

La Chronique des arts et de la curiosité

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

La Chronique des arts et de la curiosité. 1906/11/03.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'œuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

*La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.

*La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

Cliquer [ici](#) pour accéder aux tarifs et à la licence

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

*des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

*des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter reutilisation@bnf.fr.

— *Zeitschrift für historische Waffenkunde* (IV, n° 1 et 2, février-avril 1906). — Le Dr Walter Rose, de Berlin, donne deux remarquables études sur les défenses de corps romaines et germaniques en usage pendant l'antiquité classique. De nombreuses figures accompagnent le texte; parmi les plus intéressantes, on doit citer les débris d'une *lorica plumata* conservée au musée de Berlin.

— Le Dr baron Potier reproduit des curieux portraits d'abbés allemands du XVI^e siècle et fournit d'utiles renseignements sur les arsenaux des couvents de cette époque.

— Le Dr Kekule von Stradonitz rend compte du tournoi donné à Bruxelles en 1905. Cette intéressante tentative d'une restitution de fête au XV^e siècle méritait bien une mention. Mais les figures données par l'archéologue allemand sont bien supérieures en élégance et en fidélité aux costumes, aux harnais et aux armes que l'on a pu voir à Bruxelles. Il est certain que là, comme dans nos théâtres, l'ignorance et la mauvaise volonté des costumiers ont prévalu contre la science de ceux qui avaient essayé de donner à ce tournoi son caractère vrai. Le compte rendu, qu'en a publié à l'époque M. de Prelle de la Niepp, conservateur du musée de la Porte de Hal, a montré, au surplus, que les cavaliers qui coururent dans ces joutes ne surent point mettre leur lance en arrêt sur le faucon, c'est-à-dire « *coucher le bois* », suivant l'expression consacrée. En somme, de même que sur nos scènes, les acteurs, les costumiers, les metteurs en scène sont incapables d'exécuter exactement et les objets et les gestes d'une action ancienne. Ils le pourraient s'ils consentaient à écouter les instructions de qui sait; mais c'est ce qu'il faut, quant au présent, renoncer à obtenir.

— A signaler encore une étude sur les armes à feu de la période gothique. Le Dr R. Forrer donne des figures de petites bombardes à main dont les canons, au nombre de quatre, maintenus par deux fortes tresses, peuvent faire office de masses d'armes, ou de traits à feu munis d'une petite hache, etc. Ces armes courtes se maniaient comme un pistolet, tandis que la couleuvrine à main, plus longue, s'appuyait sur une fourquine fixée au pommeau de la selle, etc.

(N° 3, juin). — F.-M. Feldhaus : Étude sur Berthold Schwarz et les origines de la poudre à canon.

— Otto Mœrtzsch : Intéressant article sur le prix des armes pendant la guerre des Hussites; l'on y trouvera de nombreux renseignements sur les armuriers allemands.

— Dr R. Forrer : Bonne étude sur les harnachements de tournoi au Moyen âge ou, pour mieux dire, pendant la Renaissance. L'auteur donne de nombreuses figures déjà publiées par Lorédan Larchey, d'après le manuscrit bien connu de la Bibliothèque de l'Arsenal, manuscrit certainement postérieur aux fameux *Tournois du Roy René*. Ces figures purement schématiques, incorrectes et inexactes quant aux armes, constituent avant tout un recueil héraldique.

— Le Dr Otmar baron Potier donne la suite de son étude sur les arsenaux de certains vieux monastères allemands. Parmi les objets décrits et figurés il faut citer une jolie hache d'armes à pistolet datant du milieu du XVI^e siècle, et aussi un

magnifique présentoir ou couteau d'office un peu plus ancien, dont la large lame a son premier tiers superbement gravé, etc.

— M. P. Sixl continue ses études sur l'artillerie ancienne. Il figure cette fois un curieux chariot à orgues, ancêtre des mitrailleuses modernes, chariot conservé dans les collections royales de Berlin et datant du commencement du XVII^e siècle. Une description extrêmement exacte montre tout l'intérêt de ce vieux modèle, d'ailleurs excellemment exécuté, qui fut établi sous le règne du duc de Saxe Jean-Georges. Un engin de même espèce, également reproduit et décrit, est d'une forme beaucoup moins artistique; sa date d'ailleurs, beaucoup plus basse (1664) explique cette infériorité. Il existe encore aujourd'hui dans la collection ducale du château de Cobourg.

BIBLIOGRAPHIE

Léon ROSENTHAL. — *David*. Un vol. in-16 avec 25 gravures; — *Géricault*. Un vol. in-16 avec 25 gravures. Paris, librairie de l'Art ancien et moderne. (Collection des *Maîtres de l'art*.)

Charles SAUNIER. — *David*. Un vol. in-8, avec 24 gravures. Paris, Laurens. (Collection des *Grands Artistes*.)

M. Léon Rosenthal est un universitaire, un lettré dans le bon sens du mot. Il sait recueillir des documents, ordonner un travail, insuffler à des discussions abstraites le mouvement et la vie. Si vous ajoutez à cela une connaissance largement suffisante de la technique artistique, vous jugerez, avec raison, que ses livres sur *David* et *Géricault* doivent être non seulement fort intéressants, mais fort instructifs.

Après ce témoignage de sympathie très sincère, il nous sera peut-être permis de dire qu'à notre avis M. Rosenthal — en cela pourtant d'accord avec d'autres tout au moins aussi autorisés que lui — accentue jusqu'à l'opposition, la différence qui existait entre l'art de ces deux représentants de deux générations différentes.

Nous tous historiens d'art, obligés d'écrire pour un public dans sa grande majorité moins artistique que littéraire, il nous est à peu près impossible de ne pas forcer involontairement la note, au risque de sacrifier quelques nuances. Pour nous, *David* est un; *David*, c'est l'auteur des *Sabines*, c'est-à-dire d'une œuvre où la recherche — parfaitement légitime après Raphaël et tant d'autres — de « l'exaltation de la beauté nue du corps humain » n'a pas tout à fait abouti, faute de naturel dans les attitudes et de souplesse vivante. Quant à l'autre *David*, celui du *Sacre*, du *Marat* et de maints portraits, nous le considérons volontiers comme un artiste dont le *David des Sabines* devait « rougir ». Et, alors, quand nous entendons *David* dire en présence de l'*Officier de chasseurs* : « D'où cela sort-il? je ne connais pas cette touche », nous sommes tout de suite portés à croire que le « *David des Sabines* », peintre froid et ultra-classique, a été « effaré » devant les audaces de la jeune école; tandis qu'en réalité il s'étonnait simplement de ne pas pouvoir nommer, d'après sa touche, l'auteur du tableau.

Ajoutons bien vite que ces remarques ne sont

nullement en contradiction avec celles de M. Rosenthal. Elles y mettraient seulement une sourdine.

Dans une autre monographie de David, parue précédemment dans la collection des *Grands Artistes*, M. Charles Saunier a mis, nous semble-t-il, la même sourdine que nous aux reproches subis par David depuis près d'un siècle. Certes, il n'a pas fermé les yeux sur les fautes commises par ce maître, grand réaliste au fond, mais ambitieux d'idéalisme et incapable d'atteindre à ces sommets où les deux écoles, prétendument opposées, se rencontrent et se fondent en une parfaite unité... Les gens qui ont atteint ces sommets s'appellent Raphaël, Léonard de Vinci, Michel-Ange, etc.

Descendant de ces hauteurs, M. Ch. Saunier nous paraît avoir trouvé la note juste lorsque (tout comme son confrère M. Rosenthal), ayant amplement rendu justice au génie de David dans ses admirables portraits, dans le *Sacre*, le *Jeune Bara*, il conclut : « Certes, David s'est parfois trompé... mais... au Louvre et dans certains musées et églises de province, on voit l'état d'abaissement de cette école au moment où David modifia l'orientation de l'art français... Ses théories ont été arides, rebutantes parfois, mais elles orientèrent l'art vers la simplicité et la franchise et permirent au génie d'Ingres de s'affirmer... »

M. Saunier fait remarquer, ailleurs, que quelques-uns des artistes qui font le plus d'honneur à la France et au monde : Gros, Géricault, Ingres, Prud'hon, sont sortis de l'atelier de David ; ce qui tendrait à prouver que les leçons du maître valaient mieux que les discours qu'il jetait en l'air.

Deux remarques pour finir. M. Saunier a très bien noté l'influence de Boucher sur David. Nous avons vu chez feu notre cher ami Guillon, le paysagiste, un tableau de la jeunesse de David qui ressemblait presque absolument — au premier coup d'œil — à un Boucher. Ce détail n'a jamais été cité, que nous sachions.

Notre seconde remarque s'applique au *Marat*. Il est très certain que l'œuvre originale se trouve aujourd'hui au musée de Bruxelles. Mais l'auteur ajoute : « Le *Marat* récemment entré au musée de Versailles n'est qu'une copie exécutée par Langlois sous les yeux de David ». Oui, c'est une copie exécutée par Langlois ; mais, si on la regarde attentivement, on peut se convaincre que David y a refait, *en entier*, le corps de Marat et le fond, et que l'on trouve dans cet admirable morceau de nu, sinon la verve d'exécution qui caractérise l'œuvre de premier jet, tout au moins une solidité de modelé que l'original ne possède pas au même degré et qui fait de cette « copie » une œuvre incomplète, mais de premier ordre, la sœur jumelle de l'autre.

C'est là le seul point vraiment important sur lequel nous ne soyons pas d'accord avec M. Saunier.

E. DURAND-GRÉVILLE

Die Grundzüge der linear-perspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck und ihrer Schule ; — I. Die Perspektivische-Projektion, par G.-JOSEPH KERN. Leipzig, E.-A. Seemann, 1904. Un vol. in-4°, 438 p., avec 3 dessins dans le texte et 14 planches.

M. J. Kern constate que les écrivains les plus autorisés considèrent l'examen de la perspective dans les fonds des tableaux des van Eyck comme

pouvant permettre de les classer dans un ordre chronologique approximatif. Mais il constate, en même temps, que ces écrivains ne s'accordent pas pleinement sur la question de savoir si les van Eyck connaissaient, ou non, les règles de la perspective linéaire. C'est ce qui l'a décidé à une étude objective, à ce point de vue, sur les œuvres des van Eyck et de leur école.

Cette étude lui a prouvé que « Jean » (il ne parle guère que de Jean) van Eyck savait que toutes les lignes situées dans un même plan et perpendiculaires à la surface du tableau, que les lignes fuyantes d'un pavement par exemple, doivent converger vers un même point. Mais il ignorait que ce point doit être le même pour les lignes horizontales fuyantes du plafond. Dans le retable de Gand, la fontaine et le piédestal de l'Agneau ont des lignes d'horizon de hauteurs très différentes ; de même le plancher et le plafond du portrait des Arnolfini, le pavement et le baldaquin de la *Vierge du chanoine van der Paele*. Il en conclut qu'en 1436 « Jean » van Eyck ne possédait pas encore complètement les règles de la perspective linéaire.

Mais, ces règles étant appliquées presque rigoureusement dans la *Vierge du chancelier Rolin* du Louvre, l'auteur a le courage d'en conclure logiquement que ce tableau « ne peut être antérieur à 1436 ». On voit combien la logique est dangereuse quand on ne tient pas compte de tous les faits. Il y en a deux que M. Kern a oubliés : 1° que les van Eyck étaient deux et pouvaient posséder inégalement les règles de la perspective, de sorte qu'à ce point de vue il n'est pas indifférent de se demander auquel des deux frères le tableau est attribuable ; 2° que le tableau en question est daté (1426, à une ou deux années près en plus ou en moins) par l'âge du donateur.

Cette erreur une fois relevée, ajoutons bien vite que le livre de M. Kern est plein de remarques justes et précises sur les ouvrages d'un certain nombre de peintres : l'auteur du *Calvaire des Tanneurs*, de Bruges ; Broederlam, les van Eyck ; Petrus Christus enfin, le premier qui ait appliqué les lois de la perspective linéaire jusque dans leurs plus fines nuances. Quatorze planches rendent très clair le texte de cet intéressant volume.

L'auteur termine son travail par un chapitre curieux dans lequel il montre que le Moyen âge possédait des notions de perspective élémentaire, fondées sur l'*Optique* d'Euclide, qu'elle avait connues par des traductions de livres arabes. Ceux-ci avaient pris pour point de départ Euclide et les livres grecs.

Une bonne bibliographie permet à ceux que cette question intéresse de l'étudier tout à fait amplement.

E.-D. G.

NECROLOGIE

Paul Cézanne

Paul Cézanne, mort à Aix-en-Provence la semaine dernière, y était né le 19 janvier 1839. Il y fit ses études aux côtés d'Émile Zola, puis vint avec lui à Paris. C'est à Cézanne que le romancier dédia, en 1866, la brochure intitulée *Mon Salon*. Après avoir fréquenté le Louvre, puis subi l'influence de Delacroix, de Courbet, de Daumier, Cézanne, vers 1872, s'en vint