le prénom : Joséphine, c'était une Comtoise, mariée, de famille bourgeoise. Elle avait tout quitté pour suivre l'artiste dont elle fut longtemps la maîtresse et le modèle. C'est elle, assure Théophile Silvestre, qui aurait posé la baigneuse debout, vue

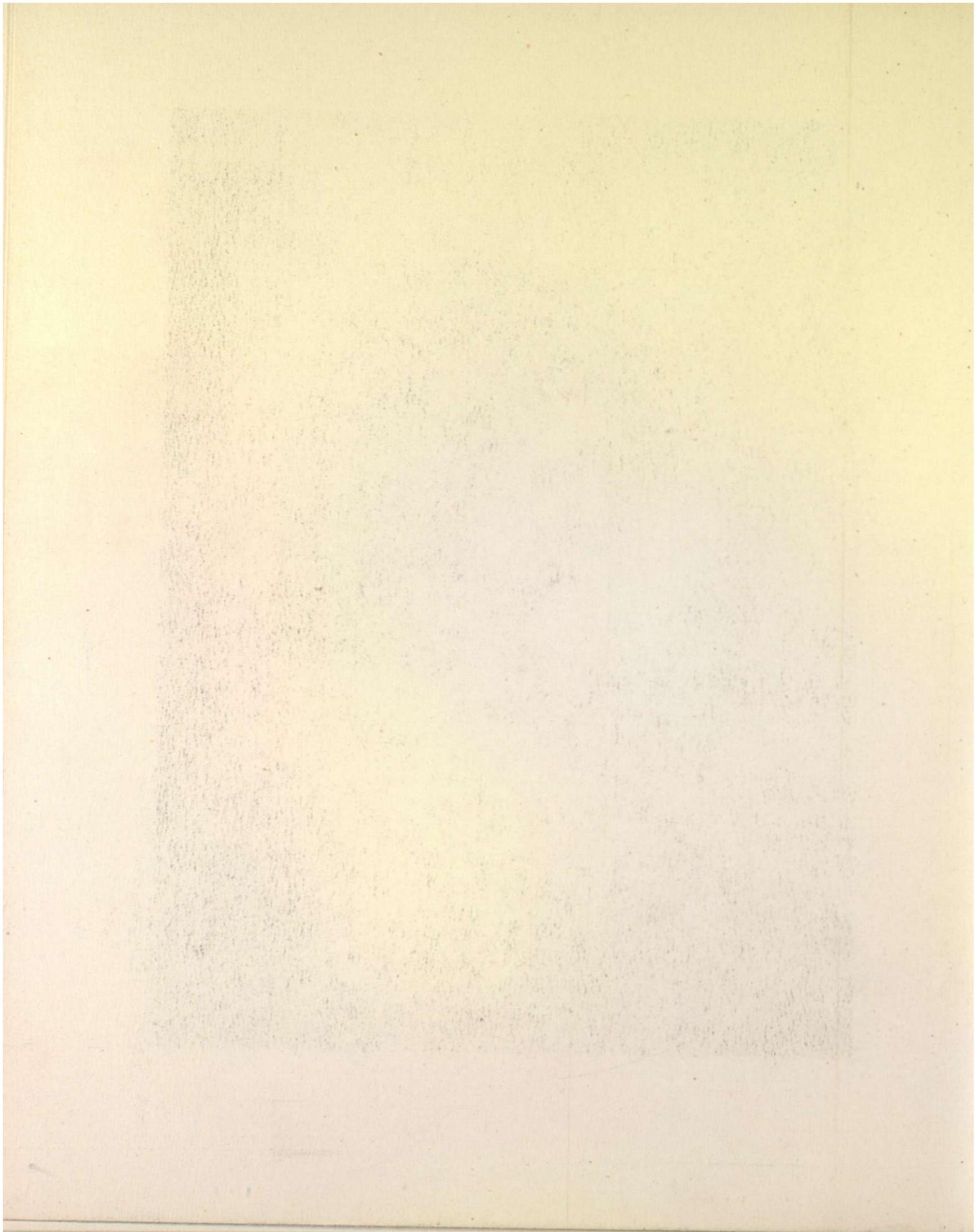
de dos, qui suscita un si beau tapage, dans le célèbre tableau de la collection Bruyas au Musée de Montpellier. Sa figure, ici, a été appréciée de façons très diverses : pour Riat, c'est « une fort jolie fille au délicat et poétique profil ». Estignard estime, au contraire, qu'elle « est dépourvue complètement de distinction et d'élégance » et cet avis, avec des atténuations, me paraîtrait plus voisin de la vérité.

Le morceau de peinture est de premier ordre : exécuté solidement, en pleine pâte, avec des parties caressées à loisir et d'autres enlevées, de verve, du premier jet. Il existe une étude préparatoire, léguée par Mademoiselle Juliette Courbet au Petit Palais ; elle est très proche de notre tableau ; le type de la femme est plus vulgaire, d'une sensualité plus appuyée ; Courbet lui-même est plus coloré, moins affiné, plus vrai très probablement. L'exécution, plus à l'effet, plus apparentée aux pratiques romantiques. Notre tableau a plus d'unité grasse et de gravité.

Les Amants dans la Campagne figurèrent aux Expositions particulières de Courbet en 1855 et en 1867. Sur le catalogue de cette dernière exposition se lit cette mention « Refusé aux Salons de 1844, 1845, 1846 et 1847, par le jury composé de Membres de l'Institut. » L'obstination et l'indignation de Courbet sont fort légitimes et l'on ne saurait deviner pour quelles raisons ou sous quel prétexte un tel tableau a pu être éliminé, s'il a vraiment été l'objet d'un examen. Courbet l'avait conservé jusqu'à la fin. Il se trouvait dans son domicile à la Tour de Peilz au moment de sa mort. La toile, signée des initiales suivies de la date, mesure 0,76 sur 0,56 ; la ville de Lyon l'a acquise, de M. Brame, en 1892.

LÉON ROSENTHAL.





PORTRAIT DE M^{LLE} GAUTHIER LATHUILLE

Manet a peu de goût pour les problèmes psychologiques. Il est attiré par le côté neuf, les aspects inédits de la vie contemporaine, mais ce sont surtout, pour lui, des spectacles. Il se soucie peu de ce que peuvent penser les personnages dont son œil surprend le geste, le mouvement, la figure, et dont il note les apparences fugitives dans la lumière. Cette indifférence ne comporte, semble-t-il, qu'une exception unique. Il a été touché et retenu par la physionomie de la jeune fille moderne. Telle que la société du XIX^e siècle l'a faite, elle n'a plus rien de l'Agnès candide, ignorante, insignifiante ou naïve du XVII^e siècle; elle n'a pas non plus gardé les loisirs ni la liberté d'esprit nécessaires pour se livrer au marivaudage. A la fois pure et avertie, elle est une personne ingénue et inquiète où se devine toute une vie ardente intérieure. Telle est apparue à Manet cette créature d'élite qu'était Berthe Morisot et, à plusieurs reprises, il a célébré le « caractère intense de modernité » que, selon le mot de Théodore de Banville, elle portait en elle. Une curiosité et une intention semblables ont présidé au portrait de Mademoiselle Gauthier Lathuille.

Ni belle, ni jolie, ni enjouée, mais une parfaite simplicité, la fraîcheur d'une plante saine prête à s'épanouir. Les grands yeux sombres ont un long regard grave, limpide tout ensemble et rêveur, imprégné d'une indéfinissable tristesse, de cette appréhension, peut-être, qui, souvent, étreint la jeunesse au seuil de la vie : ils interrogent la destinée non sans défiance.

Manet s'est attaché à ce visage dont l'expression énigmatique, un peu morne, n'était pas sans analogie avec la figure infiniment moins complexe de son modèle favori, Victorine Meurent; mais, peintre, par-dessus tout, il y a développé une symphonie en blanc et rose. C'est le temps où, en 1880, il peignait *Chez le père Lathuille*, page brillante, fanfare de plein air, taches éclatantes, plaquées avec brio, d'une main comme enivrée de sa propre maîtrise.

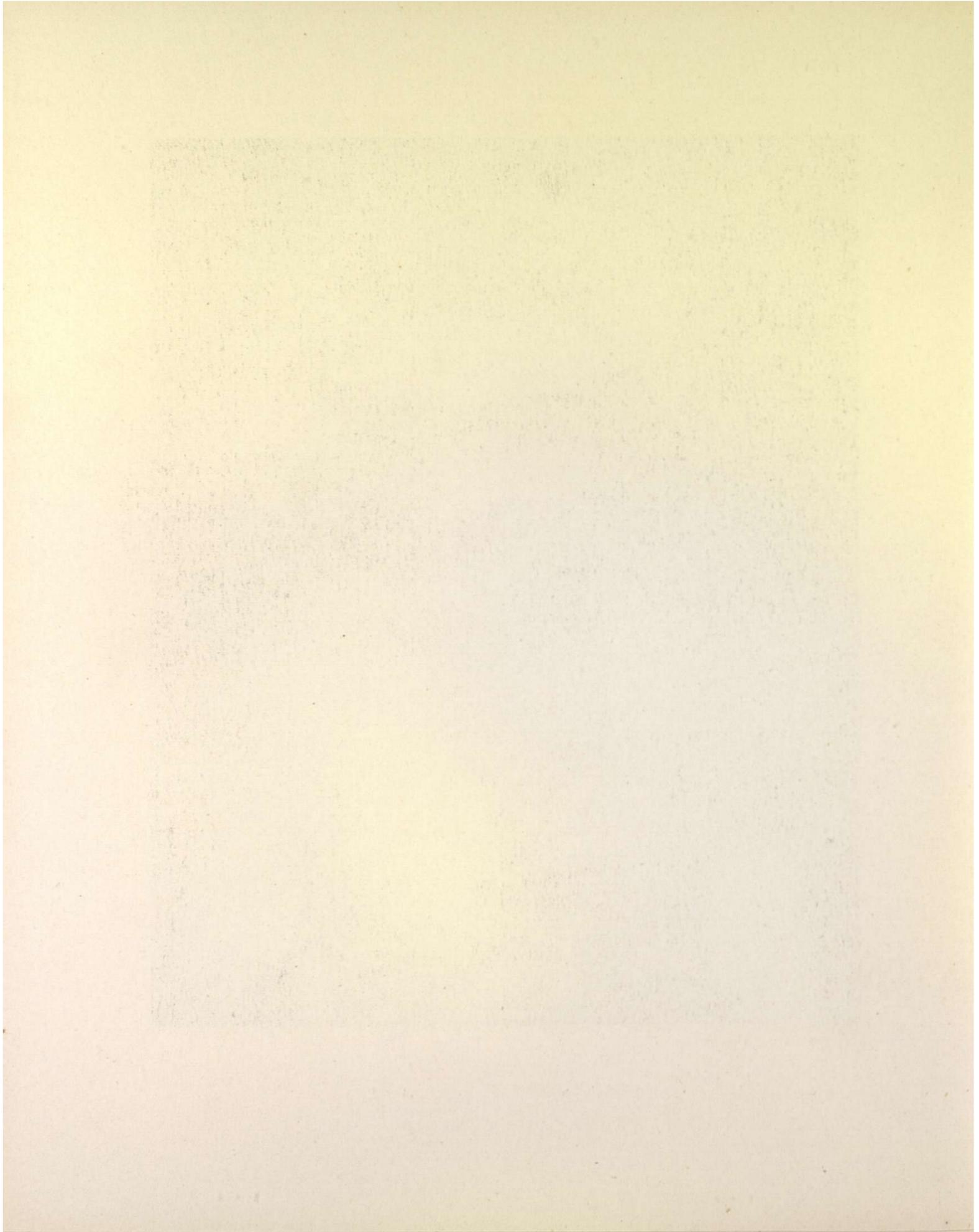
Ici, au contraire, et dans les portraits de Georges Clémenceau qui

datent de la même époque, la gamme s'est volontairement réduite ; l'harmonie est toute en nuances, ainsi Goya quand il module ses gris argentés. Mais, avec cette sobriété volontaire, Manet se retrouve tout entier et son pinceau a, tour à tour, les caresses les plus insinuantes et des brutalités décisives. Rien de plus délicat que le modelé, en pleine lumière, par d'insensibles passages, du visage et de la gorge. Le jeu des gris bleuâtres et des roses est exquis par quoi se devine le sein sous l'étoffe transparente du corsage blanc. Les matières, mousseline, tulle, et les carnations sont suggérées comme par miracle. Par contraste, des ombres s'écrasent, charbonneuses, sous le chapeau, autour du nez ; un trait épais de plusieurs millimètres enveloppe l'avant-bras et la main gauche. Ai-je besoin de le dire, ces accents sont voulus et, j'ajouterai, nécessaires. Ce n'est ni par négligence ni par hasard qu'aucun contour ne cerne l'épaule gauche, que le tour du chapeau a l'air incertain, que l'ovale du visage, en opposition, est serti de noir. Cette variété de facture répond au frémissement de ce jeune être vivant qui, tout de même, se contraint à l'immobilité.

Ce portrait, peint sur toile, mesure 0,60 sur 0,48. Il fut acquis, le 3 mai 1902, à la vente Strauss. Dans le catalogue de cette vente, Arsène Alexandre le décrivait en ces termes excellents : « Le grand visage placide est d'une inexprimable douceur. Les yeux au bel ovale ont un regard qui le prolonge. La bouche petite n'est pas rieuse. Tout le portrait, d'un coloris mat, témoigne d'une mélancolie attachante. » Il figure dans le catalogue de Duret (*Histoire de Manet et de son œuvre*, 1902 ; *Manet*, 1919) sous le numéro 258.

LÉON ROSENTHAL.





LA CHANTEUSE DE CAFÉ-CONCERT

Edmond de Goncourt, dans son journal, écrivait le 13 janvier 1874 : « Hier j'ai passé mon après-midi dans l'atelier d'un peintre nommé Degas... c'est jusqu'à présent l'homme que j'ai vu le mieux attraper, dans la copie de la vie moderne, l'âme de cette vie. »

Cette même année parmi d'autres études de jockeys et de blanchisseuses, Degas avait envoyé à la première exposition des impressionnistes, boulevard des Capucines, la *Voiture aux courses*, la *Classe de danse* et la *Répétition du ballet sur la scène*. Ces œuvres représentent bien l'époque où le grand peintre sans rien abandonner de son style, si classique, se consacre aux sujets modernes ou pour mieux dire réalistes, mais d'un réalisme tempéré par l'intellectualité de son art qui saura lui éviter les exagérations et les fautes de goûts de certains de ses camarades.

Désormais Degas ne se contentera pas de peindre la vie de ses contemporains dans des tableaux de genre comme l'absinthe et le viol, où dans des portraits dont la facture s'élargit d'année en année, mais il recherche l'expression de la vie dans des sujets nouveaux qui sont pour lui une mine inépuisable d'études : jockeys et études de chevaux, blanchisseuses, repasseuses, danseuses et chanteuses de café-concert. Ces dernières l'intéressaient particulièrement à cette époque, car ce qui attirait l'artiste c'était la recherche de l'expression de la vie, c'est-à-dire du mouvement. Sa puissance de dessinateur, qui lui permettait de saisir pour ainsi dire au vol les mouvements les plus rapides comme ceux d'un cheval au galop, devait se plaire également à noter les attitudes successives de ces chanteuses à la mode.

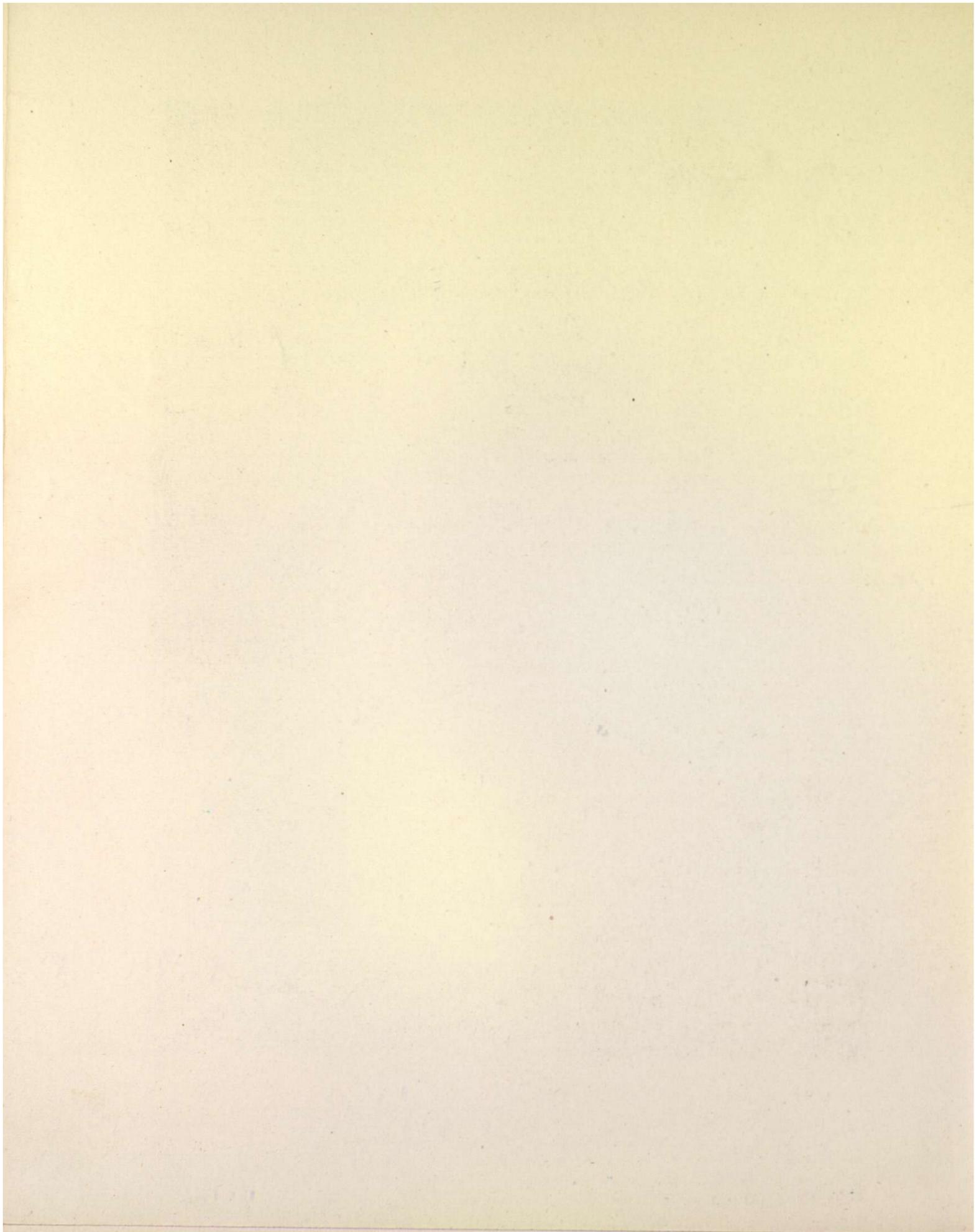
C'est vers 1874-75 que Degas commença à peindre des scènes de café-concert. Il en fit toute une série ; à la 3^e exposition des impressionnistes rue Lepelletier en 1877, il en exposait trois. Le pastel acquis par le Musée de Lyon en 1910, mesure 0,36 sur 0,25, c'est un des plus importants de cette série et nous pensons qu'il peut être daté des environs de 1875. Nous

pouvons, en effet, le rapprocher de deux lithographies datées de cette même année : la chanson du chien et la chanteuse de café-concert.

Degas s'est plu à saisir la mimique de la chanteuse soulignant de gestes expressifs les couplets de sa chanson. Il ne l'a certes pas flattée, mais la justesse du dessin est telle que l'aspect vulgaire de la chanteuse ne choque pas. Cette « tranche de vie », comme l'on disait alors, est pleine d'intérêt pour nous. La mise en toile, ingénieuse et si personnelle en même temps, avec la salle coupée sur la droite, la chanteuse presque dans le coin du tableau, les musiciens et quelques spectateurs, est des plus heureuses... Parmi les musiciens il y a certainement des portraits et cela ajoute encore à l'intérêt. Enfin à gauche, comme en un second tableau faisant valoir le premier, un groupe de trois chanteuses attendant leur tour de paraître en scène, groupe baigné de lumière, aux têtes particulièrement expressives, dont l'une rappelle les portraits de M^{lle} Becat par l'artiste. Au point de vue du coloris, enfin, ce pastel de Degas est des plus vigoureux et sa facture d'un métier très large annonce déjà sa dernière manière.

P. ANDRÉ LEMOISNE.





NAVE NAVE MAHANA

En 1895, Gauguin, après un séjour de deux ans à Paris où le bruit fait autour de son nom aurait dû le fixer, subissait, de nouveau, l'influence de cette nostalgie des Tropiques qu'il tenait à la fois de ses origines hispano-péruviennes, de son enfance à Lima et de ses courses aventureuses de pilotin. Il retournait à Tahiti où il se construisait une grande case, mais, presque aussitôt il tombait malade et, désormais, il allait, à Tahiti puis à la Dominique, mener, jusqu'à sa mort, une existence lamentable. Il souffrait de deux plaies à la jambe, d'une irritation nerveuse accompagnée d'insomnies. « Ma vie est bien cruelle, » écrivait-il, le 7 avril 1896 et, en juin : « Je n'ai pas de force, exténué par des journées et des nuits sans sommeil, de souffrance avec mon pied. » Pourtant il travaillait et, jamais, peut-être, période de sa vie ne fut plus féconde ni d'une valeur plus certaine. Le 13 juillet 1896, il faisait un premier envoi de toiles en France. Le 15 février 1897, il annonçait un second envoi : six tableaux : « Avec mes souffrances physiques et morales je ne suis pas, remarquait-il, à même de les juger. » La liste de ces œuvres auxquelles, selon son habitude, il avait donné des titres en maori, s'ouvrait par la toile de notre musée : *Nave Nave Mahana*. Jours délicieux.

Jours délicieux ! C'est, pour cet européen malade, névrosé, aux prises avec les difficultés réelles les plus graves et qui se forge encore des embarras gratuits, l'exaltation de la simplicité sereine, de la douceur d'une vie facile et ingénue sous un ciel tiède, près de la mer, parmi les fleurs. Ce thème, à la même époque, le groupe des trois tahitiennes, la femme couchée *Te Rahii Vahine*, d'autres belles pages encore le reprennent, aucune avec plus de maîtrise qu'ici.

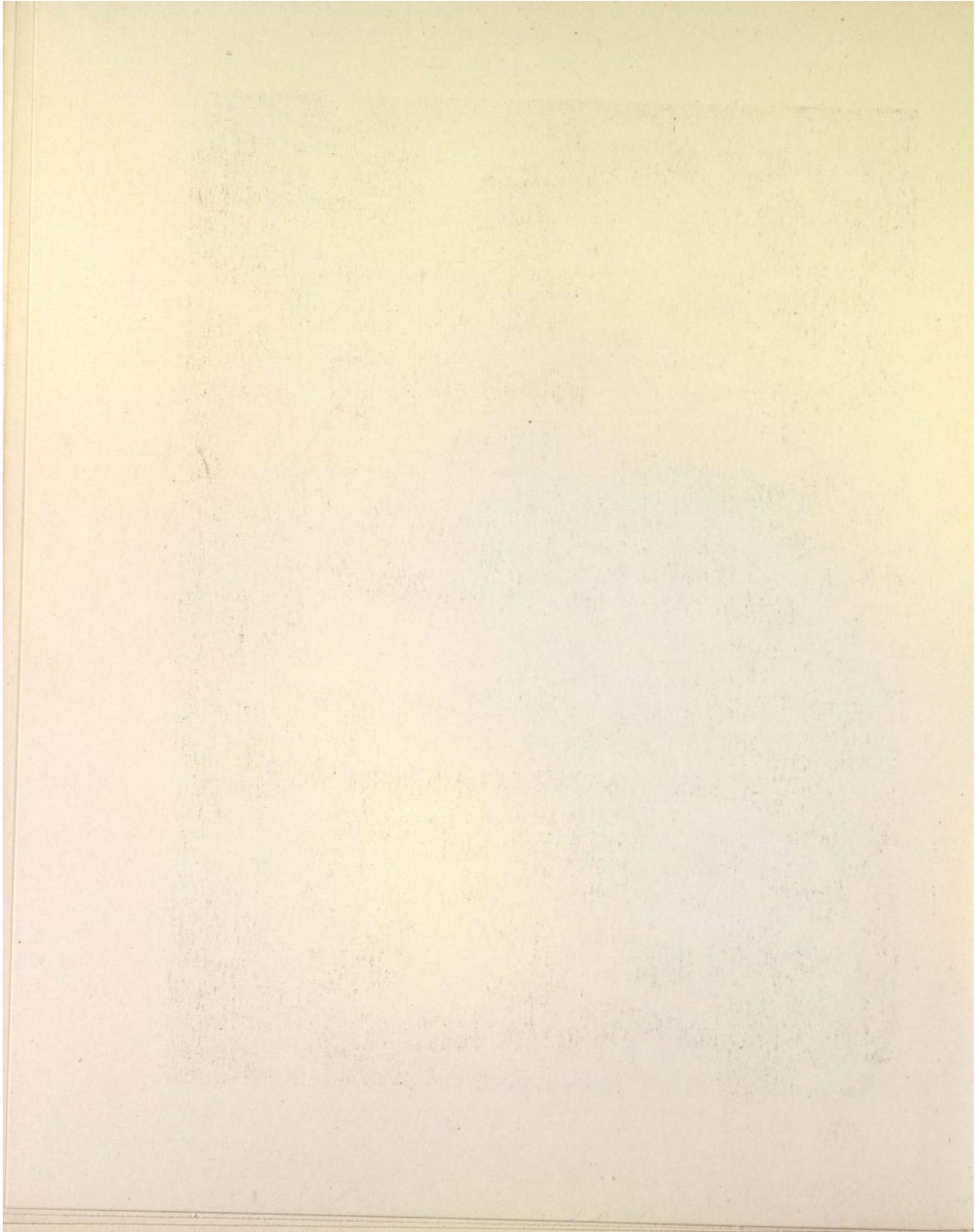
Le geste lent, les grands yeux vides où l'on chercherait en vain le reflet d'un sentiment ou d'une pensée, les jeunes tahitiennes, indolentes et simples statues, se dressent, avec une majesté native. Aucun objet précis ne les rassemble : elles nous offrent l'expression, un peu morne peut-être — et c'est en ce point, sans doute, que se trahit involontairement l'âme de Gauguin, — l'expression d'une félicité continue.

L'œuvre est, de tout point, typique. La composition, malgré sa spontanéité apparente, a été étudiée selon un rythme complexe de lignes, de volumes, de taches, en surface et en profondeur : les verticales dominant, qui confèrent une sorte de solennité hiératique ; tout concourt à donner à l'œil une impression de repos. Le dessin synthétique enveloppe et résume les formes d'un trait qui les sertit ; il souligne le caractère ethnique, les épaules larges, les seins écartés, les jambes massives, l'aisance des corps que nul vêtement rigide n'a jamais contraints. Selon le principe cher à Gauguin, toute couleur est exaltée. Le sol est rouge, mauve dans le lointain ; le ciel d'or pâle ou verdi. Les arbres sont violets. Les chairs ont des tons de fruits murs. Par le jeu des contrastes, la figure couronnée de fleurs est d'un gris verdâtre. Les figures, d'ailleurs, sont subordonnées et comptent moins que les torsos. Les pagnes blancs, rouges vineux, violets forment une symphonie où chante l'étoffe rouge à grandes fleurs blanches. Le pagne blanc, au centre, offre des modulations d'une extrême sensibilité. Peu ou point de modelé apparent mais, tout en faisant jouer de larges surfaces, des indications subtiles par valeurs très rapprochées.

La page a, pour emprunter à Gauguin lui-même une de ses formules, une « grande sonorité grave ». Aspect décoratif, richesse colorée, symbolisme réaliste, évocation de mentalités primitives, couleur rare et imprévue, elle réunit tout ce que l'artiste a apporté à l'art contemporain. *Nave Nave Mahana* faisait partie de la collection Henri Rouart. Elle figura à la vente de décembre 1912 où elle atteignit 35.500 francs. En juillet 1923 elle a été vendue par M. Druet au Musée de Lyon.

LÉON ROSENTHAL.





L'HOMME QUI MARCHE

Parmi les maîtres modernes, deux grands artistes figurent au Musée de Lyon avec une exceptionnelle autorité, Puvis de Chavannes et Rodin. De ce dernier, il n'est pas de Musée français qui, en dehors de Paris, possède une série aussi riche et aussi expressive, puisque toutes les techniques de son art et presque toutes les époques de son génie y sont représentées par de grands bronzes, par des sculptures en marbre, en pierre ou en terre, ainsi que par des plâtres originaux, sans compter de très beaux dessins. Depuis *l'Age d'airain* jusqu'à *l'Homme qui marche* avec *l'Eve*, *l'Ombre*, *l'Automne*, la *Tentation de saint Antoine*, les bustes de Puvis de Chavannes, de Gustave Geffroy et bien d'autres œuvres, notamment la *Scène de l'Enfer*, en pierre, provenant de l'important legs Tripier (1917), nous voyons ce grand art héroïque développer les ressources d'un puissant savoir et surtout l'ardeur d'une fièvre secrète, seule force capable de leur donner la vie.

L'Homme qui marche nous montre Rodin tout entier dans sa maturité majestueuse, comme *l'Age d'airain* annonce, par de nerveuses formes adolescentes, l'éveil d'une vigueur passionnée. Ce colosse de bronze décorait, à Rome, la cour du palais Farnèse, accord magnifique pour l'intelligence : Michel-Ange faisant accueil, par delà les siècles, à cet homme de sa race. Mais les habitants du palais n'en étaient que faiblement touchés : ils le trouvaient singulier et trop grand. Attribué par l'État au Musée de Lyon, sur l'initiative d'André Maurel (1923), il se dresse, non dans une salle de sculpture, mais dans ce grave jardin entouré d'un cloître, où sont disposées des inscriptions romaines, funéraires ou votives. Aucun grand nom ne s'attache à ces portiques ou à ces feuillages, mais la poésie du temps et celle des saisons, le souvenir des morts.

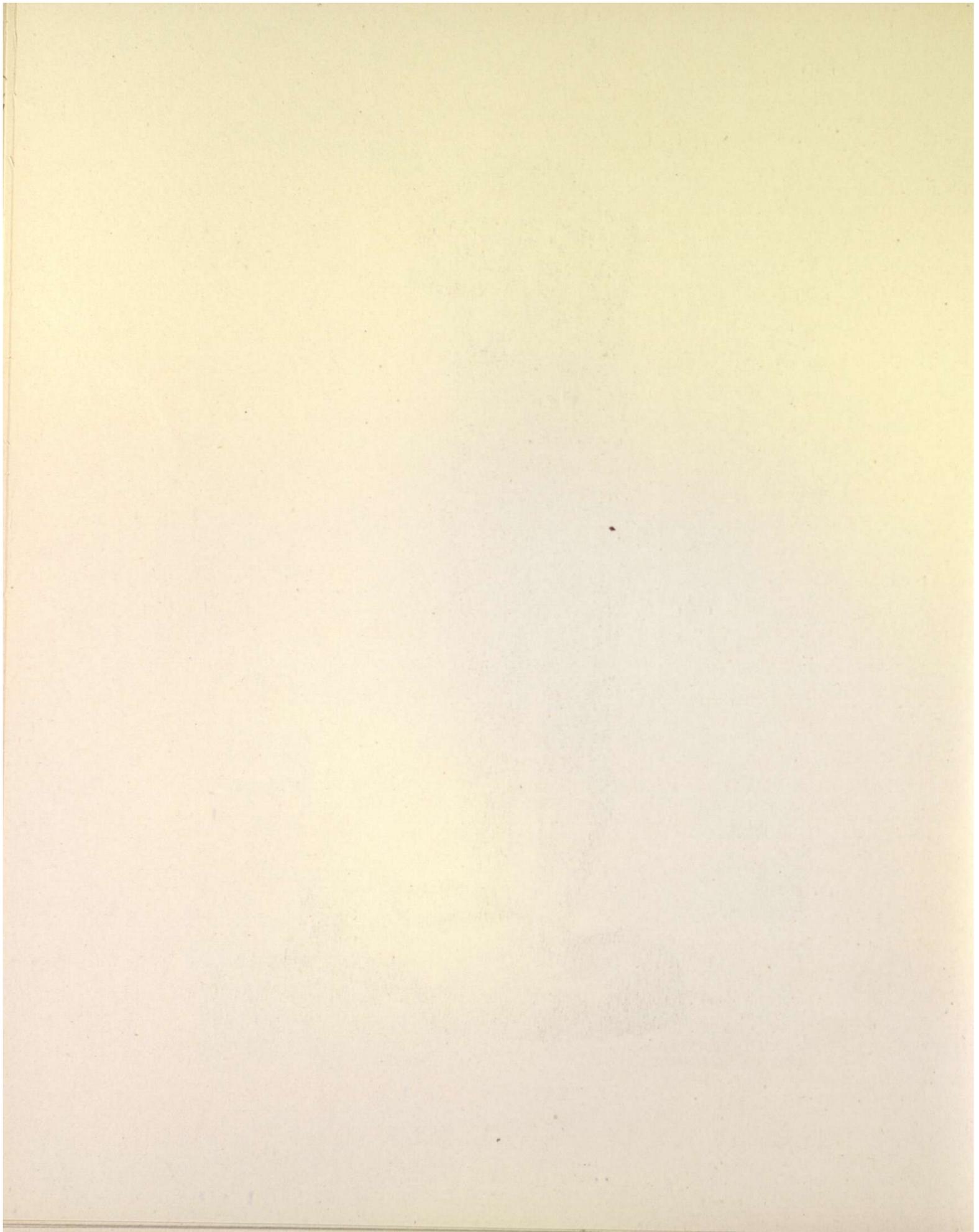
Il est mouvement et il est modelé, il est âme surtout, au sens où Rodin l'interprète lui-même, en disant : « Il est bien rare que j'aie représenté le repos complet. J'ai toujours essayé de rendre les sentiments intérieurs par la mobilité des muscles. » Et encore : « Le mouvement est métamorphose... Le statuaire contraint le spectateur à suivre le dévelop-

pement d'un acte à travers un personnage. » Cette métamorphose, nous en avons ici tous les temps enchaînés. Comme dans le *Saint-Jean-Baptiste*, dont il est à la fois si voisin et si différent, les deux pieds posés à plat possèdent le sol, qu'ils ne quittent pas : mais la jambe gauche rejetée en arrière est oblique par rapport à la droite, tandis que celles du *Saint-Jean* sont dans des plans parallèles. L'axe des épaules précise cette obliquité. L'admirable torse se déplace avec elles, et c'est là que s'opère proprement le miracle de la mobilité dans l'immobile, puisque nous le sentons glisser de la position de face à la position de flanc, participant à la fois à l'aplomb différent des deux membres. L'absolue frontalité du *Saint-Jean* est certainement voulue : il progresse dans l'espace, mais celui-ci marche, et n'aurions-nous de lui que le torse, ce serait le torse d'un homme qui marche. Le modelé nous le révèle comme une combinaison de forces vivantes : il est chair, il est même épiderme, mais il est d'abord une riche puissance intérieure, un concours des muscles qui travaillent et qui entraînent une masse. Ce n'est pas un torse avantageux d'athlète, bourré de reliefs arbitraires, mais une force harmonieuse qui agit.

Ceci n'est qu'un des multiples profils de l'œuvre : il faut tourner autour d'elle, la voir de dos et de côté, car ce colosse n'est pas asservi à une architecture, et il se définit lui-même par ses positions dans l'espace. Alors on discerne pleinement la poétique du modelé expressif chez Rodin. Le muscle extenseur de la jambe droite prend une autorité extraordinaire, il se tend, il se gonfle, comme une lanière énorme, fortement attachée. Le dos se creuse comme s'il bougeait; de la droite à la gauche, d'avant en arrière, le tronc tout entier participe à cette infinité d'équilibres momentanés auxquels obéit un corps qui se meut. Les ombres et les lumières se succèdent par glissements légers et, sous les feuilles immobiles, entre les pierres pesantes, l'homme marche, s'empare de l'espace et possède la vie.

HENRI FOCILLON.





MICHEL GROBON

VUE DE L'ANCIEN QUARTIER DE LA PÊCHERIE

Voici, par une après-midi d'été, sous un ciel lyonnais, gris et lumineux, à peine teinté de rose au couchant, l'*Ancien quartier de la Pêcherie*, tableau peint à Lyon, vers 1820, par le Lyonnais Michel Grobon.

Au premier plan, la place de la Feuillée, que limite, à droite, le cours tranquille de la Saône, son port et son estacade; à gauche se trouvait alors l'entrée de la Boucherie des Terreaux. En face du spectateur, sur le côté Sud de la place, un effet de clair-obscur très habilement traité montre trois vieilles maisons aux façades maintes fois remaniées, percées d'ouvertures de tous styles et de toutes époques. La maison bâtie au bord de l'eau et que domine la tour carrée de son escalier — la maison Murat — fut démolie en 1823. Entre elle et la maison qui suit, on voit, en perspective, le débouché de l'étroite rue de la Pêcherie, devenue, quelques années plus tard, le quai de ce nom. Dans le fond, à droite, sur l'antique Pont du Change, se dresse le petit édicule qui abrita longtemps une Vierge sculptée par Mimerel.

Aucun des détails de ce paysage n'a été omis; ni les enseignes peintes aux murailles, ni le petit hangar qui, depuis un temps immémorial, s'élevait, sur quatre piliers, contre la maison Lièvre, et que la Ville tentera, en 1839, de faire disparaître. On pourrait compter les pavés de la place et décrire les costumes des passants ou des pêcheurs.

Indépendamment de sa valeur artistique, cette petite peinture sur bois — elle ne mesure que 27 centimètres en hauteur sur 48 de largeur — présente, au point de vue documentaire, un double intérêt. Image fidèle d'un coin du Lyon disparu, elle caractérise merveilleusement et le talent de son auteur, et la manière consciencieuse, précise souvent jusqu'à la sécheresse, du groupe d'artistes qu'on appelait, vers 1820, « l'Ecole lyonnaise ».

Michel Grobon fut un des chefs de cette pléiade provinciale, un de ceux que ses compatriotes étaient fiers de mettre « au rang des peintres

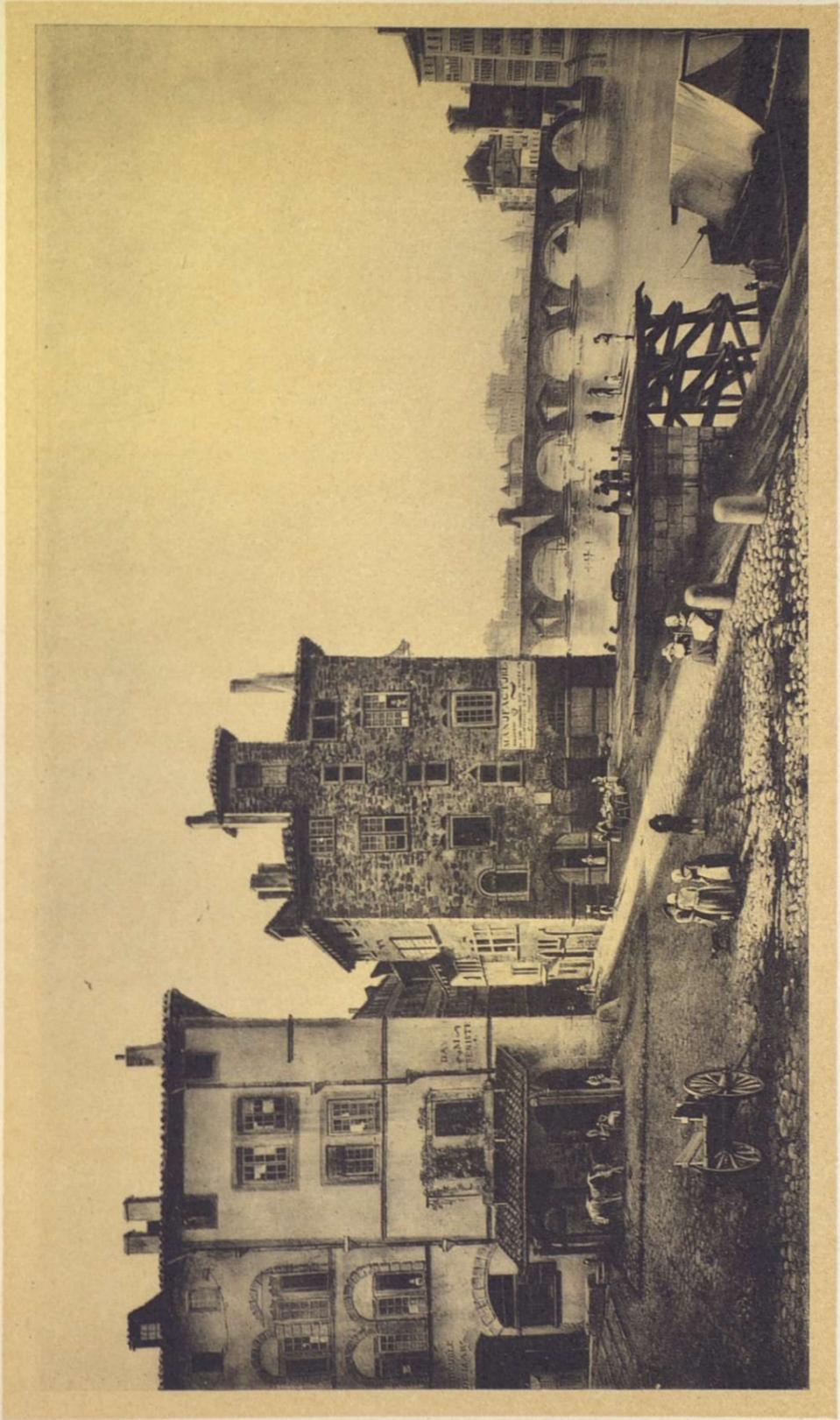
célèbres des écoles flamande et hollandaise », celui en qui ils saluaient un « rénovateur de la couleur ». Si cet interprète sincère et minutieux eut souvent les défauts de ses qualités, il fut du moins un dessinateur impeccable, et, parmi les Lyonnais, le premier qui renonça franchement au paysage de convention. A part quelques portraits, son œuvre décrit, tels qu'il les voyait, les aspects de sa ville natale, la campagne environnante et surtout les rives de la Saône, motif préféré de ses tableaux.

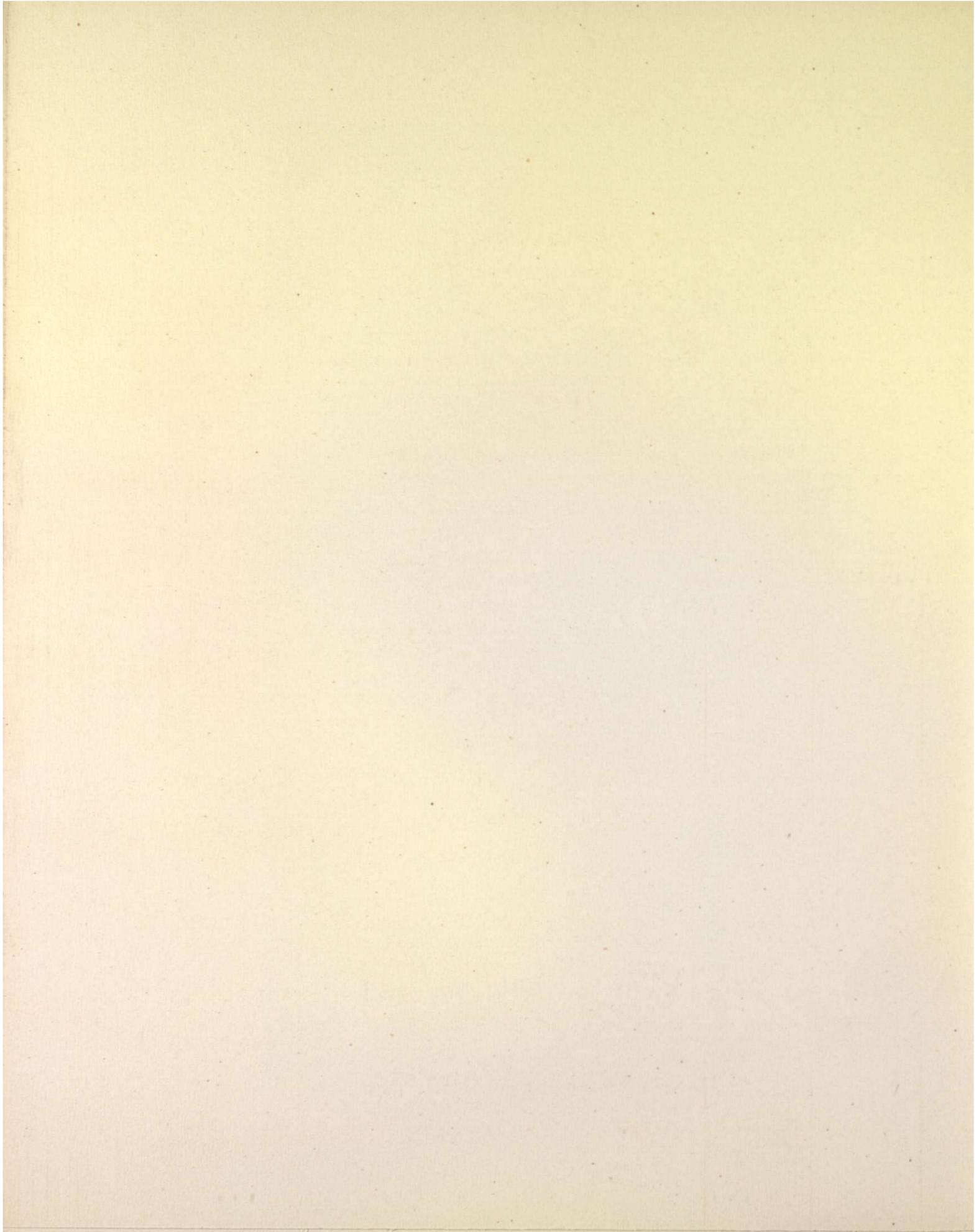
Né à Lyon, le 19 décembre 1770, sur la paroisse de Saint-Nizier, dans le voisinage de la Pêcherie, et fils d'un marchand de rubans, il fut l'élève d'Alexis Grognard et de Gonichon à l'École de Dessin de Lyon. Au sortir de l'École, le classique pèlerinage de Rome ne le tenta point; il se mit à travailler seul, d'après nature, encouragé et conseillé par Alexandre Dunouy, de passage à Lyon à son retour d'Italie, et, surtout, par Jean-Jacques de Boissieu dont l'influence se retrouve dans beaucoup de ses œuvres, principalement dans ses aquarelles, ses lavis et ses eaux-fortes.

En 1796, Grobon débutait à Paris, au Salon du Louvre, avec un « Tableau du genre flamand », un « Paysage » et un « Portrait de jeune homme » — le sien — qui fut loué par David. Il n'exposa d'ailleurs que rarement, soit à Paris, soit à Lyon; ce finisseur a peu produit. En 1813, il fut nommé professeur d'une classe de Principes à l'École des Beaux-Arts de Lyon, poste qu'il occupa jusqu'à sa mise à la retraite, en 1839. D'un caractère assez sauvage, il vécut, depuis, dans une solitude presque complète, peignant quelques paysages et faisant, quand il le pouvait, racheter ses œuvres pour les retoucher.

L'Art avait évolué; déjà, vers 1840, la critique locale, s'en prenant aux tableaux « lissés et porcelinés », louait les timides hardiesses d'Auguste Flandrin et de son groupe, qui s'efforçaient de réagir contre les tendances ultra-classiques de l'École lyonnaise des Beaux-Arts. Grobon était presque oublié lorsqu'il mourut, le 2 septembre 1853, dans sa maison de la Quarantaine, au n° 13 de la montée Saint-Laurent.

EUGÈNE VIAL.





ANTOINE BERJON

RAISINS DANS UNE COUPE D'ALBATRE LE CADEAU

Ce peintre minutieux avait grande allure. Son buste par Clément Jayet en témoigne (voir page 93, *Buste du peintre lyonnais Berjon*) et c'était un terrible homme. « Né violent, nous dit M. Alphonse Germain dans son livre précieux sur *les Artistes lyonnais*, soupçonneux, atrabilaire égoïste... il était devenu, au contact de la vie et sous les atteintes de la misère, tout à fait insociable. »

Le portrait au pastel, qu'il a tracé de lui-même et que conserve le musée, affirme son tempérament : lèvres charnues rouges, teint coloré, yeux injectés de sang. Il était né, le 17 mai 1754, à Lyon, où il devait mourir le 24 octobre 1843. Fils d'un boucher, entraîné, malgré les résistances paternelles, par une vocation impérieuse vers l'art, le jeune Berjon, après avoir été initié au dessin, par Perrache, devient dessinateur de fabrique. Il ne cesse, cependant, jusqu'à trente ans, de fréquenter l'école centrale de dessin. En 1794, le manque de ressources l'oblige à quitter Lyon pour Paris. Il y vit d'abord à grand'peine, arrive à se faire connaître. De retour à Lyon, en 1810, il est nommé, presque aussitôt, professeur de la classe des fleurs à l'Ecole des Beaux-Arts. Une querelle violente avec le Directeur de l'Ecole, Artaud, l'oblige à se retirer en 1823, mais, jusqu'à sa mort, il continue à accueillir chez lui et à diriger des élèves auxquels il inspire le respect intransigeant de la vérité. Lui-même ne s'arrête pas de produire ; tableaux et dessins de fleurs et de fruits, c'est son art essentiel, mais aussi portraits et miniatures souvent fort remarquables ; il s'était lié, à Paris, avec Augustin auquel est dédié le *Cadeau*.

Ceux qui visitent, en passant, le Musée de Lyon sont tentés, en présence des tableaux achevés avec une conscience excessive, un poli méticuleux, de n'y voir que travaux de patience ou objets de curiosité. Pourtant, à leur apparition, ces œuvres parurent trop larges : « La nature bien imitée dans la masse, écrivait Miel en 1817, n'est pas assez étudiée dans les détails.

On peut dire de ces fleurs et de ces fruits que ce sont de larges et faciles ébauches. »

De fait, si l'on rapproche les œuvres de Berjon des tableaux de fleurs peints par les Hollandais ou par Monnoyer, on reconnaîtra qu'il leur a donné une sorte d'enveloppe qui manquait à ses prédécesseurs ; le coloris est plus frais et plus clair. Le sentiment, pour ne pas s'affirmer, n'en est pas moins réel. Les Lyonnais y reconnaissent les nuances de leur sensibilité contenue. Ils continuent à aimer les Berjon et admirent surtout le *Cadeau*. Écoutez de quel accent M. Germain le décrit : « Le melon, la poire, la petite pomme, les pêches et les raisins du *Cadeau* (1793) donnent la sensation de réalité et de beauté des meilleurs Chardins. Leurs galbes amoureuxment construits comme les plans du corps humain, sont des plus significatifs. Quant aux tonalités, la plupart restent savoureuses en dépit de l'action du temps. Les rouges carminés et les verts jaunis créent sur les pêches une symphonie impressionnante. L'ensemble est d'une puissante harmonie. » Enthousiasme sans doute excessif ; il souligne des affinités dont il serait injuste de ne pas faire état.

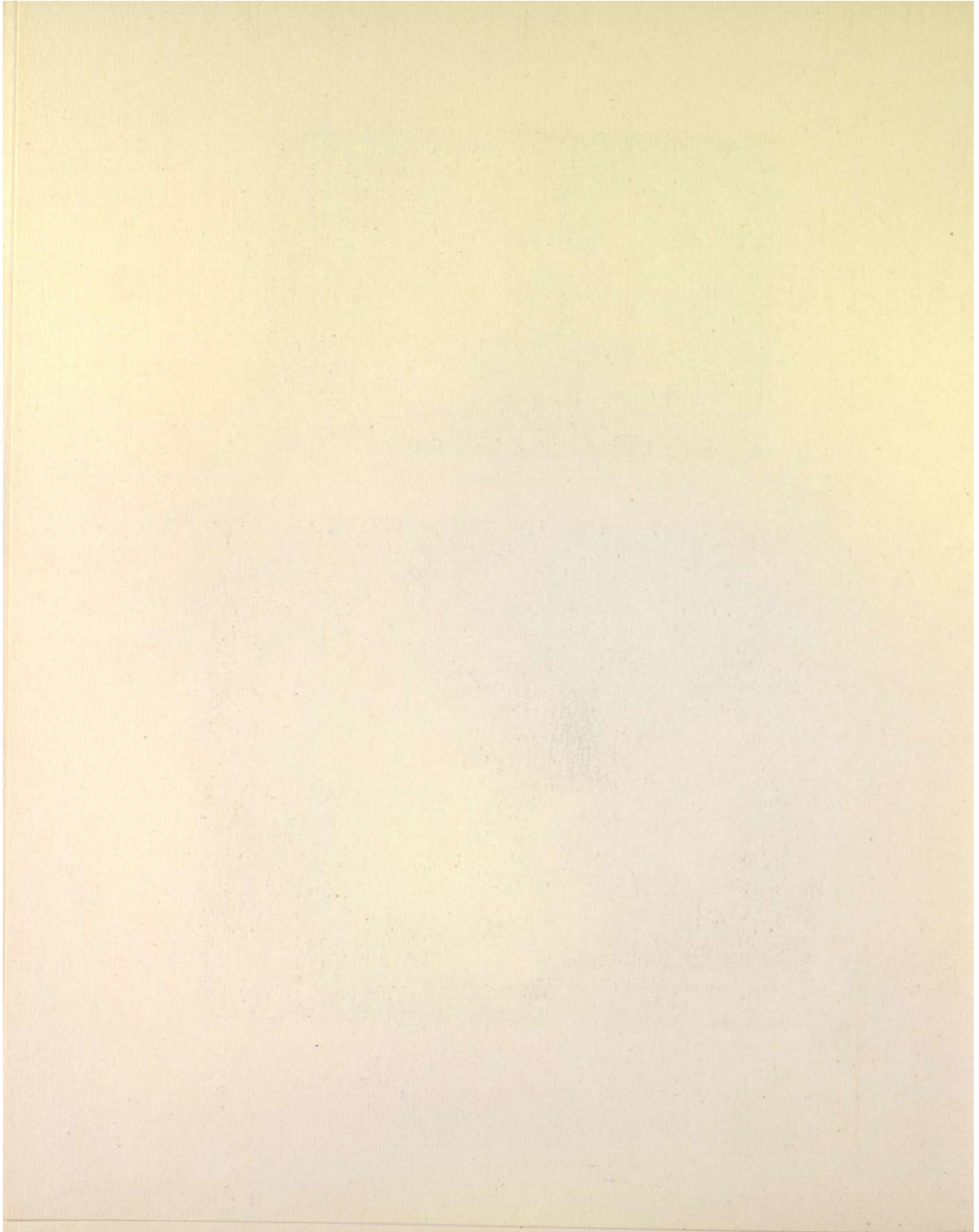
Les Raisins, avec trop de précision analytique sans doute, sont peints dans une gamme de gris vert extrêmement délicate. Ils témoignent une grande science et une rare justesse. Les Lyonnais savent reconnaître qu'ils n'ont pas été regardés d'un œil indifférent.

L'influence de Berjon sur les peintres de fleurs et des dessinateurs de fabrique a été capitale. C'est de lui que dérive la pléiade d'artistes dont Saint-Jean fut, sous Louis-Philippe, le représentant caractéristique et qui, en évoluant, a donné, plus près de nous, Seignemartin, Vernay, Boudin ou Jacques Martin.

Le Cadeau, 0,33 sur 0,41, a été acheté en 1844 ainsi que *les Raisins*, 0,23 sur 0,33. Les deux morceaux sont peints sur toile.

LÉON ROSENTHAL.





PAUL CHENAVARD

SÉANCE DE LA CONVENTION NATIONALE DU 17 JANVIER 1793

Au sortir des ateliers de Hersent et d'Ingres, Paul Chenavard s'adonna au genre historique qui était alors à la mode. Il peignit *L'œuf de Colomb*, ébaucha un *Luther devant la Diète de Worms*, et envoya une esquisse au concours de 1831 : *Mirabeau apostrophant Dreux-Brézé*. L'histoire de la Révolution l'attirait. Lecteur des mémoires, authentiques ou apocryphes, publiés en grand nombre, familier de survivants de l'époque héroïque, le jeune artiste songea à retracer un épisode célèbre dans lequel il put rassembler les effigies de personnages connus.

Il choisit la séance solennelle de la Convention nationale du 17 janvier 1793, pendant laquelle les députés votèrent sur la peine que devait subir Louis XVI, déjà déclaré coupable. Chenavard composa sur ce thème un grand dessin et une esquisse peinte¹. Le dessin², présenté par l'artiste au Salon de 1835 (non à celui de 1833, comme il est dit souvent) fut refusé. « Quelqu'un », explique *le Charivari* du 25 mars, « y a vu un coquin de sa famille³ ». On avait remarqué, en effet, la présence du duc d'Orléans auprès de Marat, et Louis-Philippe n'aimait pas qu'on rappelât le vote régicide de son père. L'œuvre fut cependant exposée, au « Musée Colbert », galerie de marchand, située rue Vivienne. Un rédacteur de *L'Artiste* (1835, t. IX, p. 140), signale le dessin avec éloge, apprécie le caractère de vérité historique des figures, et blâme l'ostracisme politique dont le peintre a été victime. Que devint cette composition ? Théophile Silvestre, dans son *Histoire des Artistes vivants* (1855-56, p. 114), dit que le dessin, passé « du Salon de M. Thiers, en dépit du bon roi citoyen, chez M. Ledru-Rollin », vient d'être cédé par l'artiste au prince Napoléon. C'était le moment où Chenavard l'avait envoyé à l'Exposition Universelle de 1855⁴ avec

1. Esquisse ; H. 0,70 ; l. 1,12. Toile. Exposition centennale de l'art français en 1889 (N° 136) ; Exposition de l'Art lyonnais, à Paris, en 1925 (N° 33).

2. L'artiste avait fait des études iconographiques préparatoires ; des portraits en pied, à la mine de plomb, de Saint-Just, Robespierre, David, etc... sont signalés à la vente Van Os, en 1861.

3. Léon Rosenthal, *Du Romantisme au Réalisme*, p. 39, note 2.

4. Théophile Gautier loue le dessin de la Convention « d'un effet si réel et si fantastique à la fois ». *Les Beaux-Arts en Europe*, 1855, t. II, p. 201.

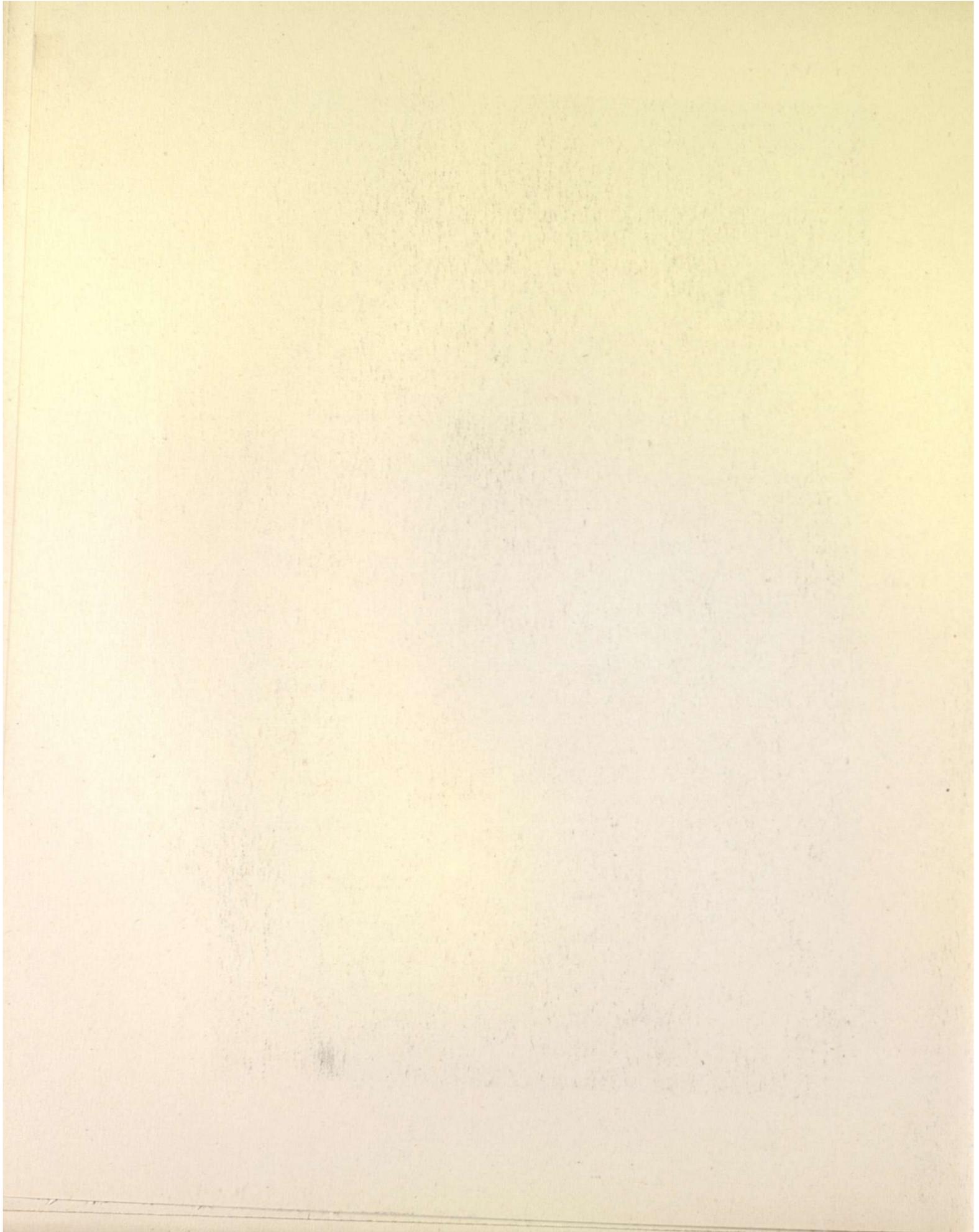
plusieurs de ses grands cartons destinés au Panthéon. Nous ne connaissons pas ce dessin et ne pouvons le comparer à l'esquisse peinte. Celle-ci, que nous publions, entrée au Musée de Lyon en 1887, grâce au don de M. le comte de Chavagneux, nous est-il permis de supposer, est beaucoup moins poussée.

C'est à la fin de la longue séance, la nuit est venue; des flambeaux jettent de rougeâtres et faibles lueurs sur la tribune présidentielle où siège Vergniaud, sur la table autour de laquelle sont assis des secrétaires qui rédigent les procès-verbaux du scrutin d'où sort la mort du roi. Au premier plan, s'aperçoivent les protagonistes du drame: Danton à la forte carrure, appuyé sur un gourdin, tourne sa tête puissante vers l'élégant et maigre Robespierre qui argumente; le beau Saint-Just, à la chevelure blonde, les écoute; à droite, un député, vu de dos, semble parler à un collègue en qui on a reconnu Philippe-Égalité; Marat, débraillé, coiffé d'un bonnet de linge, s'avance près du prince; dans l'angle, on distingue la chaise de Couthon. Au fond, les députés sont massés, serrés sur les banquettes, noyés d'ombres épaisses; au-dessus d'eux, les lignes des longues tribunes chargées de spectateurs invisibles. Esquisse sobre de tons, large de touche, vraisemblable par l'attitude calme et sérieuse des personnages, la disposition de l'immense salle des Tuileries, devenue arène parlementaire, jadis théâtre et séjour de fêtes.

Chenavard ne peignit jamais le tableau qu'il avait esquissé. La tête bouillonnante d'idées, il cherchera bientôt à exprimer des théories philosophiques. Dédaignant les artifices du coloris, il tracera, au fusain ou en grisaille, de grandes compositions par lesquelles il tentera de symboliser les époques de l'histoire de l'humanité, depuis la Création jusqu'à Napoléon. Cet ensemble, destiné à décorer les murailles du Panthéon, ne put être mis à exécution par suite des bouleversements politiques. Malgré la noblesse de leur conception, les cartons de Chenavard ne nous émeuvent guère et prouvent la difficulté d'exprimer la pensée à l'aide de moyens plastiques. On se prend à regretter, en considérant la petite toile pittoresque de la *Convention*, que l'artiste ait abandonné un genre où il pouvait atteindre le succès, pour poursuivre vainement de chimériques projets.

GASTON BRIÈRE.





JOSEPH GUICHARD

BAL A LA PRÉFECTURE SOUS LE SECOND EMPIRE

Une curieuse et bien attachante figure que celle de Joseph Guichard. M. Henri Dérioux lui a consacré, dans la *Gazette des Beaux-Arts* en mars 1922, une solide et sympathique étude à laquelle nous renvoyons le lecteur. Guichard était né à Lyon, le 14 novembre 1806; il suivit, dès l'âge de seize ans, les cours de l'École des Beaux-Arts de la Ville. A Paris il devient élève d'Ingres, mais il est entraîné par le courant romantique et expose, au Salon de 1833, une grande toile byronienne, le *Rêve d'Amour*, mélodramatique, excessive, mais dont beaucoup de parties attestent de belles qualités picturales. Le *Rêve d'Amour* (au Musée de Lyon, fait quelque bruit, détermine la rupture de l'artiste avec Ingres. Il passe quelques années à Rome, où Thiers lui a commandé des copies, revient à Paris et peint, d'un pinceau assagi, des grandes machines ni indifférentes ni de valeur exceptionnelle; la meilleure, *Moïse faisant jaillir l'eau du rocher*, est à Saint-Gervais. Il retourne, enfin, à Lyon, en 1862, et, nommé professeur à l'École des Beaux-Arts, il entre en lutte avec le directeur, le sévère Caruelle d'Aligny, et avec ses collègues. Appelé à la Direction de l'École en 1871, sa nomination provoque de telles clameurs qu'il est obligé de se retirer. C'est qu'au milieu de maîtres consciencieux, dressant la jeunesse à une discipline exacte, il apporte la fougue, la passion et aussi le désordre. Jeune, il a mené une existence fort irrégulière et l'on assure que Murger lui a emprunté plus d'un des traits de la physionomie de Schaunard. Jusqu'au bout il gardera un tempérament de joyeux vivant et de bohème. Mais il est intelligent, curieux, plein de verve: il aime la jeunesse et il exerce sur elle une influence libératrice, dangereuse pour des médiocres, bienfaisante pour Seignemartin, son élève de prédilection. Il avait été le maître de Bracquemond et il a eu le bonheur, dont il était digne, d'initier, à Paris, Berthe Morisot aux mystères de la peinture. Vernay, Carrand, Jacques Martin se sont honorés de son amitié.

Grand bavard, ainsi que son ami d'enfance Chenavard, il parlait ses tableaux au lieu de les peindre, et il avait fini par renoncer aux œuvres

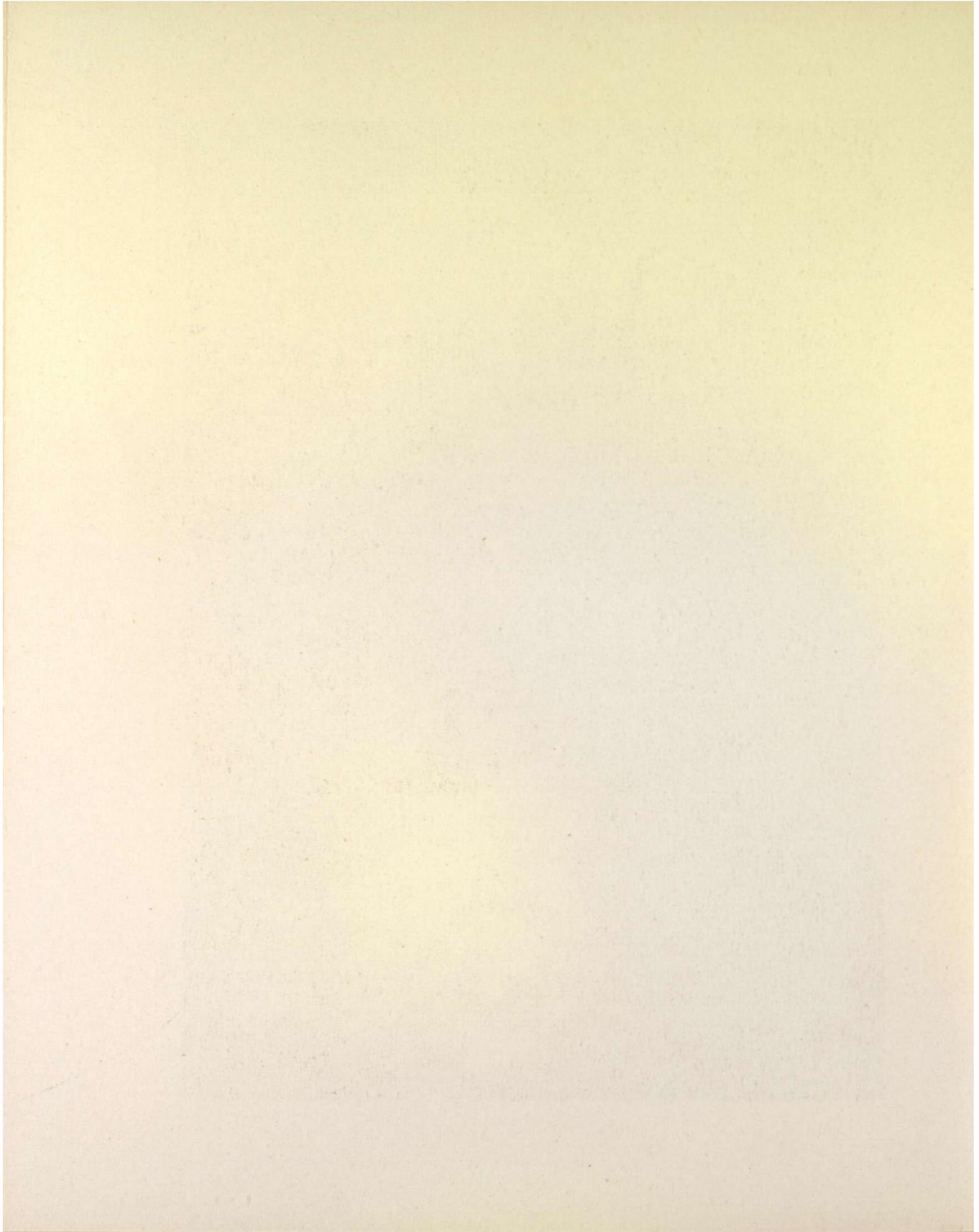
achevées où son inspiration se figeait. Mais ce fut pour se livrer à de prestigieuses improvisations. Il avait, disait Chenavard, le génie de l'esquisse. Sur un bout de toile, en quelques coups de pinceaux, à condition de ne pas tenter d'aller plus loin, il se montrait l'égal des maîtres les plus grands, les plus audacieux, car, toujours réceptif, il présentait les vérités en gestation et participait au travail d'enfantement de l'impressionnisme. De menus chefs-d'œuvre, au Musée, le montrent émule, tour à tour, de Delacroix, Diaz, Fantin-Latour ou Monticelli. Fable, littérature, religion l'inspiraient d'ordinaire, plus rarement la réalité.

Le Bal à la Préfecture est, en ce point, une exception. Il y déploie — et il est grand dommage que ce soit une fois presque unique — les plus fines qualités d'observateur, note, avec l'acuité d'un Balzac ou d'un Flaubert, l'atmosphère d'une fête élégante et officielle, la morgue des uns, les intrigues des autres, grandes dames, coquettes, belles écouteuses. L'exécution est savoureuse et typique. La toile est à peine couverte : le pinceau a couru, avec une aisance, une désinvolture, une sûreté rares, suggérant les personnages du premier plan, laissant deviner les couples qui dansent, l'orchestre, l'irradiation des lustres et, dans la pénombre, les tentures lourdes. Les notations sont sommaires, cursives, mais il n'est pas une dissonance ; aucun rapport n'est douteux ; éclat scintillant des éventails, chatouillement des satins, des velours et des tulles, carnations fraîches, gammes subtiles de gris bleuâtres, roses ou mauves, tout est délicat, précieux, raffiné. La page est de la qualité la plus haute.

Le Bal à la Préfecture, peint sur toile, mesure 0,72 sur 1,05. Il a été cédé au Musée, en 1909, par la fille de l'artiste.

LÉON ROSENTHAL.





LES JOUEURS DE BOULES

L'éclipse que subit la renommée de Meissonier est un frappant exemple de l'incertitude de nos jugements. Vivant il a connu la gloire : de tous ses contemporains, à en croire Delacroix, il était le plus assuré de survivre. Il est un des plus discrédités. La vérité de détail impeccable, implacable qui émerveilla plusieurs générations nous est devenue odieuse : dès le premier jour quelques critiques clairvoyants en condamnaient les excès ; nous en repoussons le principe même et n'admettons plus que la peinture se fasse la rivale de la photographie. Les sujets sur lesquels l'artiste exerça sa virtuosité patiente, anecdotes du XVIII^e siècle, scènes militaires, évocations de Napoléon, nous laissent indifférents. On le comparait aux petits maîtres hollandais, nous les admirons plus que jamais et Meissonier est oublié parce que, s'il imita quelques-unes de leurs allures, son art est artificiel autant qu'ils furent sincères et spontanés.

A ce naufrage, toutefois, quelques pages ont échappé : celles où, par une fortune trop rare, il ne se laissa pas entraîner par sa monstrueuse acuité visuelle, celles, moins fréquentes encore, où il a manifesté un sentiment. Il demeure un illustrateur exquis : les vignettes, en particulier, dont il a enrichi les *Contes Rémois*, 1858, sont l'honneur de la gravure sur bois. Quelques dessins, qu'il ne destinait pas au public et qu'il n'a pas poussés, ont une belle sûreté d'allure, ainsi nos *joueurs de boules*.

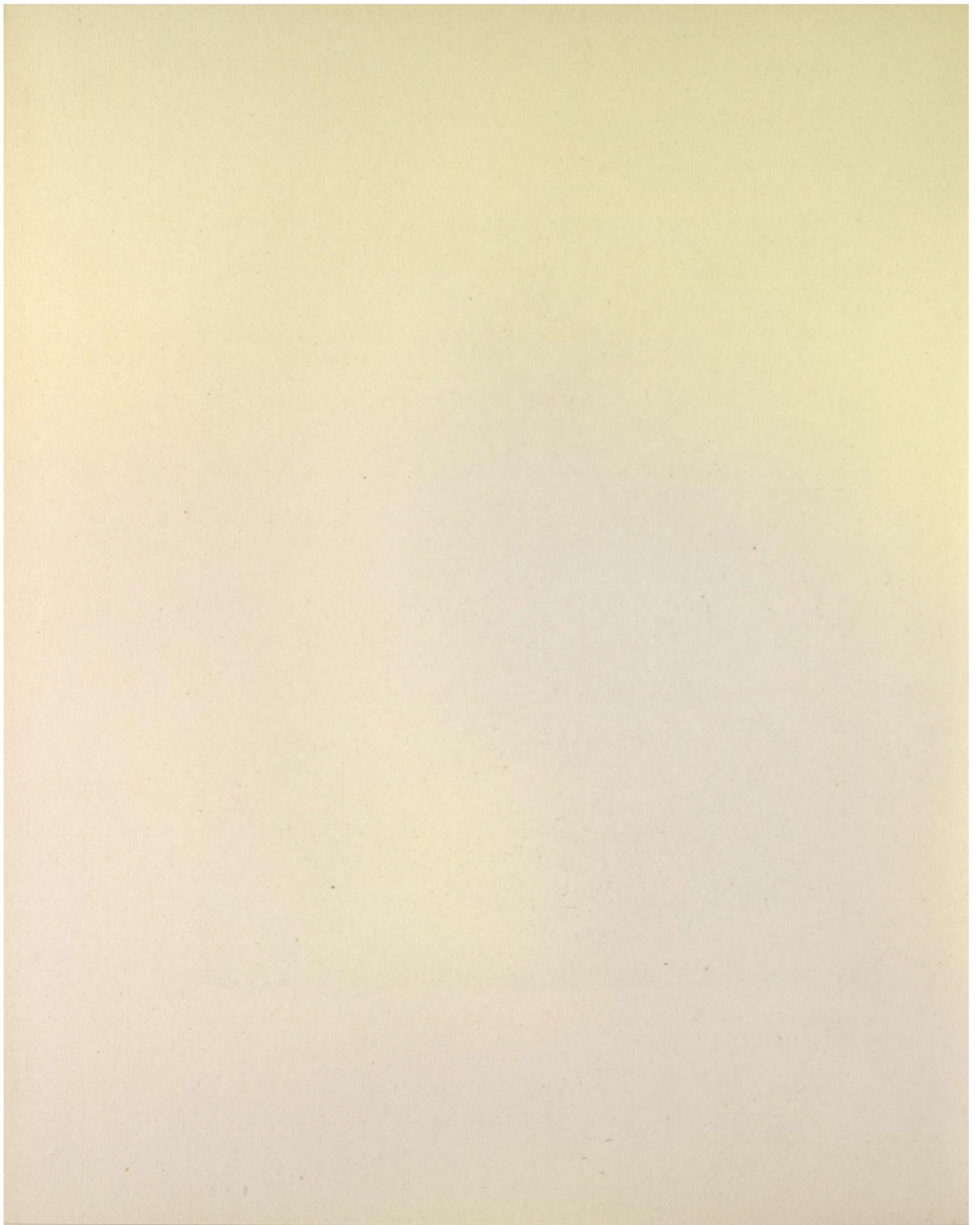
Le thème est un de ceux qui lui convenaient le mieux : il ne dit rien au cœur ni à l'esprit mais permet de présenter avec une grande variété d'attitudes des personnages groupés. Meissonier avait, dès 1850, dans *le Dimanche à Poissy*, représenté des joueurs de quilles ; il a peint des *joueurs de boules à Saint-Germain*, en 1854 — c'est, je pense, le tableau dont nous avons ici une étude préparatoire ; — il y est revenu en 1867 et il a exécuté, en 1869, des *joueurs de boules à Antibes*. Il a préparé chacune de ces œuvres par de nombreux dessins. Le Musée du Luxembourg conserve le crayon très fini du bonhomme qui, dans notre croquis, est vu, à gauche, de dos, la canne à la main. Silhouettes profilées d'un trait, indications elliptiques, touches sommaires d'aquarelle, indécisions, repentirs mêmes,

ont un caractère savoureux auquel nous sommes d'autant plus sensibles que l'artiste, pour son malheur, n'a pas souvent été capable d'hésiter, de nous laisser quelque chose à deviner, de se contenter du trait évocateur. Nous lui pardonnons tricornes, perruques et culottes pour jouir du mouvement juste et de l'observation spirituelle.

Les joueurs de boules mesurent 0,45 sur 0,65. Ils ont été donnés en 1884, par Chenavard au Musée de Lyon. Chenavard était lié, depuis les années de jeunesse, avec Messonier, il avait exercé sur lui une grande influence et l'avait, vers 1840, détourné des compositions religieuses et héroïques et ramené aux sujets de genre. Nous avons le portrait que Messonier fit de son ami et sa propre effigie, dessin gouaché, qu'il lui avait donnée avec cette dédicace « que ce croquis témoigne de notre vieille et bonne amitié. »

LÉON ROSENTHAL.





LE PAGE OU LES JOUVENCEAUX

Né le 16 avril 1848 à Lyon dans un milieu humble, ce fils de tisseurs, entraîné par une vocation précoce, fut un élève brillant de l'École des Beaux-Arts de Lyon. Le père Guichard le devina, le prit en affection, nourrit sa prédilection pour Rubens et Delacroix. Mobilisé en 1870, Seignemartin contracta, pendant le siège de Paris, une fluxion de poitrine qui, sur un terrain trop bien préparé, dégénéra en phtisie. Un premier séjour à Alger en 1874 ne lui apporta qu'un soulagement temporaire ; bientôt il était obligé de retourner en Afrique. « Je veux absolument guérir, écrivait-il le 16 avril 1875, puisqu'il est nécessaire d'avoir une bonne santé pour faire de la bonne peinture et que j'ai rêvé de devenir un grand peintre. » Le 29 novembre 1875, il mourait. Il avait vingt-sept ans.

Dans la salle du musée qui porte son nom, vingt-huit de ses œuvres réunies, grâce à la générosité du D^r Tripier, son protecteur, et aussi de ses amis, Charles Faure, Bérroujon, le peintre Stengelin... montrent quels dons magnifiques paraient ce malheureux artiste. Peintre excellent de la fleur selon la tradition lyonnaise, portraitiste chaleureux et pénétrant, il était capable, son *Ballet de Faust*, peint à vingt ans, en témoigne, d'application et de recherches. Mais il était surtout, comme Guichard son maître d'élection, porté vers la fantaisie, le rêve, les visions colorées, chimériques, notées en esquisses étincelantes où sa verve se donnait rapidement et librement cours. Il en demandait à des lectures, à *Don Quichotte*, à un moyen âge de fantaisie, les prétextes — non les sujets, car leur signification ne l'intéressait guère. Ses plus anciennes toiles se rapprochent, parfois, d'une façon frappante, de Delacroix, et on les croirait peintes cinquante ans plus tôt, puis, comme s'il devinait que la vie lui était mesurée, il évolue avec une rapidité extrême ; sa couleur se décompose en gemmes, il est tout près de Monticelli qu'il n'a pas connu. Enfin, à Alger, où il rencontre Lebourg dont il oriente le talent, il se passionne pour la grande lumière, les blancs éclatants : il est à l'avant-garde de son temps quand il meurt ayant, en moins de dix ans, résumé l'évolution de trois quarts de siècles de peinture. Qu'au-

rait-il donné? De grandes choses sans doute; il est, hélas, vain de former des conjectures.

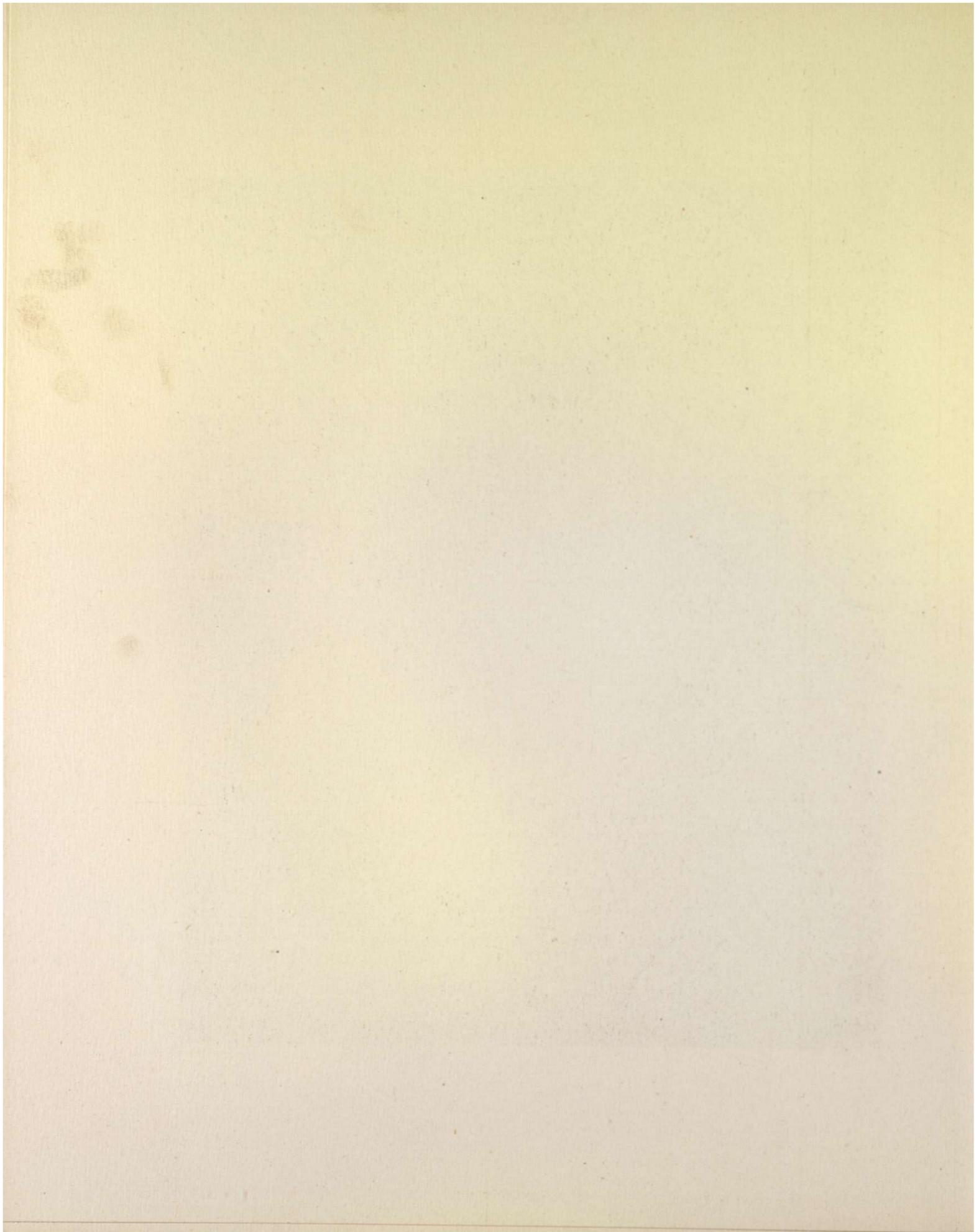
On ne peut, par un seul exemple, résumer ce multiple talent. Du moins, *le Page* est-il caractéristique du lyrisme ingénu, des badinages auxquels se complaisait Seignemartin. La liberté de son pinceau y apparaît, peu scrupuleux d'exactitude, large sans redouter l'imprécis. Ici, d'ailleurs, il y a une certaine gravité d'accent, un mélange de tons froids parmi une ambiance chaude où l'on peut reconnaître une marque du tempérament lyonnais.

Le Page figura, sous le n° 18, à l'exposition posthume de Seignemartin; il appartenait alors à M. Bellingard. Il a été donné au musée, en 1905, par le professeur Bouchard. Il mesure 0,50 sur 1,60.

Maurice Frèze, *Seignemartin, sa vie, son œuvre*, Lyon, 1876; Faure et Stengelin, *Seignemartin*, Lyon, 1905; Alphonse Germain, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, août 1905, ont rendu un juste hommage à ce jeune homme marqué par le génie et par la mort.

LÉON ROSENTHAL.





BORD DE RIVIÈRE

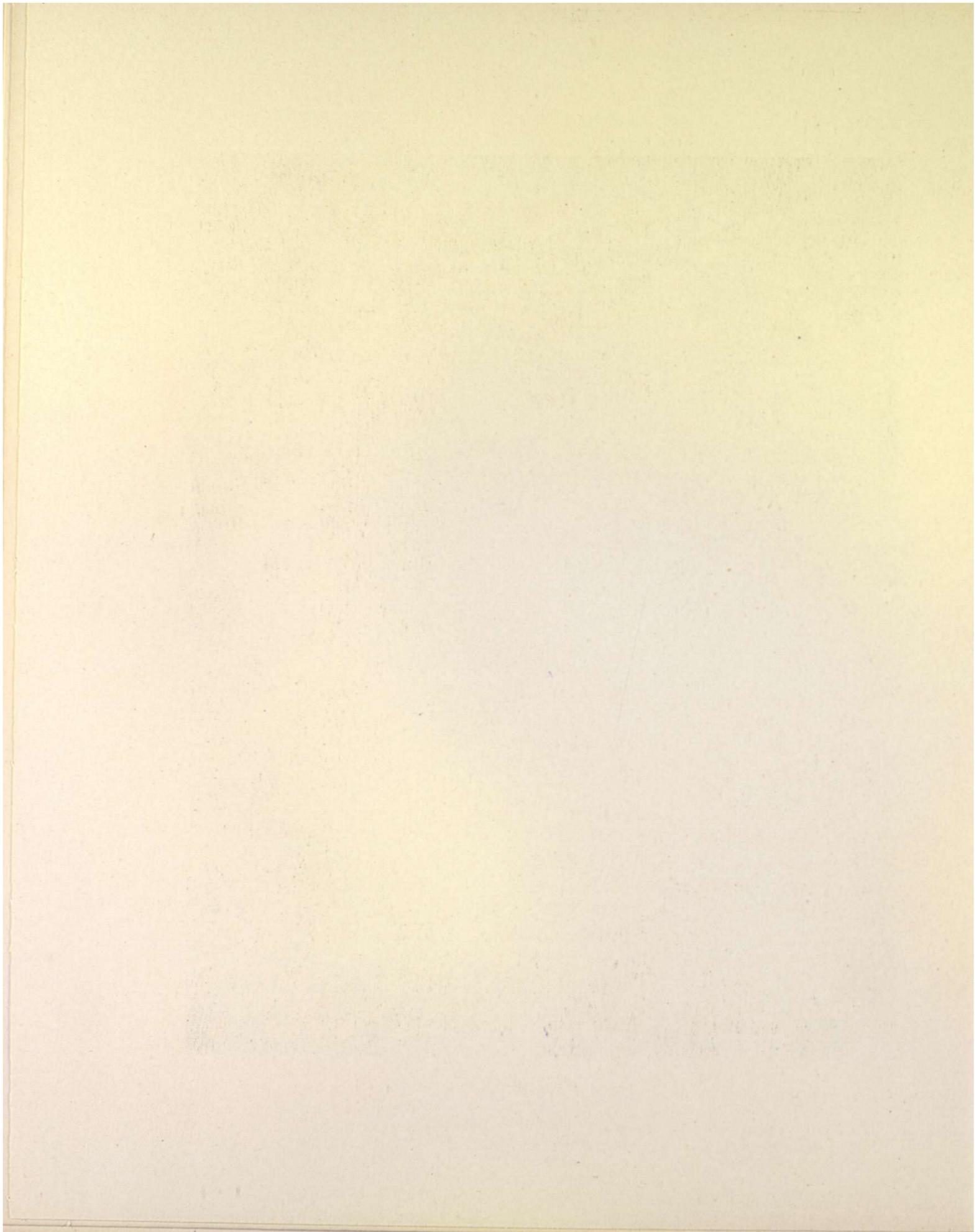
La renommée de Carrand est toute récente; les Lyonnais semblent avoir attendu sa mort pour reconnaître, en ses œuvres, une des expressions les plus subtiles de leur sensibilité. De son vivant, il fut ignoré ou dédaigné. Il était né, à Lyon, en 1821. Son père, commissionnaire en soierie, mourut, quand il avait six ans, lui laissant une petite fortune. Il fut élevé par son oncle, fit ses études au Lycée, puis se donna librement à son goût pour l'art, travailla quelque temps avec Fonville et fit un voyage en Italie, vers 1840, en compagnie de Français et de Baron. Amateur aisé, exposant à Lyon et à Genève, il peignait à Crémieu où il connut Ravier et Daubigny; en 1865, son frère se trouva menacé par la faillite; il sacrifia ce qu'il avait afin de le sauver et, désormais, pour vivre, accepta de médiocres emplois, successivement comptable chez un marchand de vins, employé à l'Hôtel des Ventes, secrétaire du Théâtre Bellecour, caissier de la maison Guimet. Il habita longtemps, 44, rue Victor-Hugo, un logement modeste où une grande pièce nue lui servait d'atelier. Il avait une maison de campagne à Collonges-le-Haut. Corpulent, doux, poli, silencieux, aimant la solitude, cet homme, auquel la vie n'avait pas souri, ne se plaignait pas et paraissait heureux. C'est qu'il trouvait, dans la peinture, des joies ineffables. Il s'y livrait, toutes les fois que son bureau le lui permettait, partait, quand il le pouvait, de grand matin, longtemps avant le lever du jour, pour guetter les premiers frémissements de la lumière. Dans la banlieue de Lyon, sur les bords de la Saône ou du Rhône, à Optevoz, au Val d'Amby, au château de Richoux en Dauphiné, sur les bords de l'Albarine, ce qui le hantait c'était le mirage des heures où la réalité semble chimérique, où tout s'enveloppe d'imprécision, où le rêve se mêle à l'observation, l'analyse à la méditation mystique. Parfois aussi, le soir, dans un intérieur, une salle de café ou de restaurant, il notait, sous la lumière artificielle, avec un esprit analogue, des visions indéfinies. Il était attiré par les lumières froides, par les brumes où les formes et les couleurs se dissolvent, par les aspects ingrats et pauvres, les murs nus, les arbustes malingres. Pour lui, le soleil n'était pas d'or mais d'argent. Sans le secours des cadmiés et des chromes, il traduisait la lumière par du blanc. De là, dans ses pages les plus caractéristiques, un

aspect blafard, crayeux qui rebute tout d'abord. Il chargeait sa toile de couleurs, reprenait au couteau, sans se soucier de faire disparaître les traces du grattage, peignant, au reste, pour lui-même, exécutant rarement un tableau — et il avait raison, car ses œuvres achevées sont médiocres, — multipliant les essais où l'émotion s'exprimait comme en une confidence.

Cet humble bord de rivière a été peint sur une petite toile qui mesure 0,36 sur 0,45. De maigres baliveaux frissonnent dans l'air froid. Le soleil éclaire sans chauffer la berge nue. Un bonhomme, un pêcheur, sans doute, paraît très occupé dans sa pauvre barque. Un enfant l'observe de la rive. Paysage de faubourg, tranquille, banal, où l'artiste a découvert de secrètes richesses et qu'il a imprégné d'une poésie ingénue et rare.

LÉON ROSENTHAL.





LES PRUNES

François Miel, dit Vernay, est né à Lyon, en 1821, et y est mort en 1896. « Bohème, purotin, claquent et pleure misère », comme l'écrit Henri Béraud (*François Vernay*, Lyon, 1909), il traversa la vie, étranger au sens des réalités, le plus souvent sans ressources, acceptant, comme si elle lui était due, l'intervention généreuse de ses amis qu'il décourageait par une parfaite ingratitude ; indifférent, d'ailleurs, à tout confort, mais très gourmand, grand fumeur et intrépide amateur de beaujolais. L'année, pour lui, se divisait en deux parties. L'hiver, il travaillait comme « dessinandier », c'est-à-dire comme dessinateur pour la fabrique ; l'après-midi, s'entend, car la matinée était consacrée à la flânerie, au beaujolais et à l'apéritif ; les soirées, prolongées fort avant dans la nuit, se consumaient en d'interminables séances au cabaret où il se grisait moins de vin que de paroles, car il était intarissable en ses propos. L'été arrivait et la morte-saison, alors il quittait Lyon pour faire du paysage et vivre en pleine nature.

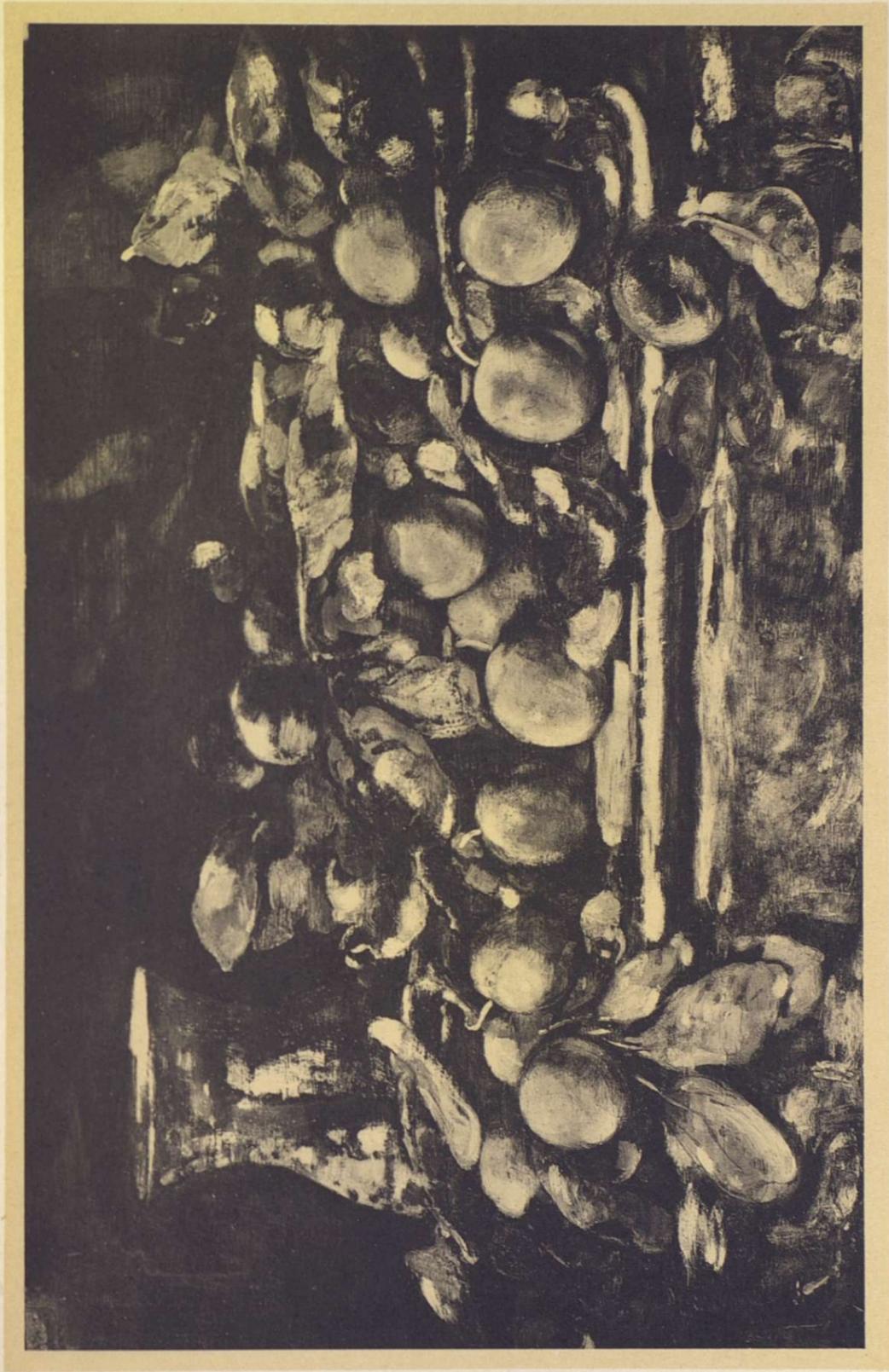
Cet irrégulier, cet insouciant, par un contraste paradoxal, fut un peintre magnifique, donnant à tout ce qu'il touchait de la fermeté, de l'intensité, de l'opulence, doué du goût et du sens de la perfection. Non qu'il recherchât un fini minutieux. Il avait, à l'École des Beaux-Arts de Lyon, en 1840, reçu, par Thierriat, la tradition de Berjon qu'il ne cessa d'admirer ; mais, en lui enviant son sentiment délicat, il lui laissait ses scrupules calligraphiques. Son métier était savoureux et large ; il se contentait difficilement, travaillait sans hâte, cherchant, avec amour, l'harmonie générale ; il visait à la plénitude, moins curieux de traduire les réalités que d'obtenir, entre les quatre baguettes du cadre, un effet chaud et riche. Ses œuvres sont peu évocatrices, elles intéressent moins par ce qu'elles représentent que par leur facture : plutôt que des tableaux ce sont des objets d'art. Le motif n'est qu'un prétexte à symphonie colorée. Henri Béraud le remarque avec finesse et il a raison aussi de comparer ces pages très faites à des mosaïques ou à des émaux ; on dirait encore, à des tapisseries. Ainsi pour ses paysages, bien qu'ils soient très frais, qu'un sentiment très vif de la nature agreste se manifeste avec un bonheur constant de mise en page harmonieuse. Ainsi, aussi, pour les grands paysages dessinés et rehaussés de pastels

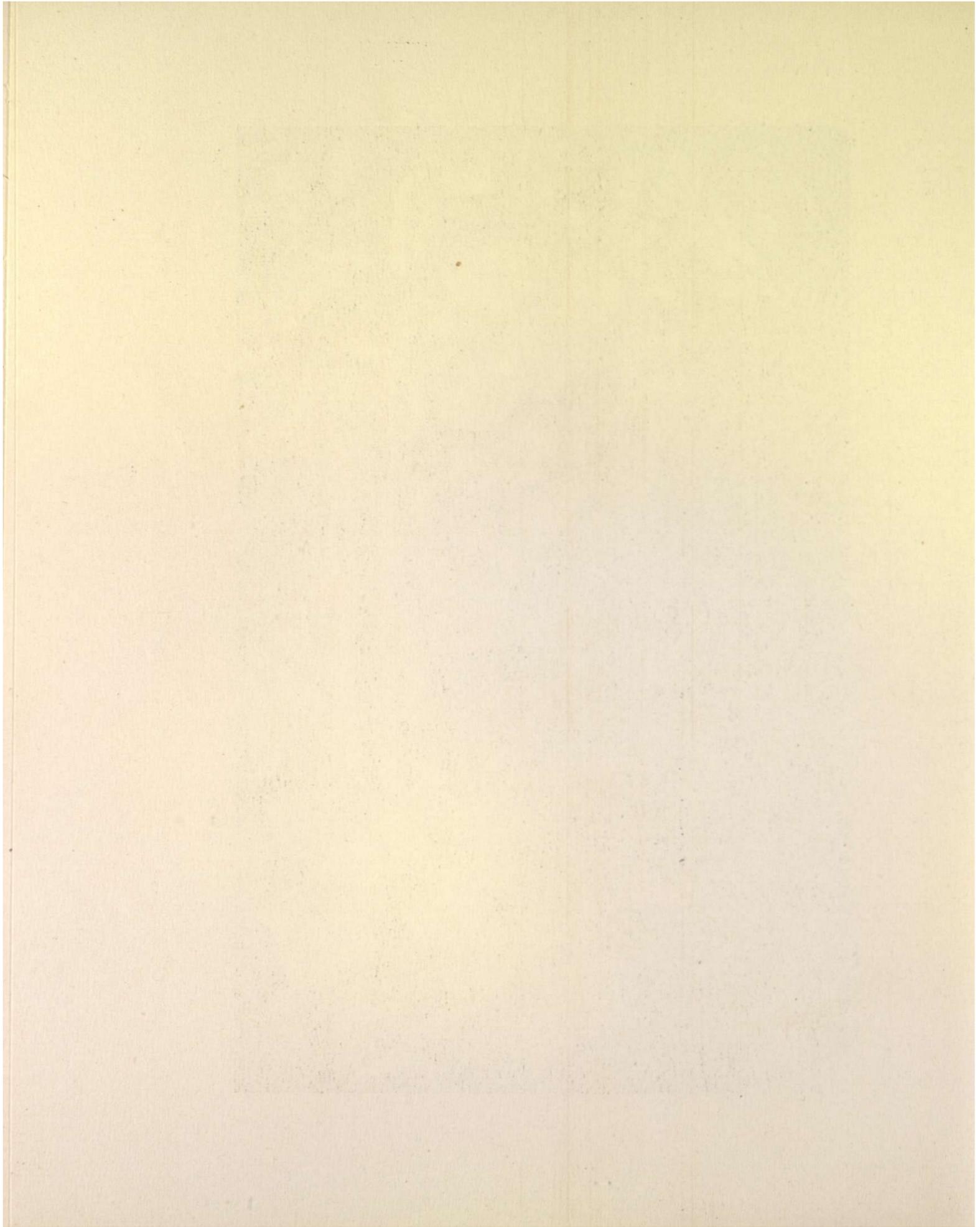
qu'il a signés dans ses dernières années et qui ont une majesté, une ampleur décorative et une solidité massive uniques. Ainsi, surtout, pour ses natures mortes, la plus importante partie de son œuvre, où vases, draperies, fleurs et fruits, dans des arrangements arbitraires, traduisent un rêve coloré et profond.

Prunes vertes, dorées, estompées par leur fleur, fruits drus, gorgés de suc, prunes noires qui les escortent, feuillages d'un vert vigoureux, pichets de Delft, bord crémeux d'un vieux plat de faïence, voilà un thème banal et prodigieusement suggestif. Chardin l'eût imprégné de poésie intime, et Vernay, gueux indifférent aux biens de ce monde, l'a doté d'une chimérique splendeur.

Les Prunes, peintes sur bois, mesurent 0,31 sur 0,50 ; elles ont été léguées au Musée en 1917, avec un ensemble de pages importantes, par le D^r Tripier, ancien Président de la Commission des Musées.

LÉON ROSENTHAL.





PAYSAGE D'APRÈS-MIDI EN AUTOMNE

Cette aquarelle (haut. 0,20, larg. 0,265), signée en bas et à droite (à la plume): *F. A^e Ravier*, date des années 1865-75. Elle fut acquise de M^{me} V^o Ravier en 1904.

Les principaux ouvrages à consulter sur son auteur sont : FÉLIX THIOLLIER, *Auguste Ravier*, Saint-Etienne, 1899; — PAUL JAMOT, *Auguste Ravier*, Étude critique suivie de la correspondance de l'artiste, Lyon, Lardanchet, 1921 (une première édition, sans illustrations ni correspondance, avait paru chez le même éditeur en 1911).

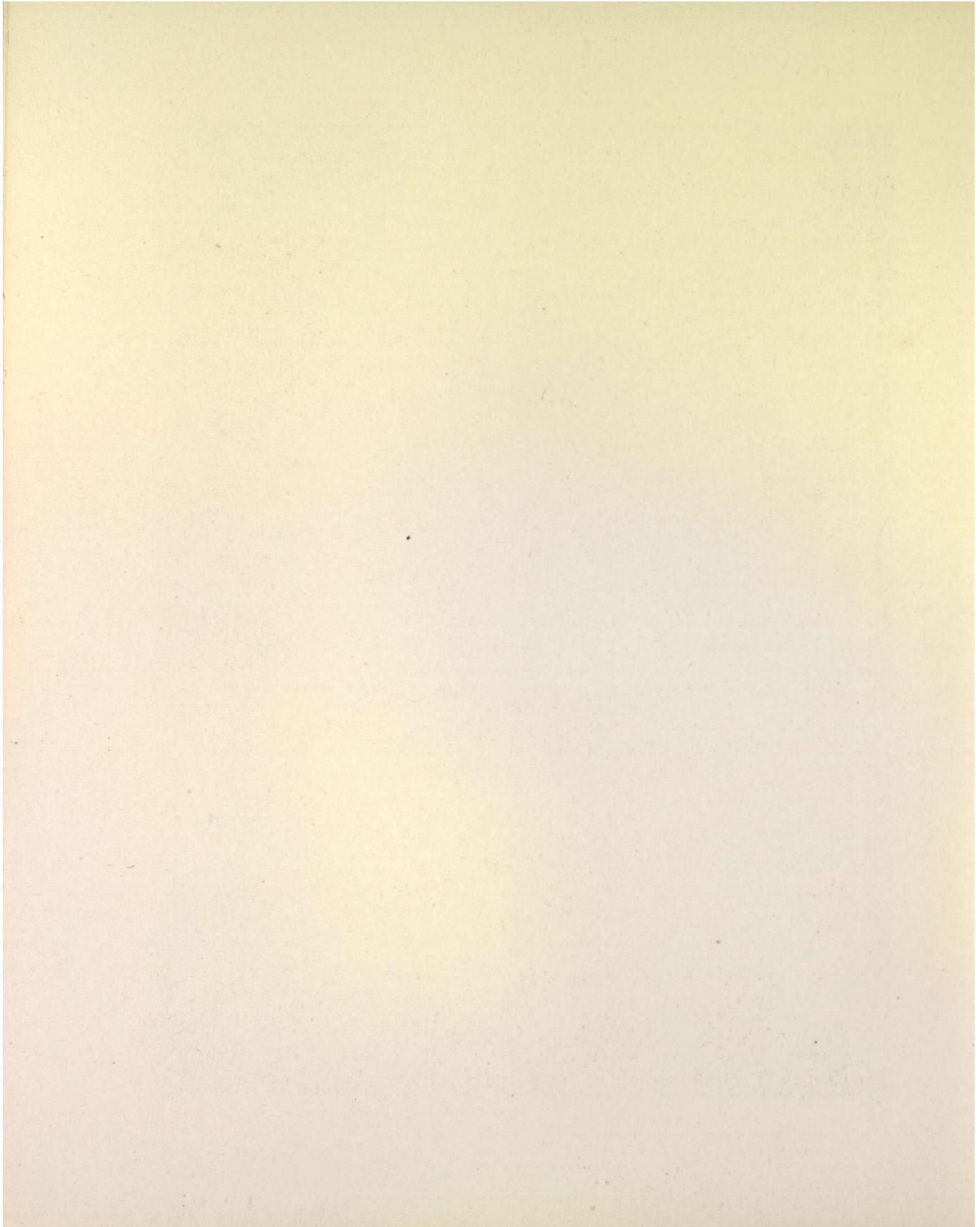
Ravier (*Lyon, 4 mai 1814-Morestel, 26 juin 1895*) est depuis longtemps honoré comme il convient dans le musée de sa ville natale. La consécration plus solennelle du Louvre lui est largement assurée depuis 1909. Pour le grand public, et même pour une partie de la critique, il reste en marge de la gloire. Il porte encore la peine d'avoir mené la vie d'un indépendant, d'un solitaire, et de n'avoir pas recherché les honneurs ni même les occasions de montrer de sa peinture. Dans le petit cercle qui l'entourait, son talent original cependant n'était pas méconnu. Corot et Daubigny le traitèrent en ami et firent plus d'un séjour chez lui. Corot fut d'ailleurs, avec Delacroix, la grande admiration de Ravier et, tout compte tenu de la différence d'âge, notre Lyonnais étant de presque vingt ans plus jeune, Ravier dans le développement de sa personnalité suit une courbe qui n'est pas sans analogie avec celle de Corot lui-même. Il y a les Ravier d'Italie comme il y a les Corot d'Italie, et ils ne sont pas indignes d'être mis en parallèle avec les études si fraîches, si délicieuses que nous mettons maintenant si haut dans la production du La Fontaine de la peinture. Mais Ravier n'est pas un imitateur. Même à ce moment de sa jeunesse et sous le charme de sa rencontre avec l'« homme simple, honnête et grand », comme il le nommait au soir de sa vie, qui lui révèle sa propre nature, il manifeste une nuance personnelle de sensibilité, une plus grande chaleur de coloris, un rythme original de composition. Il a commencé, comme Corot, par une attitude qui ne semble devant la nature se

proposer d'autre ambition que celle d'une humble fidélité et qui cependant, par une grâce d'état dont il n'y a pas eu beaucoup d'exemples au cours des siècles, aboutit à l'émotion et à la poésie. Une fois de retour en France, retiré dans une propriété de campagne sur les confins du Lyonnais et du Dauphiné, d'abord à Crémieu, puis à Morestel, il cherche un art plus libre, il se livre à sa fantaisie de coloriste et invente indéfiniment des variations nouvelles sur les thèmes les plus simples : un étang au soleil couchant, un arbre isolé qui dresse un filigrane de branches sur un ciel irradié. On dirait alors qu'il combine la palette d'Eugène Delacroix avec le sentiment de Corot, moins idyllique, pourtant, que le peintre de Ville-d'Avray et plus lyrique. Ce lyrisme romantique, chaque jour renouvelé et vivifié par une analyse passionnée des phénomènes lumineux, finit par le conduire à une technique vibrante qui annonce l'impressionnisme.

C'est un original qui, dans sa solitude campagnarde, a poursuivi son rêve sans pour ainsi dire s'occuper de ce qu'on faisait, disait ou pensait ailleurs. Il savait que son tort devant le public et même peut-être devant la postérité serait de n'avoir pas produit de grands ouvrages, de s'être contenté d'esquisses à l'huile enlevées avec fougue ou de modestes feuillets de papier sur lesquels, par tous les moyens permis et non permis, il jette des aquarelles limpides, mystérieuses ou éclatantes. Qu'importe si, dans un étroit espace et dans de simples études, il a su parfois faire tenir le sentiment de l'infini, une subtile et profonde poésie, je dirai même (il eût aimé qu'on le dît, car, dans ses charmantes lettres qui comptent parmi les plus précieuses confessions de peintre, les comparaisons musicales reviennent sans cesse) une musique qui est bien à lui et qui donne le son de son âme tour à tour méditative et emportée, généreuse, enthousiaste et désabusée. Sans oublier qu'entre ses contemporains il y en eut un au moins, le puissant et sévère Rousseau, pour qui le mot de génie n'est pas trop fort, j'ose penser que Ravier est, après Corot, le plus poète et le plus musicien des paysagistes français de la première moitié du XIX^e siècle.

PAUL JAMOT.





PORTRAIT DE M^{ME} PUVIS DE CHAVANNES

La princesse Marie Cantacuzène, fille du logothète Nicolas Cantacuzène et de Porfira Sturza, était née en Moldavie, le 20 juillet 1820. Elle est morte, à Paris, le 29 août 1897. Peu de temps auparavant Puvis de Chavannes, dont elle avait été, de longues années, l'amie et l'inspiratrice, l'avait épousée.

C'est chez Chassériau que Puvis de Chavannes connut la princesse Cantacuzène. Un admirable dessin de Chassériau, daté de 1855, nous la montre avec le charme de la jeunesse; mais la tête inclinée de côté, l'attitude, les mains croisées, la coiffure même et jusqu'au nœud de rubans formant cravate sont tels que nous les retrouvons dans le portrait peint par Puvis en 1883, et il émane, de la figure fraîche, comme de celle que la vieillesse a marquée, un semblable rayonnement.

Elle conserva toujours le culte à la mémoire de Chassériau et, sans qu'on puisse mesurer cette intervention, elle favorisa certainement l'affinité qui portait Puvis à développer son œuvre monumental dans le sens qu'avait indiqué l'auteur des décorations de la Cour des Comptes.

Elle exerça, sur Puvis, une influence discrète et profonde. « Elle lui voua, écrivait M. Jean Laran, une affection passionnée et inaltérable, capable de tous les sacrifices que commandait parfois le tempérament fougueux de son ami. Il n'y avait qu'une femme au monde capable de s'associer avec ce renoncement de tous les instants à une vie d'artiste impitoyablement subordonnée elle-même au travail. Lorsqu'elle avait assisté, en confidente discrète et cependant active, à la conception d'une œuvre nouvelle, lorsque quelques-unes de ses attitudes expressives, quelques-uns de ses beaux gestes graves s'étaient fixés sur la toile, elle était touchée jusqu'aux larmes si Puvis reportait sur elle une partie des éloges exprimés par leurs intimes. »

A Lyon, au moment où la décoration de l'escalier fut marouflée, on se rappelle qu'assise à l'endroit même où est placé aujourd'hui le buste de

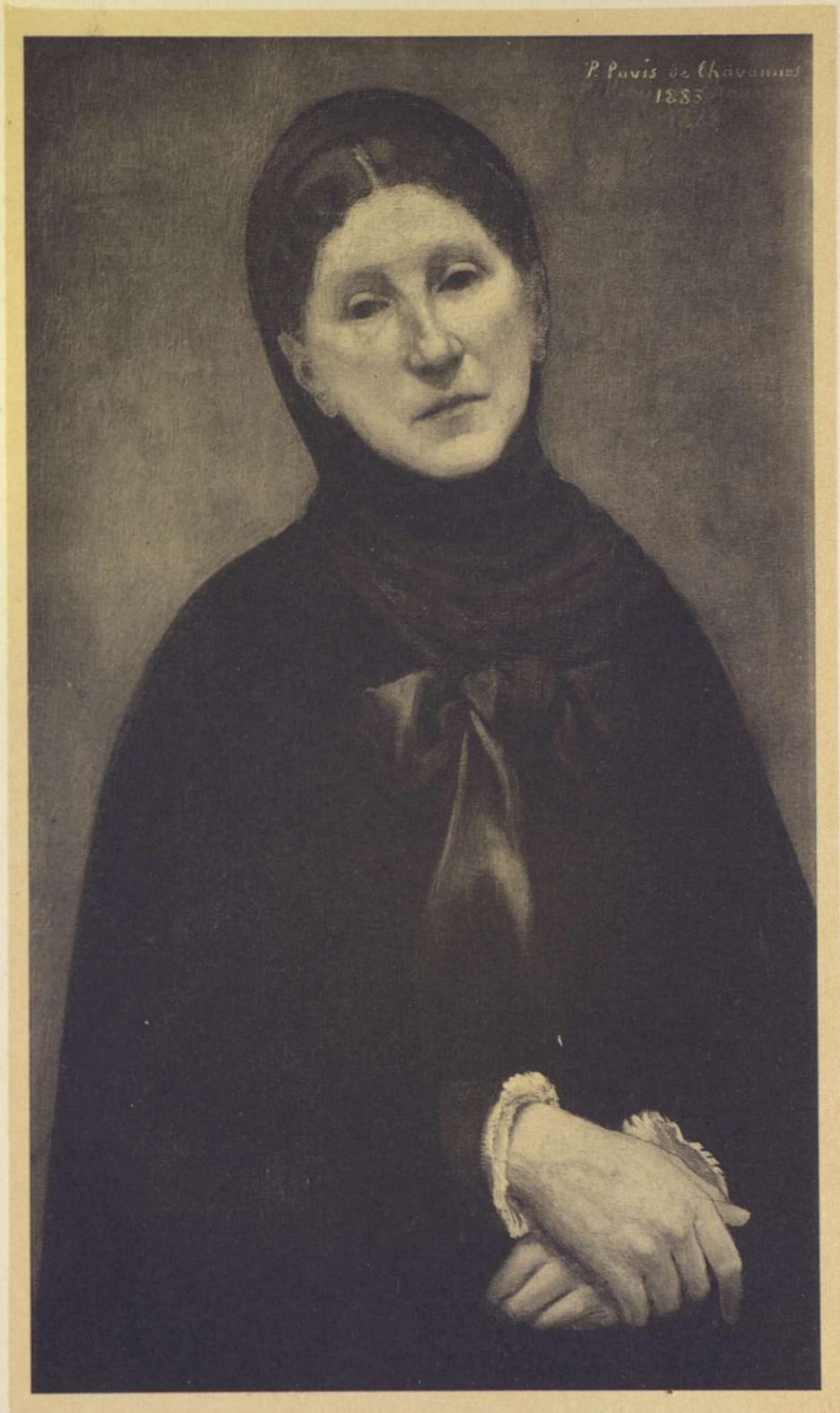
Puvis par Rodin, elle indiquait à l'artiste, occupé à faire des raccords sur place, les points, qui réclamaient son intervention.

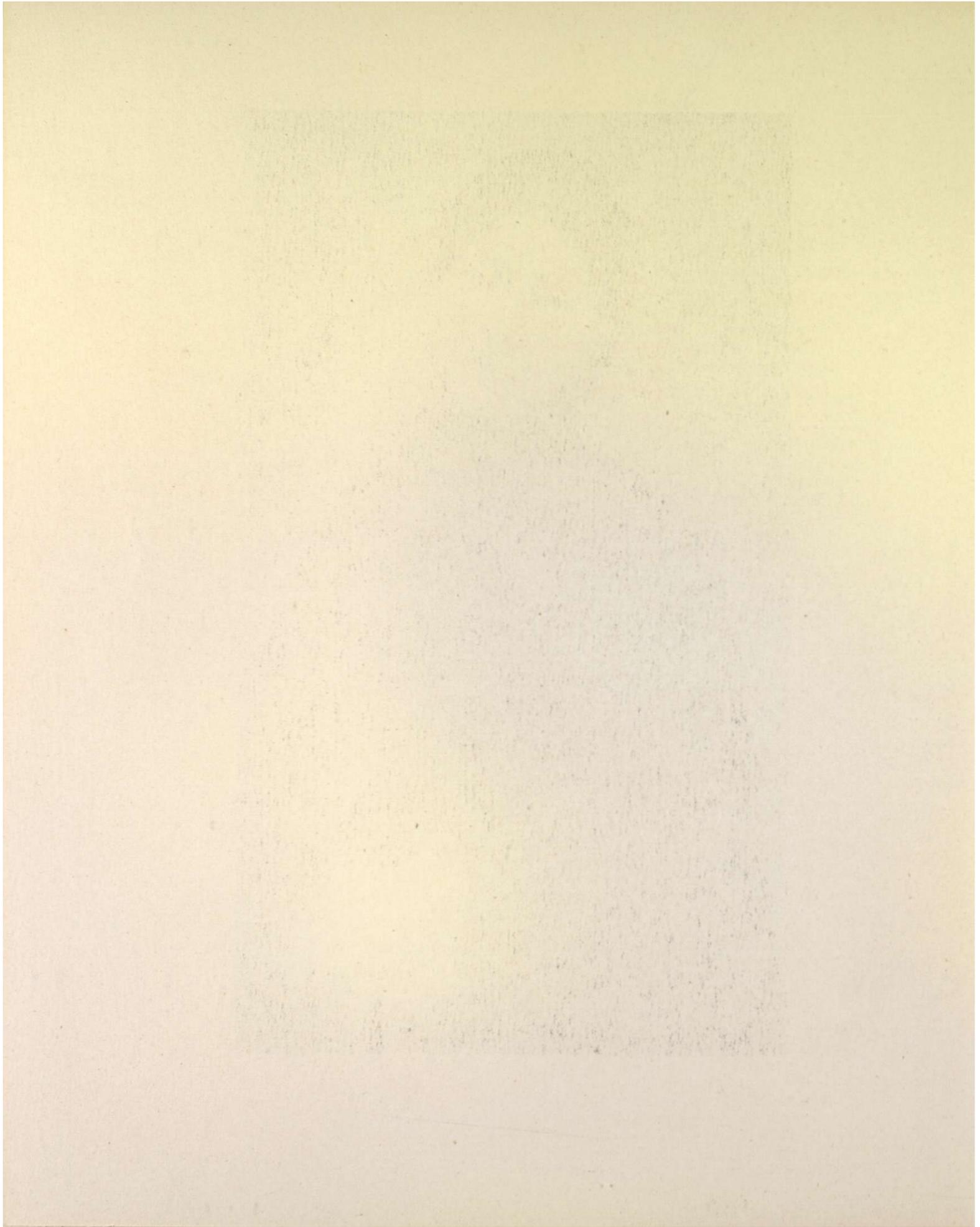
Tous ceux qui l'approchaient étaient sensibles à la distinction de son esprit orné, à sa bonté, à son abnégation. L'affection de Puvis répondit à la sienne. Très éprouvé par sa maladie et sa disparition, il lui survécut peu de mois et il consacra ses dernières forces à lui rendre le plus magnifique hommage : c'est elle qui, au Panthéon, incarne sainte Geneviève veillant sur Paris endormi.

Le portrait fut peint à la veille du jour où Puvis allait commencer ses grands travaux de Lyon. Nulle part ailleurs l'artiste n'a plus concentré sa pensée ni maîtrisé davantage sa sensibilité, nulle part cette sobriété et cette réserve ne trouvent plus à nous émouvoir. C'est, ici, un portrait d'âme où rien de matériel ne doit s'interposer. L'exécution, pour se dissimuler, n'en est pas moins magistrale : dans la gamme restreinte où elle est maintenue la page se modèle et se nuance en rapports délicats et sûrs.

Elle est peinte sur toile, et mesure 0,78 sur 0,45. C'est M^{me} Puvis de Chavannes qui, d'accord avec les désirs de son mari, l'a léguée au Musée de Lyon.

LÉON ROSENTHAL.





LE BOIS SACRÉ CHER AUX ARTS ET AUX MUSES

En 1883 Puvis de Chavannes approchait de la soixantaine. Il venait de couronner, par le *Ludus pro patria*, le cycle de ses décorations d'Amiens. C'est à cette heure, dans tout l'épanouissement de son génie, lorsque presque tous les esprits s'inclinaient devant son art très longtemps contesté, qu'il se vit chargé de décorer le nouvel escalier du Musée de sa ville natale. Au cœur d'une cité active, industrielle et riche, notre Musée oppose ou associe aux préoccupations trépidantes de la vie économique, les joies et le repos de la délectation spirituelle. Puvis de Chavannes entreprit de célébrer le charme et la dignité de cette oasis, si proche et si éloignée des bruits du monde. Par là il traduisait, plus librement et plus complètement qu'il ne le fit jamais, ses plus intimes aspirations. Il étudia au point de vue des dispositions, de l'éclairage de la couleur des parois voisines, l'emplacement qui lui était réservé et ordonna sa pensée en quatre compositions. Trois d'entre elles, celles que nous reproduisons, sont consacrées à la vie de l'esprit; la quatrième évoque *le Rhône et la Saône*, le site lyonnais et l'atmosphère apaisante de la nature.

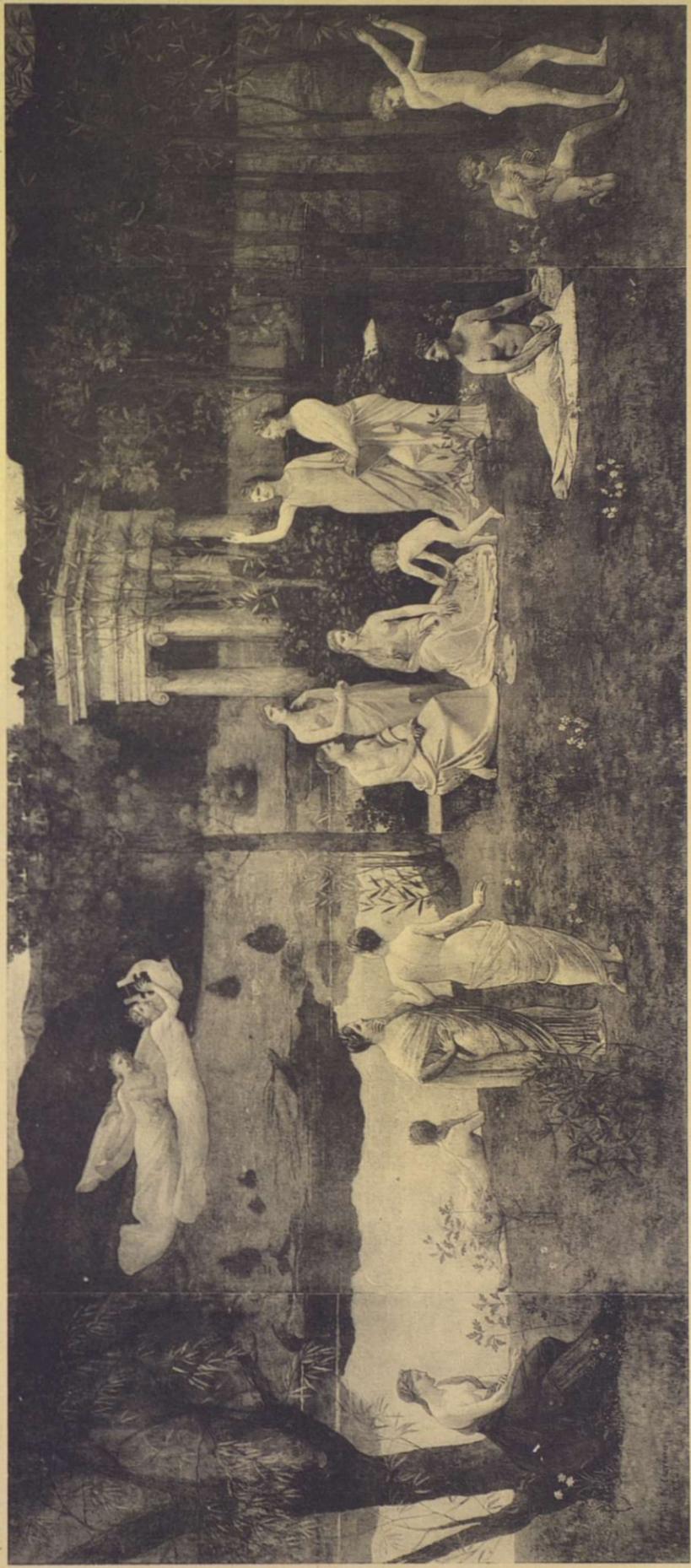
L'idée maîtresse est développée par le Bois sacré. Un beau parc qu'ombragent des arbres héroïques, le laurier, le pin et le chêne, est enveloppé par d'épaisses frondaisons qui l'isolent et le défendent contre l'agitation et les soins matériels. Le soir tombe, propice au recueillement; la lune se reflète dans les eaux d'or d'un lac tranquille. Et voici que, des airs, descendent lentement Euterpe et Erato, la poésie intime et la musique, liens du ciel et des âmes. Assise à l'écart, à notre gauche, Melpomène s'absorbe en de tragiques pensées. Partout ailleurs règne la paix. Allongée au bord du lac, Uranie, l'Astronomie, contemple les astres dans le miroir des eaux. Thalie, la Comédie, dialogue avec Terpsichore, la Danse. Au pied d'un édicule ionique, la Sculpture est debout entre l'Architecture assise sur un chapiteau corinthien, et la Peinture à laquelle un enfant offre des fleurs, symbole des thèmes favoris de l'art lyonnais. Polymnie, la Poésie lyrique, semble montrer le ciel; près d'elle Clio, l'Histoire, tient ses

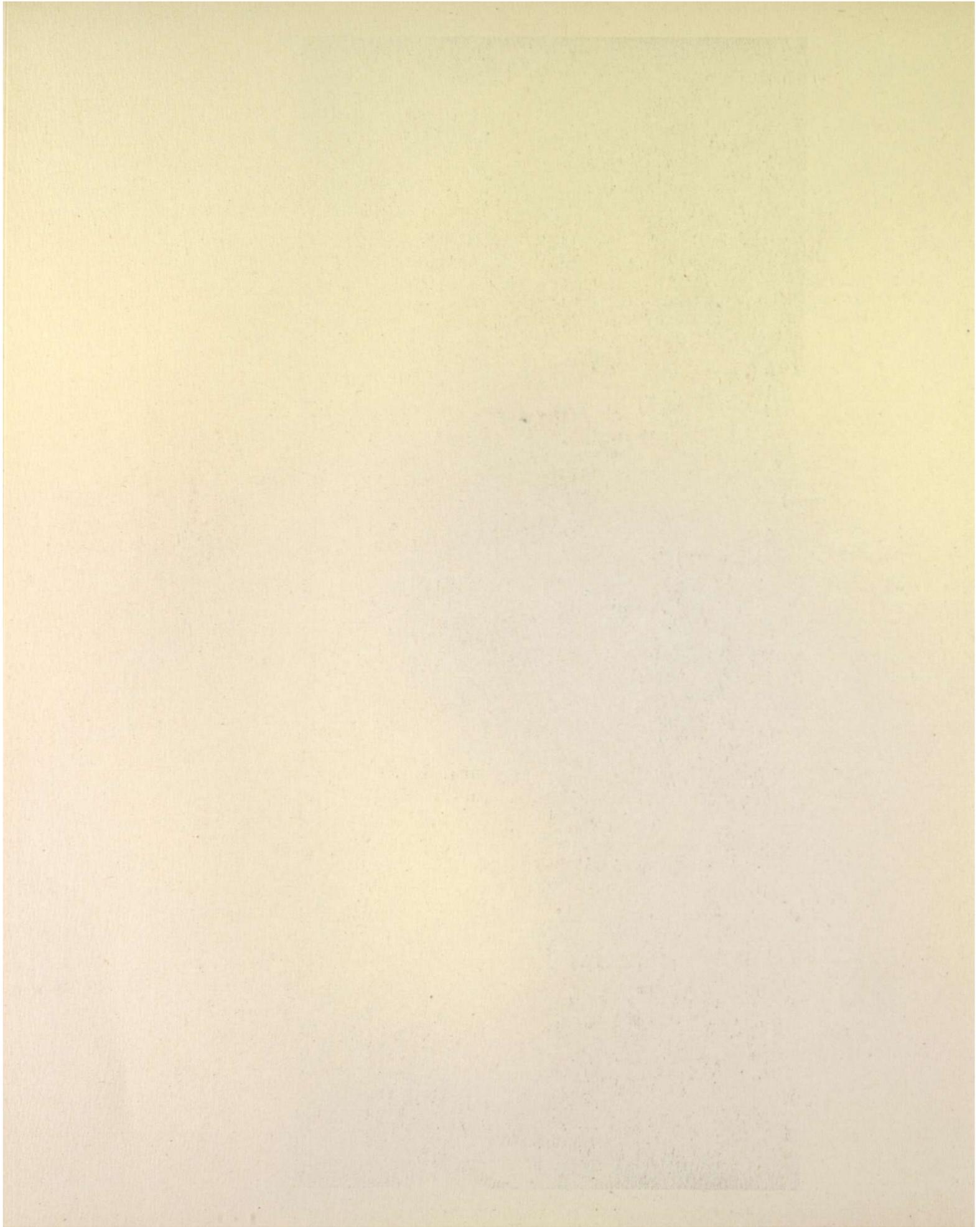
tablettes, et Calliope, la poésie épique, se redresse après avoir écrit sur un rouleau le premier vers de l'Enéide. Deux enfants, à droite, dans cette partie en retour que Puvis avait prévue, cueillent des lauriers et tressent des couronnes.

Muses et Arts sont désignés de la façon la plus discrète : le spectateur peut ne pas les reconnaître : il a devant lui, groupées avec une science souple et libre, de jeunes femmes dont le visage pur et noble, le corps harmonieux et robuste modelé sans ombres ressenties, les tuniques claires, sauf celle de la Tragédie, s'associent avec la prairie fleurie, le lac et le feuillage en une symphonie atténuée mais non décolorée, toute en nuances en un accord intime avec la signification morale de la page. On pourrait opposer d'autres sentiments à cette conception hautaine, éthérée sinon abstraite qui sépare l'art et la vie, ne semble concevoir le Beau qu'en dehors du mouvement et ne connaît que les vertus classiques. Telle qu'elle s'offre, avec son noble et lucide équilibre, son envergure et sa philosophie austère, elle commande le respect.

Le *Bois sacré*, exposé au Salon de 1884, y obtint un succès unanime. Le 31 août de cette année, il était mis en place. Il mesure 1,60 de haut, et 10,40 en largeur dont 6,70 pour le panneau central et 1,85 pour chacun des côtés.

LÉON ROSENTHAL.





VISION ANTIQUE

Après avoir exalté la félicité paisible que les Muses et les Arts dispensent à ceux qui les cultivent ou qui les aiment, Puvis de Chavannes évoque les grandes sources de la création artistique. L'artiste, selon son tempérament et selon les époques, est préoccupé par ce qu'il voit ou par ce qu'il imagine : la réalité et le rêve, le vrai et l'idéal se disputent sa pensée. Parfois il les associe, parfois il est uniquement dominé par l'une des tendances. Puvis nous les propose toutes deux : *Vision antique* et *Inspiration chrétienne*, « l'art, selon son propre commentaire, étant compris entre ces deux termes dont l'un évoque l'idée de la forme et l'autre l'idée du sentiment ».

Vision antique. S'ils avaient voulu dire ce que les spectacles terrestres peuvent fournir à l'imagination créatrice, on devine les pages magnifiques et somptueuses qu'auraient brossées Rubens, Titien ou Delacroix. Puvis de Chavannes n'est pas de leur race, la terre qu'il nous montre ne parle pas aux sens. Le pays où il nous conduit, épuré, ordonné par le génie hellénique n'offre que délectation spirituelle et harmonies plastiques. Un rivage grec près de la mer bleue sous l'allégresse du grand ciel clair. Au fond un promontoire de marbre, à moitié perdu dans la lumière; une terre sèche, dure, mais dorée par le soleil et qui se découpe naturellement en gradins, en assises d'une ordonnance presque architecturale. Un laurier, des figuiers, des touffes de cytise que broutent des chèvres. Une jeune femme dont aucun voile ne dissimule le dos harmonieux joue avec un chevreau. Un beau chevrier presque nu joue lentement de la syrinx. Une fontaine sort de sous un rocher. Une femme, qui vient de puiser de l'eau fraîche, porte son seau d'un geste noble. Une jeune femme se repose, on dirait la nymphe des eaux. Une autre rêve, dans l'attitude de la Polymnie antique. Une dernière, assise, semble méditer profondément. Sur la colline, que domine un acropole où se profile un temple, un sculpteur est allé songer à l'écart et voilà que, devant ses yeux éblouis, une déesse surgit, à peine différente des jeunes filles du premier plan, dotée de tout l'éclat de la beauté humaine. Elle tend à l'élu un ciseau d'or : au loin, sur le rivage, par une sorte de mirage, des cavaliers, échappés à

la frise des Panathénées, caracolent sans avoir perdu la blancheur du marbre.

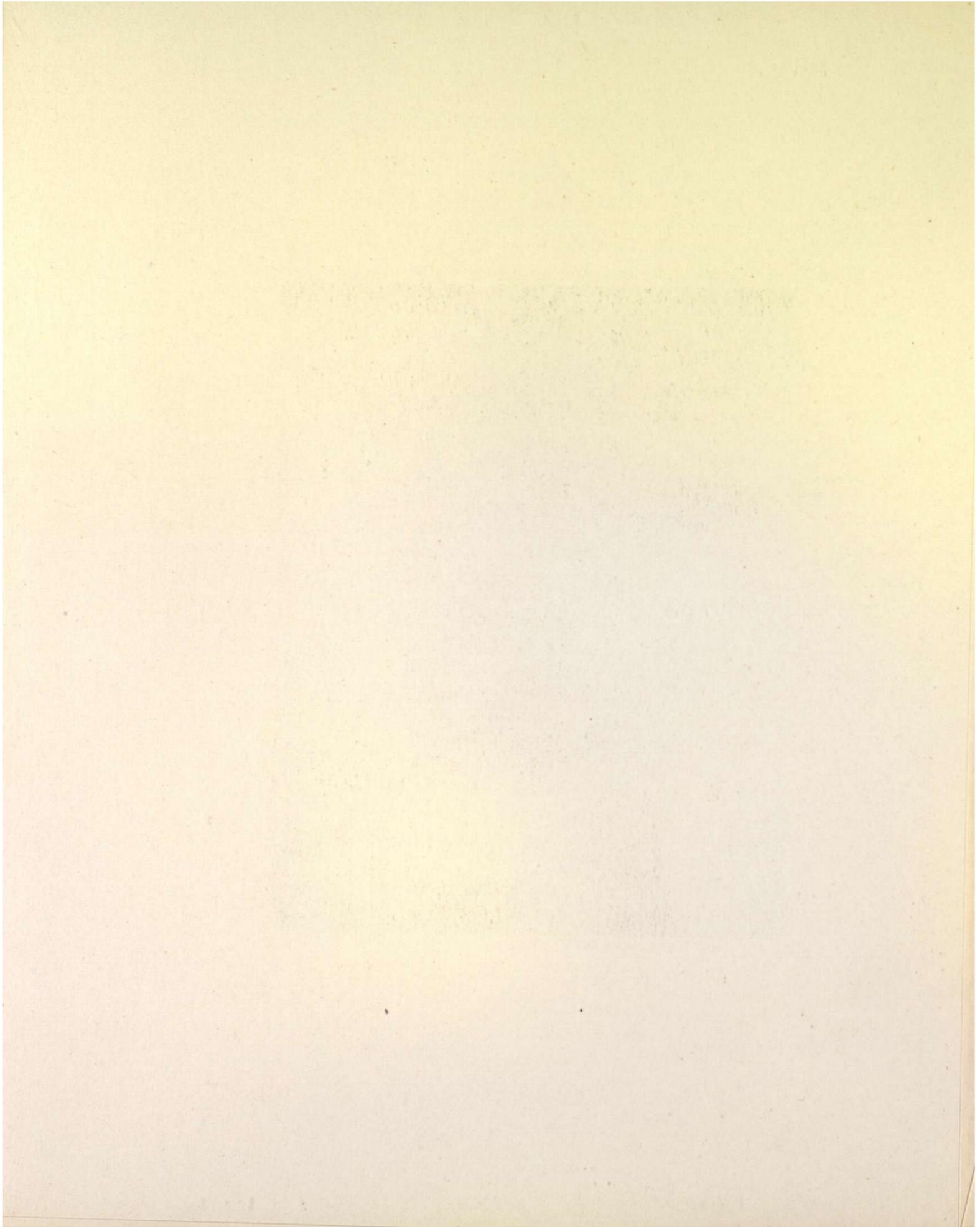
Le calme, la paix et le repos règnent en ce site choisi. Pourtant aucune joie n'anime les personnages. Aucun sourire n'effleure leurs lèvres. Ils sont attentifs ou graves et même mélancoliques. Ils savent, sans doute, que la splendeur qui les entoure ne les enivrera pas longtemps, que l'âge flétrira leurs corps souples, que le sombre Hadès les attend. Par l'emprise invincible de son génie, Puvis qui célèbre le rythme des choses et des êtres, enveloppe son hymne d'une involontaire gravité. Peut-être aussi, un Grec, étonné de cette nuance de sentiment moderne, n'aurait-il pas reconnu, dans les formes féminines, la perfection plastique dont l'artiste a voulu les parer.

Au moins, autant qu'il était en lui et dans la mesure où l'y autorisait la convenance nécessaire avec les autres panneaux, Puvis a-t-il, ici, poursuivi l'agrément de la couleur. Des tons clairs et chantants, vibrent, que domine la tache plus intense de la mer et, par cette ardeur contenue, se marque le tempérament lyonnais de Puvis de Chavannes.

Datée de 1885 la Vision antique mesure 1,60 sur 5,78. Elle fut marouflée en 1886.

LÉON ROSENTHAL.





INSPIRATION CHRÉTIENNE

A l'abri d'un cloître italien, des moines et des artistes, soutenus par l'espérance et guidés par la foi, suspendent leur vie aux vérités supra-terrestres. S'ils jettent un regard par-dessus le mur de clôture ils n'aperçoivent, de la terre, que des coteaux mornes plantés de grands cyprès noirs, qui, à cette heure tardive, sous le ciel verdi, aux dernières lueurs du crépuscule, paraissent, plus que jamais, funèbres. Du monde ne viennent à eux que la misère et la souffrance et, précisément, à la porte viennent de se présenter une femme et son enfant, un malheureux exténué, dans lesquels ils peuvent, selon l'hypothèse ingénieuse d'Henri Lechat, reconnaître une image de la Sainte-Famille en fuite vers l'Égypte. Des moines s'empressent près des pèlerins : ils leur dispensent la charité matérielle. Tout à l'heure ils les consoleront par la religion et ils appelleront à leur concours les figures créées par les artistes. Près du moine assis, perdu dans ses méditations, près de celui qui place la lampe allumée sous la statue de la madone, les artistes participent à l'édification des âmes. Un moine et un artiste examinent ensemble un dessin et marquent ainsi leur communion. Un religieux, peintre, est descendu de son échafaudage pour juger les progrès de son œuvre, qu'il poursuivra, la lampe près de lui l'indique, jusque dans la nuit. Il a déjà représenté le Christ au jardin des Olives. Il travaille à une composition dont nous ne voyons qu'un personnage : sainte Marie-Madeleine sans doute. L'ardeur, la réflexion, l'exaltation se lisent sur sa physionomie et sur son corps entier, tout pénétré par les forces spirituelles. Il est pur et droit comme le lys, comme lui il rayonne et raconte la gloire de Dieu. Silencieux et recueillis, des disciples méditent l'enseignement du maître : un tel art ne demande-t-il pas surtout l'élaboration intérieure ? un autre fouille dans un carton. Trois de ces jeunes gens sont des laïcs ; ils porteront dans le siècle l'inspiration généreuse. Que deviendra-t-elle hors de cette atmosphère sanctifiée ?

Puvis de Chavannes avait d'abord songé à représenter le Campo Santo de Pise. Il y renonça parce qu'une vérité particulière aurait diminué la portée de ses intentions. De même, après avoir promis de rappeler les peintres lyonnais, il s'est contenté de donner au disciple qui appuie son

bras contre le mur, les traits d'Hippolyte Flandrin. On lui a reproché d'avoir placé sa scène en Italie au lieu d'invoquer le Moyen Age français. Il se peut qu'il eût peu de tendresse pour le gothique. Il partageait certainement le préjugé, encore courant autour de lui, qui attribuait aux Italiens seuls la renaissance des arts. Peut-être, encore, le génie équilibré, la foi souriante de la France se seraient-ils mal prêtés à l'idée de renoncement et d'ascétisme qu'il voulait développer.

La composition est ordonnée avec un équilibre plus évident que dans les autres pages. Les notes sombres y jouent plus de rôle : cyprès, costumes s'opposent aux blancs et aux gris rosés des murailles, du sol et des arcades.

L'inspiration chrétienne fut exposée et marouflée en même temps que la *vision antique* ; elle a les mêmes dimensions et lui fait vis-à-vis.

La décoration de l'escalier se complète par une quatrième composition, en face du *Bois sacré*. Elle encadre une porte. De chaque côté le *Rhône* et la *Saône* personnifiés : lui, un pêcheur vigoureux, elle, une nymphe gracieuse : il la guette, elle l'attend. Autour d'eux, un paysage qui ne rappelle point un coin déterminé, mais résume les aspects de la région lyonnaise.

Henri Lechat a étudié l'ensemble de l'œuvre de Puvis de Chavannes, avec son ingéniosité et sa finesse habituelles, en deux délicats articles de la *Gazette des Beaux-Arts* (octobre et novembre 1920).

LÉON ROSENTHAL.



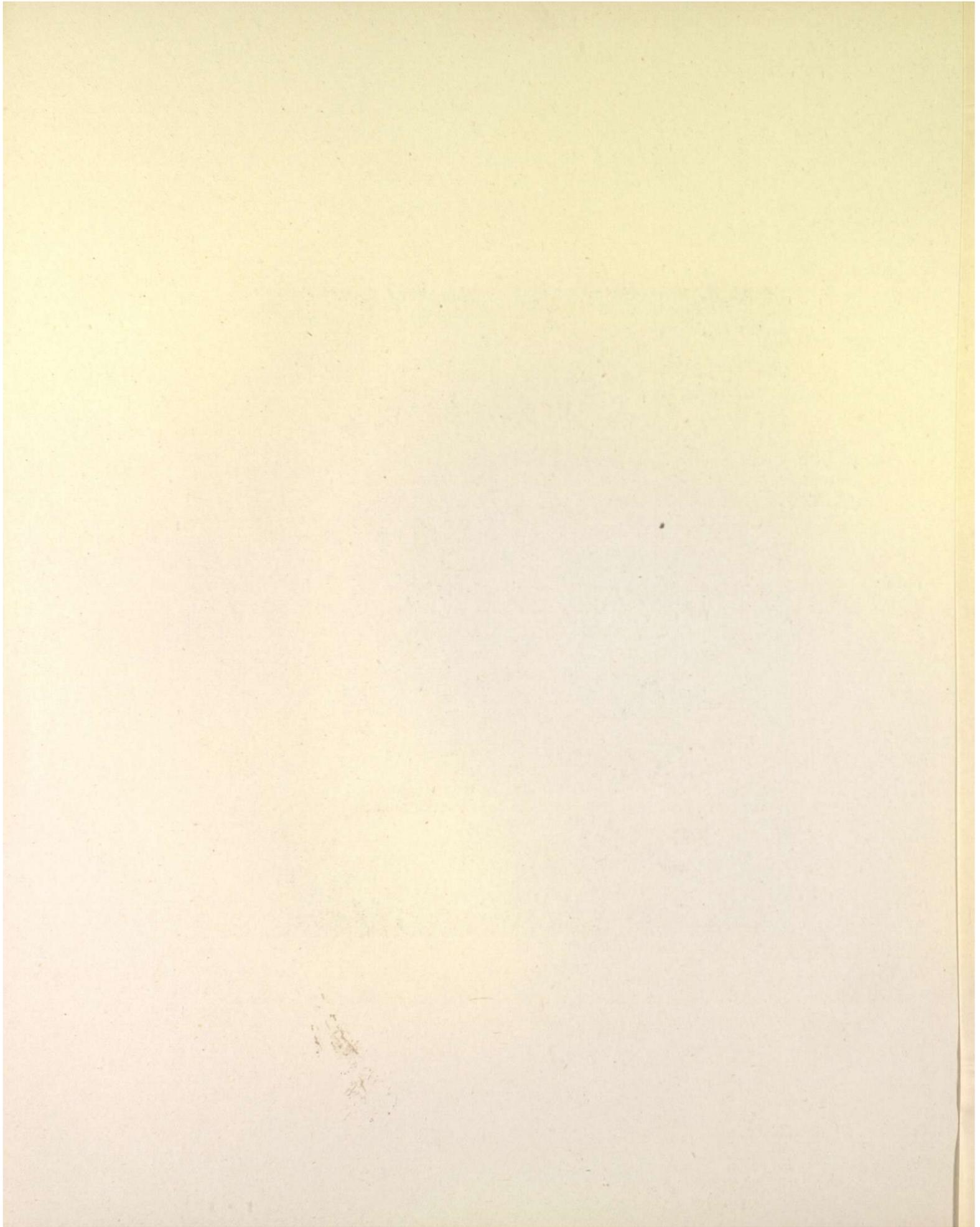


TABLE DES MATIÈRES

Préface, par <i>Édouard Herriot</i>	vii
La déesse ionienne à l'oiseau, par <i>Charles Picard</i>	1
Petits bronzes et vases grecs, par <i>Charles Picard</i>	5
Le bronze de Coligny, par <i>Charles Picard</i>	9
La mosaïque des jeux du cirque, par <i>Philippe Fabia</i>	13
Relief roman, par <i>Henri Focillon</i>	17
Triptyque gothique en ivoire à volets peints, par <i>Raymond Kœchlin</i>	21
NINO PISANO (attribué à), L'Annonciation, par <i>Paul Vitry</i>	25
LE PÉRUGIN (PIETRO VANNUCCI, dit), L'Ascension, par <i>René Schneider</i>	29
PAUL VÉRONÈSE (PAOLO CALIARI, dit), Bethsabée, par <i>Louis Hauteœur</i>	33
TINTORET (JACOPO ROBUSTI, dit LE), Ex-voto, par <i>Gabriel Rouchès</i>	37
GRECO (DOMINICO THEOTOCOPOULOS, dit LE), Le Christ dépouillé de la tunique, par <i>Gabriel Rouchès</i>	41
GÉRARD DAVID, Généalogie de la Vierge, par <i>Léon Rosenthal</i>	45
QUENTIN METSYS, La Vierge tenant l'Enfant Jésus, par <i>Léon Rosenthal</i>	49
PIERRE-PAUL RUBENS, Saint François, Saint Dominique et plusieurs saints pré- servent le Monde de la colère de Jésus-Christ, par <i>Léon Rosenthal</i> ..	53
QUIRIN BREKELENCAM, Atelier de Savetier, par <i>Clotilde Brière-Misme</i>	57
GERRIT BERCKHEYDE, La place du marché à Harlem, par <i>Clotilde Brière-Misme</i> .	61
Aiguière orientale, par <i>J. J. Marquet de Vasselot</i>	65
Céramique extrême-orientale, par <i>Henri Focillon</i>	69
Deux plats hispano-moresques, par <i>J. J. Marquet de Vasselot</i>	73
Meuble à deux corps (Art lyonnais, seconde moitié du xvi ^e siècle), par <i>Carle</i> <i>Dreyfus</i>	77
Portrait de Guillaume de Montmorency (École française, règne de François I ^{er}), par <i>P. André Lemoine</i>	81
Portrait de Jacques Stella, par <i>Léon Rosenthal</i>	85
CLAUDE GELLÉE, dit LE LORRAIN, Sainte Paule à Ostie, par <i>René Schneider</i> ..	89
ÉTIENNE-MAURICE FALCONET, Buste du médecin lyonnais Camille Falconet, par <i>Paul Vitry</i>	93
CLÉMENT JAYET, Buste du peintre lyonnais Berjon, par <i>Paul Vitry</i>	94
JOSEPH CHINARD, Buste de M ^{me} Récamier, par <i>Édouard Herriot</i>	97
JACQUES-LOUIS DAVID, Une Maraîchère, par <i>Léon Rosenthal</i>	101
P.-P. PRUD'HON, M ^{me} Georges Anthony et ses enfants, par <i>Jean Guiffrey</i> ..	105
THÉODORE GÉRICAULT, La Folle, par <i>Léon Rosenthal</i>	109

EUGÈNE DELACROIX, Femme caressant un perroquet, par <i>Léon Rosenthal</i>	113
JEAN-DOMINIQUE INGRES, L'Odyssée, par <i>S. Rocheblave</i>	117
J.-B. CAMILLE COROT, La Moisson dans une vallée (Morvan), par <i>Léon Rosenthal</i> .	121
HONORÉ DAUMIER, L'Attente à la gare, par <i>Léon Rosenthal</i>	125
GUSTAVE COURBET, Les Amants dans la campagne (Sentiments du jeune âge), par <i>Léon Rosenthal</i>	129
ÉDOUARD MANET, Portrait de M ^{lle} Gauthier Lathuille, par <i>Léon Rosenthal</i>	133
ÉDOUARD DEGAS, La Chanteuse de café-concert, par <i>P.-André Lemoine</i>	137
PAUL GAUGUIN, Nave nave Mahana, par <i>Léon Rosenthal</i>	141
AUGUSTE RODIN, L'Homme qui marche, par <i>Henri Focillon</i>	145
MICHEL GROBON, Vue de l'ancien quartier de la Pêcherie, par <i>Eugène Vial</i>	149
ANTOINE BERJON, Raisins dans une coupe d'albâtre; Le Cadeau, par <i>Léon Rosenthal</i>	153
PAUL CHENAVARD, Séance de la Convention Nationale du 17 janvier 1793, par <i>Gaston Brière</i>	157
JOSEPH GUICHARD, Bal à la Préfecture sous le second Empire, par <i>Léon Ro- senthal</i>	161
JEAN-LOUIS-ERNEST MEISSONIER, Les Joueurs de boules, par <i>Léon Rosenthal</i>	165
JEAN SEIGNEMARTIN, Le Page ou les jouvenceaux, par <i>Léon Rosenthal</i>	169
LOUIS-HILAIRE CARRAND, Bord de rivière, par <i>Léon Rosenthal</i>	173
FRANÇOIS VERNAY, Les Prunes, par <i>Léon Rosenthal</i>	177
FRANÇOIS-AUGUSTE RAVIER, Paysage d'après-midi en automne, par <i>Paul Jamot</i> .	181
PUVIS DE CHAVANNES, Portrait de M ^{me} Puvis de Chavannes, par <i>Léon Rosenthal</i> .	185
PUVIS DE CHAVANNES, Le Bois sacré cher aux Arts et aux Muses, par <i>Léon Rosenthal</i>	189
PUVIS DE CHAVANNES, Vision antique, par <i>Léon Rosenthal</i>	193
PUVIS DE CHAVANNES, Inspiration chrétienne, par <i>Léon Rosenthal</i>	197

