

DIBUTADE I

FASCICULE SPÉCIAL
DU BULLETIN DES AMIS
DES MUSÉES DE **POITIERS**
1954

DIBUTADE I

Sous ce titre paraît le cahier, que nous avons annoncé, consacré aux études sur les œuvres des collections des musées de Poitiers. Ainsi se trouve mis en œuvre la double fonction du Bulletin des Amis des musées de Poitiers : l'organe d'information et de liaison (comportant l'indication des nouvelles acquisitions) paraissant trimestriellement, et l'organe d'étude, paraissant en fascicule spécial, sous le nom de Dibutade ; la fréquence envisagée pour ce fascicule spécial est la parution annuelle.

Ainsi se manifeste également, à la fois le rôle des musées comme organes de recherche et de travail, et l'équipement de ces musées pour cette fonction (dont on trouvera le détail à la 3^e page de cette couverture). Le présent fascicule, comme les précédents, atteste l'intérêt que de nombreux chercheurs veulent bien porter à nos collections, et nous saisissons l'occasion de cette note pour les remercier à nouveau très vivement des études très documentées et très pertinentes qu'ils ont bien voulu nous confier.

SOMMAIRE

Nouvelles remarques sur l'EX-VOTO DU CARDINAL ROLIN ; par Marc SANDOZ	Page 1
Quatre copies anciennes de divinités dans des niches, d'après LE ROSSO ; par Paola BARROCHI	Page 6
Un dessin de PARMIGIANINO ; par Mary PITTALUGA	Page 9
Un tableau de LANFRANCO ; par Luigi SALERNO	Page 12
AUTOUR DE POUSSIN :	
I. — Une version ancienne retrouvée du TRIOMPHE DE BACCHUS ; par Marc SANDOZ	Page 14
AUTOUR DE RUBENS :	
I. — LE BON GOUVERNEMENT. Esquisse peinte par Pierre-Paul Rubens ; par Alfred SCHARF	Page 22
AUTOUR DE VAN DYCK :	
I. — Cavalier, dessin ; par Marc SANDOZ	Page 28
ESCARMOUCHE DE CAVALERIE, peinture par Paul POTTER ; par Ake BENGTSOON	Page 35
Deux dessins d'architecture imaginaire ; par Marc SANDOZ	Page 38
LES ROMANTIQUES :	
I. — Les dessins de GUÉRICHAULT ; par Pierre DUBAUT	Page 41

Rédaction : Les Amis des Musées de Poitiers, 9, rue Victor-Hugo, Poitiers (Vienne). Tél. 7.53. Compte chèques postaux : Les Amis des Musées de Poitiers, Limoges 405.44.
Abonnement annuel : 1.000 fr. Prix de ce fascicule spécial : 500 fr.

NOUVELLES REMARQUES SUR L'EX-VOTO DU CARDINAL ROLIN

du Musée des Beaux-Arts de Poitiers

par I
Marc SANDOZ



Photo Plessis, Poitiers

Fig. 1

Cet intéressant « primitif français » (fig. 1) vient d'être signalé à l'attention du public, d'une part, par une étude de M. L. Réau, de l'Institut, dans un article publié dans notre *Bulletin* (1), et par la retentissante

(1) Voir : L. Réau : *Un primitif bourguignon au musée des beaux-arts de Poitiers*, in : n° 7 (mai-juillet 1952), pp. 4-6, et fig. 2 et 3. Nous tenons à remercier à nouveau, ici, M. L. Réau, qui a bien voulu s'intéresser à la présente note. M. L. Réau a bien voulu nous faire savoir qu'il se trouvait d'accord avec nos observations.

exposition *Primitifs méditerranéens*, à laquelle il avait été flatteusement convié (2). On a vu par cette étude et par le catalogue de cette manifestation, qu'il s'agissait très probablement d'un ex-voto du Cardinal Jean Rolin (3), évêque d'Autun, comme l'indique M. L. Réau, avec beaucoup de vraisemblance, et qu'il faudrait, par conséquent, voir dans ce tableau une œuvre bourguignonne plutôt qu'avignonnaise, comme l'avait cru M. J. Dupont, inspecteur des Monuments historiques, à qui revient le mérite d'avoir, le premier, attiré l'attention sur ce panneau (4). M^{me} Grete Ring, dans son ouvrage : *La peinture française au XV^e siècle* n'avait fait que reprendre les indications de M. J. Dupont, les seules publiées alors (5).

Ce tableau a été nettoyé tout récemment, et cette opération a révélé un détail extrêmement important pour l'histoire du tableau, et qui permettra peut-être, plus tard, d'approcher de plus près son identité : la photographie, malheureusement très mal venue, parue dans notre fascicule n° 7, indique, à la partie inférieure gauche du tableau, une couleur très foncée, noire, entre le manteau du saint évêque et la limite gauche du panneau. Or, ce n'est là qu'une imposture, comme on pourra le voir par la photographie, meilleure espérons-nous, que nous donnons dans le présent fascicule (fig. 2), après nettoyage. Cet à-plat noir n'est qu'un repeint, qui doit remonter au XIX^e siècle, au moment, probablement, où le tableau a été mis dans l'état où nous le voyons aujourd'hui. En réalité, on voit maintenant des pieds nus, et un pan d'étoffe de couleur foncée étendu sur les jambes. Les pieds, qui portent des stigmates, ne peuvent être que ceux du Christ.

Maintenant qu'on sait que ce panneau est la partie d'un tableau plus grand, on peut essayer de chercher quelle était son ordonnance d'ensemble.

S'agissant d'une *pieta*, et n'y trouvant pas, dans la partie subsistante, les personnages habituels, à l'exception du Christ représenté par l'extrémité de son pied, on peut valablement supposer que la partie gauche du tableau comportait une représentation de la Vierge et de saint Jean. On trouverait peut-être le modèle original, d'où pourrait provenir la série des tableaux, à laquelle appartient la partie perdue du panneau de Poitiers, dans la *Pieta* de Roger Van der Weyden, des musées royaux des beaux-arts de Bruxelles (6). On y voit le Christ, la Vierge

et saint Jean, groupés comme pouvaient l'être ceux du panneau de Poitiers, pour répondre aux trois personnages de droite de la partie conservée. Peut-être peut-on supposer un quatrième personnage, comme la sainte du tableau de Bruxelles que nous venons de citer, destinée à combler le vide que laisse peut-être le corps du Christ incliné. Un autre exemple pourrait être fourni par la *Pieta*, dite : de Saint-Germain-des-Près, au Louvre, peinte vers 1495-1500, par un maître de l'école rhénane travaillant à Paris : trois personnages se trouvent à la droite (sur le tableau) du Christ mort : sainte femme, Joseph d'Arimathée (?), saint Jean.



Photo Plessis, Poitiers

FIG. 2

Les personnages de la partie conservée à Poitiers sont debout (à l'exception du donateur, agenouillé) ; cette attitude correspond à celle des personnages de la *Pieta* de Van der Weyden, du Mauritshuis, de La Haye, et à celle des maîtres comme Pierre Christus (*Pieta* du musée des beaux-arts de Bruxelles (7)).

Enfin, en ce qui concerne le format du tableau, il devait être, naturellement, passablement plus large que haut, analogue, par exemple, à la *Pieta* de Pierre Christus que nous venons de citer.

Là semblent devoir se borner nos hypothèses sur ce que pouvait être le tableau dans son entier.

(2) Voir : *Catalogue de l'exposition : Les primitifs méditerranéens* (par Gilberte Martin-Méry) : n° 62 (p. 90), qui donne la bibliographie. Cette exposition a ensuite été montrée à Gênes, puis à Barcelone, et le tableau figure, sous les mêmes numéros, aux catalogues de la manifestation dans ces deux villes.

(3) Il faut noter cependant, en ce qui concerne le petit chien, qui a beaucoup servi à M. Réau pour identifier le cardinal Rolin, qu'on trouve une représentation analogue de chien dans le diptyque qui se trouve à l'hôpital Gantois, à Lille, peinture flamande de 1467. Le donateur-fondateur de l'hôpital est représenté sur un des volets, accompagné d'un petit chien blanc. Mais, dans le panneau de Poitiers, la présence du chien auprès d'un cardinal donne beaucoup de force, d'après ce qu'on sait (voir l'article de M. Réau, op. cit.) à l'identification du prélat avec Jean Rolin.

(4) Voir : J. Dupont : *Un primitif avignonnais au musée des beaux-arts de Poitiers*, in : *Gazette des Beaux-Arts*, 1934, I, p. 378.

(5) Grete Ring : *La peinture française au XV^e siècle* (Londres et Paris, 1950) ; n° 108, p. 208.

(6) N° 516 du catalogue 1949.

(7) N° 139 du catalogue 1949.

Cette petite découverte élargit, à nouveau, la zone d'ignorance que nous sommes dans l'obligation de laisser entourer cette intéressante peinture. Mais il est possible qu'elle permette, à la faveur de nouvelles confrontations, et, surtout, de nouvelles recherches d'archives, de nous mettre sur la voie d'une certitude. Elle offre au moins l'avantage de nous placer dans une perspective précise et assurée, et la recherche ne sera jamais trop chèrement acquise, puisqu'il s'agit d'un aussi grand personnage que le chancelier Rolin (9).

**

Nous saisissons l'occasion que nous donne cette note pour donner dans ce fascicule la photographie que nous n'avions pu donner dans notre fascicule n° 7, faute de place, du célèbre tableau du Maître de Moulins : *La Nativité, avec le Cardinal Jean Rolin* (fig. 3). Elle permettra de saisir plus directement l'analogie indiquée par M. Réau, entre les deux représentations du cardinal, accompagné, dans chaque tableau, par son « chien-not » (10).



Photo Bulloz

FIG. 3

(9) Précisons que le tableau est un des tout premiers à être entré au « Musée municipal » d'alors : il fut acheté en 1822 par l'abbé Gibault, bibliothécaire de la ville, et fit partie du lot de douze tableaux qui, de 1822 à 1832, composa la *Galerie de peinture* de la ville. Il fut publié, pour la première fois, dans la *Notice des tableaux... de la ville de Poitiers*, par P. Amédée Brouillet (T. I, Poitiers, 1884 ; n° 153-283, p. 107).

(10) On trouve une autre figuration, d'excellente qualité, du cardinal Rolin, dans un fragment de fresque de la cathédrale d'Autun (reproduit, en dernier lieu, dans l'ouvrage de C. Oursel : *L'art de Bourgogne* (Paris, 1953), fig. 197.

Mais nous pensons qu'on peut pousser plus loin l'indication des analogies entre ces deux tableaux. Nous voudrions noter, tout d'abord, la frappante analogie du rythme : dans l'un et l'autre tableau, trois personnages : le donateur, agenouillé à droite les mains jointes, accompagné du chien ; les deux autres personnages, dans l'un et l'autre cas sont placés : l'homme à gauche, la femme à droite ; dans l'un et l'autre cas aussi, l'homme tourne le visage vers la femme, celle-ci ne répond pas au geste, mais se laisse absorber par ses pensées contemplatives.

Si nous regardons le détail de ces personnages, il nous semblera peut-être aussi apercevoir quelque ressemblance entre le geste du bras gauche de la femme, dans l'un et l'autre tableau : nous y voyons la même gracilité du bras, les mêmes manches collantes, et la même attitude de la main, avec, de part et d'autre, un écartement marqué entre deux doigts. L'encolure de la robe a le même dessin, et est « bâtie » de façon analogue dans l'un et l'autre vêtement. Certes, le tableau de Poitiers est plus raide, moins habile ; il faut déplorer aussi des repeints, qu'une restauration prochaine fera disparaître, espérons-nous.

Confrontons les visages, et rapprochons, tout d'abord, celui des deux saintes. Ne nous semble-t-il pas y apercevoir une parenté ? N'est-ce pas le même visage ovale, allongé, très fin et fortement racé, de part et d'autre ? N'est-ce pas le même nez, un peu long, avec une pointe légèrement charnue, figurés avec la même ombre, sur la joue gauche (du personnage) et en-dessous de la narine ? N'est-ce pas le même œil, représenté assez schématiquement comme un globe, à peine sectionné en surface, et qui reste très fermé, la paupière supérieure détendue, et le regard abaissé. Ne sont-ce pas les mêmes arcades sourcilières, d'un dessin si simple et si pur ? La bouche, n'est-elle pas la même, les lèvres légèrement serrées, donnant lieu au même dessin très fin, et à la même ombre, sous la lèvre inférieure ? N'est-ce pas le même grand front, et le même profil de la joue droite (du personnage) ?

La similitude des visages virils serait moins éloquente, mais nous observerons une disposition analogue des chevaux du cardinal, ainsi que son identique attitude et l'identique mouvement des mains dans l'un et l'autre tableau. Le très léger modelé des visages semble bien le même dans l'une et l'autre œuvre.

D'autre part, un autre tableau du Maître de Moulins : *La rencontre à la porte dorée*, à la National Gallery, de Londres, nous fournira une autre analogie très précise : c'est le parterre de fleurettes, très analogue dans l'une et l'autre œuvre : plantes et herbes détaillées avec un grand soin, et comme posées les unes à côté des autres ; les espèces sont même reconnaissables ; on les retrouve d'un tableau à l'autre. On peut d'ailleurs faire une observation semblable avec les quelques indications de même nature, qu'on aperçoit dans la *Nativité* d'Autun, à droite du tableau, par la fenêtre de la grange. Il faut d'ailleurs reconnaître qu'à cet égard le tableau de Poitiers présente une analogie frappante avec celui d'Avignon, auquel M. J. Dupont l'avait primitivement comparé : le traitement des pieds d'herbe est le même, schématique et décoratif.

**

Nous éviterons de formuler aucune hypothèse. Nous croyons, cependant, que notre tableau se situe définitivement, non seulement dans l'école bourguignonne, ou bourbonnaise, mais dans l'entourage du maître de Moulins. Un hasard heureux, ou des recherches plus étendues permettront, espérons-le, d'être mieux renseignés sur ce qui semble devoir devenir un « tableau retrouvé du cardinal Rolin ».

QUATRE COPIES ANCIENNES DE DIVINITÉS DANS DES NICHES D'APRÈS LE ROSSO

au Cabinet des Dessins des Musées de Poitiers

par

Paola BAROCCHI (1)

Même au lecteur le plus pressé des *Vies* de Vasari, il est aisé de saisir l'importance qu'un séjour à Rome pouvait avoir dans le *curriculum vitae* des peintres italiens les plus connus du début du XVI^e siècle. Ceci pour l'inévitable approche avec le style des œuvres les plus célèbres de Michel-Ange et de Raphaël. Mais le contact avec l'art de tels maîtres ne fut pas toujours fécond en résultats ; au contraire, il représentait un dur écueil à surmonter pour certains d'entre eux, dont le talent pouvait difficilement s'imposer à côté d'une école aussi puissante. Vasari, lui-même, qui n'est pas toujours aussi engoué de Michel-Ange qu'on voudrait le croire — le remarque dans sa deuxième élaboration de la vie de Raphaël, soulignant avec perspicacité les limites d'une telle « imitation » unilatérale et excessive. Et l'abbé Lanzi lui fait écho à propos des calligraphismes pédestres de certains imitateurs de Buonarroti.

Ce qui n'arriva pas, par exemple, aux plus célèbres « maniéristes » : le Parmigianino sut, en effet, se servir avec maîtrise des suggestions de Raphaël pour atteindre à une stylisation plus rare et plus précieuse, tandis que pour le Rosso — dont la nature exigeait les formes abstraites, vigoureuses et raffinées — le contact avec les chefs-d'œuvre de Rome fut bien plus laborieux. Aussi, constamment à la recherche d'allusions pluritonales, refusait-il d'admettre des affirmations par trop exclusives. Il est vrai qu'il avait déjà bravement lutté avec les représentations de la célèbre *Bataille de Cascina*, de Michel-Ange (qu'il avait étudiée depuis sa première jeunesse), en cristallisant sa plastique lumineuse dans les puissantes *Filles de Jéthro*, où il avait animé de façon quasi fantomatique

(1) Nous sommes particulièrement reconnaissants à M^{me} Paola Barocchi d'avoir bien voulu nous faire parvenir son texte en langue française, qu'elle écrit à la perfection, comme on pourra s'en rendre compte.

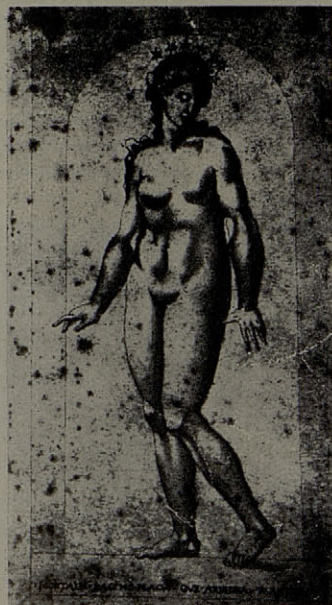


Photo Plessis, Poitiers

FIG. 4



Photo Plessis, Poitiers

FIG. 5

les motifs du classicisme que Raphaël venait de mettre à la mode. Cependant, à son arrivée à Rome, « il demeura tout étourdi et plein de stupeur », remarque très justement Vasari, « devant les superbes choses qu'il vit en architecture et en sculpture, devant les peintures et les statues de Michel-Ange, qui le transportèrent hors de lui. Ces mêmes choses avaient fait fuir, sans leur laisser toucher un pinceau à Rome, Fra Bartolommeo de S. Marco et André del Sarto ».

Le Rosso ne s'enfuit pas, et sa « stupeur » aboutit à un plus décisif rapprochement de ce langage de Michel-Ange qui, pourtant, constituait, au début, une entrave à son génie inventif (voir les fresques de Santa Maria della Pace), le forçant en une position de résistance et de défense. Encore ne s'intéressa-t-il pas exclusivement à la chapelle Sixtine. Toujours attentif aux expériences d'autrui, comme il avait accepté durant son séjour à Florence certains aperçus de Dürer, de Fra Bartolommeo et d'André del Sarto, de même, à Rome, sa recherche dépassa la résistance active au formalisme de Michel-Ange, pour s'inspirer du monde de Raphaël. C'est donc dans ce langage élégant et raffiné, dans ce même chromatisme lumineux, suggérant les cadences linéaires, par lesquels le peintre avait déjà cherché à traduire la plasticité dramatique

de Michel-Ange, qu'il voulut rendre le classicisme fabuleux de l'école du Sanzio.

L'effort, certainement moindre, eut des résultats prometteurs pour le futur ; ce qui est prouvé par l'unique témoignage des séries d'estampes gravées par Caraglio d'après les dessins du Rosso en 1526, et, notamment, par la série de 20 divinités dans leurs niches (B.24-43) (2), qui, en dépit de la gravure ni trop fidèle, ni trop heureuse, nous rappelant trop les motifs de Raimondi, parviennent cependant à nous donner une idée des intentions poétiques du peintre. Aussi, sa façon de marquer, dans ses pièces les plus significatives, des ébauches de rythmes et des

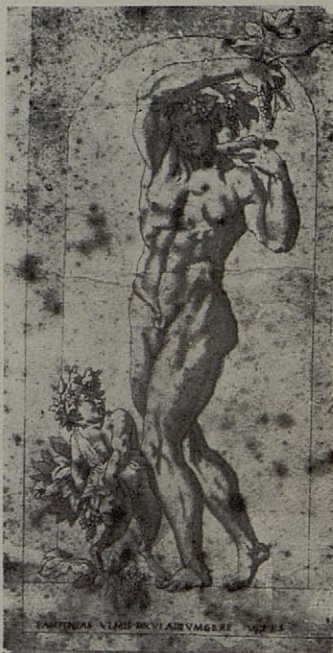


Photo Plessis, Poitiers

FIG. 6



Photo Plessis, Poitiers

FIG. 7

(2) N.D.L.R. — Vasari (Vie de Rosso) indique que Le Rosso avait fait ces dessins pour Baviera (élève de Raphaël), pour être gravés sur cuivre, et que Baviera en confia la gravure à Caraglio. Les dessins du Rosso semblent aujourd'hui perdus, et ne sont connus que par les gravures de Caraglio. Celles-ci sont décrites par Bartsch (*Le peintre-graveur*, XV, pp. 79 et suiv., n° 24 à 43, qui indique les retouches, copies et répétitions). Sur les dessins du Rosso, d'après les gravures de Caraglio, voir Kusenber (*Le Rosso*, Paris, 1931, p. 26, qui indique aussi (p. 162) que des copies de ces dessins auraient été faites par Du Cerceau, et particulièrement par l'école de Marc Antoine), et, surtout Paola Barocchi elle-même (*Il Rosso, Fiorentino*, Rome, 1950, p. 61 et pl. 40). Sur les gravures de Caraglio elles-mêmes, voir Maria Pittaluga (*L'incisione italiana nel cinquecento*, Milan, 1930, p. 173). Le thème des divinités dans des niches a été fréquemment exploité ; on en constituerait aisément toute une série.

accoutrements fantasques, se dégage-t-elle du schéma rigide des niches classiques, le transformant en un mobile et lumineux contrefond, sur lequel les ombres fantomatiques des protagonistes ont, parfois, un savoureux penchant à la caricature. Nous avons là les premiers indices du classicisme dynamique et spirituel qui aboutira aux fresques et aux stucs de la Galerie de Fontainebleau : un classicisme tout particulier, auquel les nombreuses copies anonymes des musées italiens et français resteront sourdes. Parmi celles-ci nous signalons, en particulier, les copies (fig. 4 à 7) que le conservateur des musées de Poitiers (3) a bien voulu mettre à notre disposition, et qui représentent *Minerve* (20), *Arianne* (18), *Vulcain* (19) et *Bacchus* (17), c'est-à-dire les personnages les plus conventionnels de la série dessinée par Le Rosso, mais alourdis à la copie par des ombres trop foncées sur le mur clair des niches, devenues, en conséquence, vides de toute expression. Il s'agit, évidemment, de reproductions faites par des artisans soucieux, surtout, de collectionner des formules iconographiques à la mode, sans aucune valeur stylistique, et pourtant significatives (tout comme les nombreuses copies des motifs de la Galerie François-I^{er}) de l'histoire des éléments constitutifs de la renommée internationale du Rosso, avant et après son départ d'Italie.

Ces témoignages prouvent, en effet, que Le Rosso fut apprécié en France beaucoup plus comme messager de l'art romain de l'époque, et d'un nouveau « décor », qu'en artiste profondément original et intolérant de toute formule conventionnelle. Aussi cette équivoque, longuement soutenue dans l'histoire de l'art, devra-t-elle se dissiper par le rapprochement et le substantiel écart entre la qualité du Maître et celle de ses disciples.

UN DESSIN DE PARMIGIANINO

au Musée des Beaux-Arts de Poitiers

par

Mary PITTALUGA

Dans les collections des Musées de Poitiers se trouvent deux dessins en rapport avec l'estampe de Parmigianino représentant l'*Adoration des bergers* (Bartsch, n° 3).

(3) N.D.L.R. — Les dessins de Poitiers mesurent chacun environ 0 m. 20×0 m. 10. Plume et lavis d'encre de Chine. Le dessin portant le n° 20 (*Minerve*) est daté, en français : 25 mars 1609. Il semble donc que ces dessins soient exécutés par un artiste français, soit d'après la série d'estampes qui aurait suivi Le Rosso à l'occasion de son séjour à Fontainebleau, soit à Rome d'après les dessins du Rosso ou la gravure de Caraglio. Cette date exclut une copie possible de Ducerceau (mort vers 1584), qui, pourtant, copia cette suite, comme le mentionne Kusenber (op. cit.), à l'occasion d'un voyage qu'il fit en Italie, comme membre de la suite de Georges d'Armagnac, ambassadeur de François I^{er} auprès de la République de Venise.

L'un d'eux est à la plume, et mesure $0,127 \times 0,90$; l'autre est aussi à la plume, mais lavé de bistre, et mesure $0,148 \times 0,113$.

Je dirai immédiatement que ce second dessin (fig. 9) est une réplique indubitable de l'estampe ; réplique plutôt simplifiée, particulièrement dans la manière dont sont esquissés, dans les derniers plans, les figures et l'architecture.



Photo Bezaud, Poitiers

FIG. 8

Le premier, par contre (fig. 8), me semble pouvoir être attribué à Mazzola : le traitement très léger, à coups progressifs, tantôt parallèles, tantôt se coupant à larges intervalles, le tout très régulier, confère à la composition une spatialité légère et presque fluide, de goût indubitablement parmigianinesque, que l'estampe ne pouvait suggérer. Celle-ci, qui répète les dimensions du dessin, présente, en regard de celui-ci, quelques variantes : non seulement le contraste plus intense entre la lumière et l'ombre, mais la position moins droite du buste de la Vierge, et les lignes plus géométriques et fermes du fond architectural.

Il me semble, en tout état de cause, que le dessin pourrait être la préparation pour l'estampe, et qu'il aura été exécuté à la suite du séjour à Rome de l'artiste (1523-1527).

Ce dessin ne semble pas avoir été connu des érudits : je ne le vois cité ni chez M^{me} Fröhlich-Bum, ni chez M. Quintavalle, ni chez M. Popham.

Il existe une autre réplique de l'eau-forte au Cabinet des dessins et des estampes des Offices, à Florence (n° 1977) (1).



Photo Bezaud, Poitiers

FIG. 9

(1) N.D.L.R. M^{me} Mary Pittaluga étudie avec beaucoup de précision et de finesse les aspects du Parmigianino, comme graveur, dans son important et très bel ouvrage : *L'incisione italiana netta Cinquecento* (Milan, 1930). On y trouvera la référence à l'estampe *L'adoration des bergers* (reproduite).

Précisons qu'il existe au Cabinet des estampes du *Metropolitan Museum of art*, à New York, outre plusieurs épreuves de copie inversées de l'estampe de Mazzola, trois épreuves d'état, non mentionnées par Bartsch, que nous avons eu la possibilité de voir sur place.

UN TABLEAU DE LANFRANCO

au Musée des Beaux-Arts de Poitiers

par
Luigi SALERNO



Photo Plessis, Poitiers

FIG. 10

La peinture de Lanfranco (fig. 10), qui est publiée ici pour la première fois, est très intéressante, non seulement pour sa valeur artistique, mais encore parce qu'elle fait partie d'un cycle de peintures, qui, à l'origine, décoraient la chapelle du Saint-Sacrement dans la basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs, à Rome. L'historien Jean Pierre Bellori, dans la *Vie des peintres*, de 1672 (p. 373), décrit cette chapelle et les différentes peintures de Lanfranco qui la décoraient, et parmi lesquelles il cite : « Elie assis devant une caverne, la main dirigée vers le corbeau qui lui tend le pain », « Elie parlant à la veuve, qui fait un fagot », — « et celle-ci lui apportant le pain dans un panier, suivie de son fils ».

Mais, dès le temps de Bellori, les tableaux étaient la proie de la moisissure et de l'humidité, et avaient été dépendus de la chapelle et portés dans la sacristie. On ignore à quelle époque ils furent dispersés, et H. Voss (*Malerei der Barocken Rom*, 1924) en a retrouvé quelques-uns

dans différents musées ; mais plusieurs d'entre eux sont encore à retrouver. Celui-ci indique l'existence, au Musée de Marseille, d'un tableau représentant « Elie et le char de feu ». Mais c'est là une erreur ; il s'agirait d'un prétendu *Saint-Jérôme*, attribué à Lanfranco, mais je crois qu'il s'agit du tableau dont parle Bellori, et qui représente, non Saint-Jérôme, mais Elie devant la caverne (1).

Le second tableau, *Elie et la veuve*, est cité par Voss, et c'est précisément celui de Poitiers. Kurt Bauch (*Belvédère*, 1924, vol. VI ; août-décembre, pp. 8 et suiv.) cite un tableau de Lanfranco à Leningrad, représentant *Elie et la veuve*, mais il ne mentionne pas celui de Poitiers ; il faudrait avoir une photographie du tableau de Leningrad pour décider s'il s'agit bien de ce sujet ; car il se pourrait que ce soit la troisième peinture citée par Bellori, représentant la veuve apportant le pain à Elie.

Mais, bornons-nous à parler du tableau de Poitiers. Jean-Baptiste Passeri (1610-1679), dans sa *Vie des peintres*, publié presque un siècle après sa mort, en 1772, décrit ainsi le thème illustré dans ce tableau : « Le prophète Elie... étant à la porte de la ville de Sarepta, voisine de Tyr, rencontre une veuve avec son fils, rassemblant du bois, à laquelle le prophète demanda de le nourrir, laquelle protesta qu'elle était fort petitement approvisionnée, n'ayant plus qu'à peine un peu de farine et d'huile pour se nourrir une seule journée, elle et son fils, mais celui-ci la consola en l'exhortant à l'espérance, et la mit en mesure de les nourrir tous. »

Quelle est la date de la destruction de la chapelle et quelle est celle de ce tableau ?

Baglione (*Nove Chiese*, 1639, p. 64) dit que la chapelle du Saint-Sacrement fut inaugurée l'année Sainte 1625. Il s'agit donc d'une œuvre de la maturité du peintre.

Giovanni Lanfranco naquit en 1582 à Parme, et alla à Rome en 1602, comme élève d'Annibale Carrache. En 1615 il peignit ses premières œuvres importantes. En 1621 il peignit à fresques la coupole de l'église Saint-André della Valle, qui marque le commencement de la décoration baroque à Rome. Dans l'ensemble, toute l'évolution de Lanfranco, jusqu'à la fin de 1621, fut une évolution du classicisme de son maître Annibale Carrache vers un style toujours plus baroque, dérivé de l'art de Corrège.

Rome, dans la première moitié du XVII^e siècle, était le centre artistique de l'Europe, où accouraient tous les artistes, où il existait différents courants artistiques, et le goût évoluait rapidement. Aussi, est-il important de connaître la date des œuvres, et comment elles se succèdent. Nous pourrions dire, à cet égard, qu'à la fin de 1620 deux tendances avaient dominé l'art à Rome : la tendance classicisante, à la suite d'Annibale Carrache, et la tendance naturaliste, à la suite de Caravage. C'est à partir de 1620, grâce à Lanfranco, que commence la nouvelle tendance, plus typiquement baroque, qui recherche cette monumentalité pleine de mouvement et de vie, à laquelle Rubens avait déjà ouvert les voies.

(1) N. D. L. R. — Des indications qu'a bien voulu nous faire parvenir M^{me} G. Kueny, et dont nous la remercions bien vivement, il ressort que la supposition de M. L. Salerno est exacte.

Dans la peinture de Poitiers, on note une désinvolture, une liberté dans la composition, qui, peu d'années auparavant, étaient assez rares. Ce n'est pas la symétrie, ce n'est pas non plus l'équilibre, ce n'est pas davantage une véritable architecture de la composition. Il y a la même différence entre ce tableau, et un tableau de Caravage ou de Carrache, qu'entre une photographie instantanée et une photographie posée. Le contraste entre les lumières et les ombres n'est pas si violent qu'il ne puisse paraître naturel. Il rend compte d'un « naturel » plutôt que d'un « naturalisme », de facilité d'exécution, et atteste, en définitive, les qualités du baroque véritable. Lanfranco fut un maître qui exerça une influence notable, non seulement sur la peinture napolitaine et romaine, mais encore sur la peinture française. Simon Vouet, par exemple, emprunte quelques éléments du style de ce chef d'école. Et, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, on voit encore des plafonds à fresque avec des figures en torsion, et avec des motifs qui rappellent un des premiers initiateurs de la liberté baroque : Giovanni Lanfranco.

AUTOUR DE POUSSIN

au Musée des Beaux-Arts de Poitiers

Les musées de Poitiers ne possèdent, malheureusement, pas d'œuvre de Poussin. Mais la personnalité de Poussin est si grande, qu'il nous a paru opportun de grouper en une étude les œuvres de nos collections, encore presque toutes inédites, qui se rattachent de près à sa manière, ou sont visiblement faites sous son influence directe. Ces œuvres sont d'inégal intérêt ; mais dans le souci d'être complets, nous les mentionnerons toutes, sans nous appesantir sur les moins riches. Nous demandons donc à nos lecteurs de nous accorder leur indulgence pour certaines d'entr'elles, mais nous pensons que cet inventaire reste utile, permettant de signaler quelques œuvres dont l'Histoire de l'art fera peut-être son profit.

I. — UNE VERSION ANCIENNE RETROUVEE DU TRIOMPHE DE BACCHUS

par

MARC SANDOZ

Toile. Haut. 1 m. 37×larg. 1 m. 44 ; ancienne collection privée à Richelieu et à Poitiers ; don Bruneau-de Rancourt, Poitiers, 1951 ; bon état ; quelques repeints éliminés par nos soins, et

nettoyage, révision et revernissage, en 1952 (fig. 11). Original peint en 1638-39 pour le Cardinal de Richelieu, dont une version (1) (l'original ?) se trouve aujourd'hui à la William Rockhill Nelson collection of art, à Kansas City (Missouri, U.S.A.) (2), après avoir appartenu aux collections Ashburnham, puis Carlisle.



Photo G. Franceschi, Paris

FIG. 11

L'original, ainsi que d'autres « Bacchanales » commandées pour le château de Richelieu en Poitou, est bien connu par les mentions de Bellori (3) et de Félibien (4). Il a été décrit et catalogué par John

(1) Dimensions : 1 m. 24×1 m. 49.

(2) Mentionnée et reproduite pp. 40 et 44 dans *The William Rockhill Nelson Collection* (Kansas City, Missouri ; s. d. (1940).

(3) *Vite de pittori scultori e architetti*, Rome, 1672 ; traduction Georges Rémond, Paris, 1903. « Entre les tableaux que Poussin peignit pour divers seigneurs en France et à Paris, en fit-il aucuns pour le cardinal de Richelieu, et particulièrement quatre bacchanales avec *Le Triomphe de Bacchus* et diverses fantaisies et bals de gens en proie à la fureur du vin : Il fit encore pour le même Cardinal de Richelieu « *Le Triomphe de Neptune* », au milieu de la mer, dans son char tiré par des chevaux marins, avec suite et jeux de tritons et de néréides. »

(4) *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres* (Paris, 2^e édit. 1685, T. IV) : « Entre les tableaux qu'il avait déjà envoyés à Paris, il y avait quatre bacchanales pour le cardinal de Richelieu, un *Triomphe de Neptune* qui paraît dans un char tiré par quatre chevaux marins et accompagné d'une suite de tritons et de néréides. »

Smith (5), catalogué par Otto Grautoff (6), et par Walter Friedländer (7).

On a vu par les extraits que nous donnons en note, des textes de Bellori et de Félibien, qui sont les principales sources connues concernant les « Bacchanales » commandées par le Cardinal de Richelieu, l'imprécision des mentions et leur non-concordance. Ces contradictions ont été relevées déjà par Grautoff et Friedländer (8), puis par Paul Jamot, qui a repris tout le problème, et a donné une liste solidement établie des tableaux qui composaient les bacchanales du château de Richelieu (9). Il retouchait, sur ce point, le classement de Grautoff, qui

(5) Sous le n° 211, *A catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish painters* (t. VIII, Londres, 1837). Nous donnons cette description, écrite en beau style, et précise : *This splendid picture represents the deity as a youth of great beauty, clothed in a scarlet vesture, which floats airily over his shoulder, and seated in a car, holding the thyrsus in his hand : a male and a female centaur are attached to the car ; the former is mounted by a bacchante who has a torch and a chaplet in her hand.* (Erreur : ce n'est pas la bacchante qui tient ces objets, mais la centauresse qu'on voit un peu en avant du centaure ; cette erreur nous porte à croire que Smith n'a pas fait la description du tableau de visu), *while Cupid directs their course ; in advance of them are two of the menades or priestesses, one of whom carries the thyrsus entwined by a surke, and the other has a wine branch. The train of the peaceful conqueror is composed of Hercules, bearing on his shoulders the sacred tripod of Apollo (non pas exactement, mais à bout de bras) ; Pan playing on the syrinx ; Silenos with a branch of the sacred tree in his hands, and three fauns : one of the latter bears a banner, on which is written : Evoe Evoe, Hail, hail, Bacchus.* Cette inscription est également lisible sur notre tableau.) *The other two play in instruments of music. On the right of the fore-ground is a male figure recumbent (probably intended as an emblem of the groves), his brows are bount with ivy, and a branch of the same is in his hand and on the opposite side is an infant gathering a bunch of grapes. The surrounding scene exhibits a hilly country adorned with clusters of trees, and represented under the aspect of early morning, indicated by Phoebus rising in splendour above the hills, and shedding his glowing effulgence on the hemisphere. This picture may justly be reckoned among the finest works of Poussin (Now in the collection of Early Ashburnham).*

(6) N° 86. Nicolas Poussin (2 vol. Munich, 1914). A cette époque, le tableau se trouve dans la collection Carlisle ; Grautoff cite les deux sources de Bellori et Félibien, et donne J. Smith comme référence bibliographique. Il indique deux copies connues : l'une au *Victoria and Albert Museum*, à Londres, peut-être celle que vit Bernini, chez Chantelou, en 1664 (sic), et une seconde, mauvaise et plus petite, au Musée de Tours (T. II, pp. 114-115). Il indique un très beau dessin à la sanguine, au château de Windsor, étude préparatoire pour le tableau, très près de l'exécution définitive, car tous les éléments de la peinture s'y trouvent déjà. Ce dessin ne semble pas encore publié. La peinture ne semble pas avoir été gravée (T. I, p. 157). Il n'indique pas une troisième copie, au Musée des Beaux-Arts de Rouen, attribuée à Jacques Stella (l m. 52 × 1 m. 46). Cette copie est certainement ancienne, et est en assez bon état, avec, cependant, quelques repeints. Une large bande de ciel a été ajoutée dans la partie supérieure. (Nous devons à l'obligeance de notre distingué collègue, M. P. Guillet, directeur des musées de Rouen, d'avoir pu examiner en détail et à loisir cette peinture, qui n'est pas exposée, et est conservée dans les réserves pendant la durée des travaux considérables de reconstruction de Rouen et de son Musée des Beaux-Arts, hélas ! si meurtri. Nous sommes également heureux de remercier à nouveau, ici, notre distingué collègue, M. G. Reynolds, Deputy Keeper au département des peintures du Victoria and Albert Museum, de l'intérêt qu'il a bien voulu prendre à l'étude de ce tableau.)

(7) Nicolas Poussin. *Die Entwicklung seiner Kunst* (Munich, 1914), pp. 66-68 et 115-116.

(8) Op. cit.

(9) Cf. *La Gazette des Beaux-Arts*, 1922 et 1925, articles repris dans l'ouvrage *Connaissance de Poussin* (Paris, 1948), pp. 55-62.

n'y comprenait pas le *Triomphe de Silène* (10) ; Grautoff comprenait, par contre, *La Bacchanale aux deux couples de danseurs* (11) que P. Jamot ne retient pas. Celui-ci élimine également du classement de Friedländer le *Triomphe de Galathée* (12) jusqu'ici communément admis, d'après les indications de Félibien. Les *Bacchanales* du château de Richelieu sont donc au nombre de trois, et ce sont : *Le Triomphe de Silène* (aujourd'hui à la *National Gallery* de Londres) (13), — *Le Triomphe de Pan* (dont une version se trouve aujourd'hui au Louvre (14), provenant de la collection P. Jamot, et antérieurement, de la coll. Emile Bernard ; une autre version s'en trouve dans la coll. Morrisson (15), sans qu'il ait été possible, jusqu'ici, de déterminer laquelle est l'originale des deux, l'une devant être une *réplique*, celle de la collection Morrisson, plutôt qu'une copie (selon P. Jamot) — et, enfin, *Le Triomphe de Bacchus*. Notre tableau est donc bien une version de l'une de celles parmi les trois Bacchanales, qui se trouvaient au château de Richelieu, en Poitou. Nous connaissons, d'ailleurs, leur emplacement : elles se trouvaient dans le *Cabinet du Roi* (16).

On s'est naturellement demandé comment il fallait comprendre ce chiffre de quatre Bacchanales, qu'aurait commandées Richelieu, le chiffre quatre étant attesté par Bellori et Félibien (celui-ci n'ayant fait, peut-être, que suivre son collègue romain). P. Jamot a très logiquement supposé que cette quatrième Bacchanale, qu'on suppose être *Le Triomphe de Galathée*, pourrait avoir été placée ailleurs, ce qui expliquerait que le tableau ait passé par trois collections, avant de parvenir à l'Ermitage de Leningrad. Sans vouloir reprendre une question qui a été admirablement traitée par le grand connaisseur et le savant qu'était P. Jamot, nous remarquerons seulement que le Cardinal de Richelieu possédait, ou avait possédé, plusieurs demeures dans Paris, et en particulier, comme on sait, le *Palais cardinal*. Or, il existe un inventaire des œuvres d'art que contenait ce dernier. Une analyse sommaire en a été donnée par Edmond Bonnafé (17), d'après le manuscrit conservé à la Bibliothèque du Louvre. Bonnafé indique que dans le *Grand cabinet* de cette

(10) Se fondant sur la tradition de J. Smith (n° 213), qui prétendait, on ne sait en se basant sur quoi, que ce tableau avait été commandé par le cardinal Barberini.

(11) N° 83. Smith, n° 221.

(12) Jusqu'ici à l'Ermitage de Leningrad (Grautoff, n° 87 ; Friedländer, d'après Félibien : « *Triomphe de Neptune* » ; Smith, n° 237 : « *Triomphe de Neptune et Amphitrite* » ; aujourd'hui au Musée de Philadelphie, provenant de la collection Elkins.

(13) N° 42 du catalogue consulté par Grautoff (chez cet auteur, dénommé : *Bacchanale*, catalogué sous le n° 50 ; il reprend là l'indication inattendue de Smith, selon laquelle le tableau aurait été commandé par le cardinal Barberini, et il ne le mentionne pas comme faisant partie des bacchanales de Richelieu. Friedländer l'a compris dans celles-ci).

(14) Ne figuré pas encore, et pour cause, au catalogue officiel (Gaston Brière, 1924) (n° 84 de Grautoff).

(15) N° 85 de Grautoff.

(16) Cf. Vignier : *Le chateau de Richelieu, ou l'Histoire des Dieux et des Héros de l'Antiquité* (Saumur, 1676, puis 1681, et enfin 1684). Anonyme : *Description du chateau de Richelieu*, vers 1750.

(17) *Notes sur les collections des Richelieu*, in : *Gazette des Beaux-Arts*, 1882, 41, p. 12 et suiv.

demeure figure une *Bacchanale de Poussin*. S'il est vrai que les Bacchanales commandées par Richelieu à Poussin soient parmi les plus magnifiques de ses œuvres, on ne s'étonnera pas de voir ce tableau en compagnie d'œuvres réputées, comme la *Sainte-Anne* de L. de Vinci, la *Famille de la Vierge* d'A. del Sarto, les *Pèlerins d'Emmaüs* de Véronès, etc... Il est permis de supposer que le Cardinal ait, une première fois, sur le conseil de Sublet des Noyers, surintendant des Bâtiments, commandé une « Bacchanale » à Poussin, et que l'ayant trouvée admirable, il lui en ait ensuite commandé trois autres pour le château de Richelieu. Cette première « Bacchanale » pourrait alors être le *Triomphe de Galathée*. De là viendrait le chiffre de quatre, indiqué par Bellori et Félibien qui n'écrivaient, remarquons-le, qu'en 1672 et 1685 soit, au minimum, 34 et 47 ans après les commandes. Cela expliquerait aussi que les pseudo « Quatre Bacchanales de Richelieu » ne fussent pas de dimensions convenables pour aller deux par deux, comme le remarque P. Jamot. D'ailleurs, Bonnafé avait déjà remarqué, avant P. Jamot, qu'il n'y avait que trois *Bacchanales à Richelieu* (18). Notons encore que le *Triomphe de Galathée* est la seule des pseudo « Quatre Bacchanales de Richelieu » à avoir été gravées (par J. Pesne et J. Coelemans).

*
**

Ce chiffre de trois est d'ailleurs conforme aux indications, malheureusement peu précises, mais cependant précieuses, que donne Chantelou, grand admirateur de Poussin, de la visite que lui fit, à Paris, le cavalier Bernin, en 1665 (19), au moment de la discussion des projets pour le Louvre, et à qui il montra les copies qu'il avait fait faire des Bacchanales de Richelieu (20). Ces copies ne sont pas nommément désignées, à l'exception de celle du *Triomphe de Bacchus*.

Or, la trace des copies qu'avait fait faire Chantelou, comme le faisaient quelques amateurs de son temps, est perdue. On connaissait, cependant, jusqu'à présent, ainsi que nous l'avons vu, trois copies du *Triomphe de Bacchus*, dont deux indiquées par Grautoff, et celle du Musée de Rouen : la première, « de bonne qualité » (qualifiée « d'assez médiocre » par Paul Jamot, qui ne la croit pas ancienne) est au *Victoria and Albert Museum* de Londres (fig. 12) ; la seconde « petite et de mauvaise qualité » est au Musée de Tours (21), la troisième, au Musée de Rouen (fig. 13),

(18) Op. cit. p. 21.

(19) Et non 1664, comme l'écrit Grautoff.

(20) P. de Chantelou : *Journal du voyage du cavalier Bernin en France* (Paris, 1885), p. 64 (le 25 juin, une visite chez le financier Jabach étant décommandée, le grand architecte vient chez M. de Chantelou) : « Il est entré d'abord dans l'antichambre... De là il a été dans la petite chambre... Je lui ai dit qu'il y avait là quelques copies dont les originaux étaient à Richelieu. Il a considéré la première Bacchanale... Il a regardé après et très longtemps cet Hercule qui porte Déjanire... Pour la Bacchanale du Triomphe de Bacchus il a dit qu'il ne l'eût pas prise pour être de Poussin. De la troisième qu'il examina encore très longtemps, il en loua les terrasses, les arbres et toute la composition... »

(21) M. B. Loasky veut bien nous préciser que ces peintures ne se trouvent pas au musée des beaux-arts, mais au Musée d'Espélosin, sorte d'annexe du Musée des Beaux-Arts. Nous sommes très reconnaissants à notre distingué collègue d'avoir bien voulu prendre la peine de lire notre étude sur épreuve, et de nous avoir communiqué ses observations.



Photo Victoria and Albert Museum

FIG. 12

par quatre détails, est moins complète que toutes les autres versions connues, ou en diffère : Phœbus ne se présente pas dans un cercle de lumière (?) mais directement en plein ciel — l'allège allant de la roue droite du char au centaure manque — une large bande de ciel est ajoutée dans la partie supérieure, — déterminant un format en hauteur au lieu d'un format en largeur. Il est à noter que la version de Rouen est parfaitement analogue, pour la facture, à celle de Poitiers ; on peut les considérer comme de la même main. Les archives du Musée de Rouen, non encore dépouillées, mais actuellement à l'étude, permettront peut-être de préciser prochainement si l'attribution traditionnelle à Stella peut être maintenue. Elle est, du moins, très vraisemblable. Grautoff indique comme possible que la copie de Londres soit celle que vit Bernini chez Chantelou ; ce ne pourrait être le cas si, comme le croit P. Jamot, cette copie n'est pas ancienne ; au surplus, celui-ci ne pense pas que la qualité de cette copie ait pu retenir l'attention de Bernini ; nous serons peut-être, pour notre part, plus indulgent pour cette version du Victoria and Albert Museum (22).

On sait qu'il existe aussi au Musée de Tours des copies des deux autres *Bacchanales de Richelieu* (23), dans la même réduction et dans le

(22) Nous devons à l'obligeance de M. le Directeur du Victoria and Museum, à qui nous tenons à renouveler nos remerciements, d'avoir une très belle reproduction photographique de ce tableau.

(23) P. Jamot, op. cit., p. 61.

même niveau de médiocre valeur, conservées au château après la vente supposée des originaux, par les héritiers du cardinal, qui se désintéressaient du château. Des documents attestent leur origine. Notre version n'est donc certainement pas celle qui avait pu remplacer l'original du château de Richelieu. Notons, cependant, qu'elle vient d'une collection formée à Richelieu, par un ancien échevin de la ville, et qui comprenait également un bon portrait du cardinal, gravé par Cl. Mellan, et un cachet aux armes du cardinal.

On pourrait penser que notre tableau aura été commandé au moment où l'original a voyagé ; ses dimensions sont voisines de celles de la version de Kansas City. On pourrait imaginer que la copie du Musée de Tours aura été commandée aux moindres frais, par des héritiers besogneux, à un peintre provincial, alors que les exemplaires de Poitiers et de Rouen auront été commandés, par des amateurs éclairés, qui les auront fait exécuter par un bon peintre (Stella ? ami et disciple de Poussin). Mais ce qui est singulier, c'est que ces deux versions, qui sont d'une excellente qualité, et faites par un maître, n'aient jamais été signalées, et semblent n'avoir pas été connues.

On aura pu être frappé par le fait que le cavalier Bernin, pourtant si admiratif pour les peintures de Poussin, dont il voyait les copies chez Chantelou, semble avoir été déçu par le *Triomphe de Bacchus*, au point « qu'il dit qu'il ne l'eût pas prise pour être de Poussin ». Nous n'en



Photo Musée, Rouen

FIG. 13

savons rien de plus. Et cette peinture n'est apparue qu'une seule fois en public avant son entrée au Musée de Kansas City ; c'est à l'*Exposition Poussin* de 1925, et semble n'avoir été vue, auparavant, que de Grautoff. Or, lorsqu'elle fut exposée à Paris, ce fut presque une déception. P. Jamot le note : « La composition est admirable, bien qu'on n'y voie pas, autant qu'au *Triomphe de Pan* cette alliance du mouvement le plus déchaîné et de la plus puissante concentration qui nous donne, comme le dit Grautoff, le sentiment de toucher un des sommets de l'art de Poussin. C'est l'exécution, ici, qui pêche. Elle est exacte, correcte, mais d'une sorte de perfection froide et morte... La seule explication valable c'est que, d'un côté, nous avons affaire à un original, de l'autre à une copie. Copie excellente, contemporaine de l'original, faite dans l'atelier, peut-être, mais copie tout de même » (24).

Pour notre part, nous sommes frappés par quelques caractères de ce tableau qui nous apparaissent comme des faiblesses : la composition, par exemple, qui rappelle des œuvres beaucoup plus anciennes, remontant jusqu'à la Renaissance, et semble manquer de souplesse, et ne s'intégrer que difficilement à un rythme. On y voit s'opposer une succession de verticales, se pressant les unes sur les autres, puis s'infléchissant, en s'éloignant vers la droite, — deux grandes horizontales, partageant le tableau en trois registres superposés, dont l'inférieur paraît bien vide ; ces horizontales sont, comme les verticales, d'un tracé assez sec, au point que les personnages apparaissent en formation *isocéphale*, ce qui, dans notre art occidental, n'est jamais heureux. — Le dessin a de quoi surprendre également, par certains accents gauches ou archaïques, tels, par exemple, le personnage de Bacchus lui-même, ou ce personnage symbolique, vu de dos, à droite du tableau ; — ou encore ce char de Bacchus, traité à la manière d'une imagerie, comme dans les « Triomphes de Maximilien ». Mais nous devons dire qu'ayant eu nous-même l'occasion de voir ce tableau, tout récemment, à Kansas City, il nous a agréablement surpris par ses qualités d'exécution, qui nous ont paru brillantes, et point inférieures à celles des autres tableaux de Poussin de la même époque, et, en particulier, à ce « Triomphe d'Amphitrite » la « Quatrième Bacchanale » (qui serait la première en date si nos suppositions sont justifiées), qu'on voit maintenant au Musée de Philadelphie.

On ne s'étonnera donc pas, non plus, de l'impression que laissent les versions de Poitiers et de Rouen : intéressants tableaux, mais exécution un peu sèche. Elles sont d'une scrupuleuse exactitude par rapport à la version de Kansas City, moins les quelques différences signalées pour la version de Rouen. Ces différences pourraient indiquer pour cette version une exécution plus hâtive que celle de Poitiers, et postérieure. La facture en est d'ailleurs excellente.

Or, il n'y a pas lieu de douter que la version de Poitiers ne soit ancienne : les travaux de restauration que nous avons fait exécuter récemment l'attestent : la toile est ancienne (le tableau est rentoilé), — la couche picturale adhère parfaitement à une ancienne « préparation » rouge (« bolusground »), comme on la trouve généralement dans

(24) P. Jamot, op. cit., p. 64.

les tableaux de cette époque, — les craquelures indiquent une époque ancienne, et les repeints modernes étaient très reconnaissables (avant restauration) lorsqu'on examinait le tableau de près. Il s'agit donc d'une assez bonne version, inconnue jusqu'ici. D'autre part, cette version est plus fidèle que celle de Rouen aux autres versions connues et semble avoir mieux correspondu que cette dernière à la commande d'un amateur averti et exigeant. Or, si en suivant l'opinion de P. Jamot, la copie de Londres n'est pas ancienne, la copie de Poitiers, et non pas celle de Londres, comme l'avait pensé Grautoff, présenterait actuellement la meilleure chance d'être le tableau que Le Bernin vit chez Chantelou. D'autre part, l'attribution traditionnelle à Jacques Stella du tableau de Rouen permet au tableau de Poitiers, étant donné sa parfaite ressemblance de facture avec celui de Rouen, de bénéficier, jusqu'à nouvel avis, de la même attribution. Si l'attribution du tableau de Rouen est un jour confirmée, à la faveur de documents d'archives, le tableau de Poitiers, qui, par malheur, ne bénéficie d'aucune archive, pourra, pensons-nous, endosser la même origine. Celle-ci, remarquons-le, est tout-à-fait vraisemblable, étant donné les rapports connus entre Stella et Poussin. Ce fait apporterait un léger changement dans la connaissance générale de l'œuvre de Poussin, et méritait sans doute d'être mis en valeur.

Il sera permis de noter l'exceptionnel intérêt de cette pièce pour le musée des beaux-arts de Poitiers : d'abord pour l'intérêt général qu'elle représente pour l'histoire de la peinture française, — ensuite comme témoignage artistique et historique d'un des plus magnifiques châteaux de l'ancien Poitou, construit et décoré par un grand Poitevin lui-même, le cardinal de Richelieu, — enfin parce que Poussin a travaillé en Poitou : on sait, en effet, par Félibien (24), qu'au début de sa carrière, il fut engagé par un gentilhomme poitevin, d'ailleurs non identifié, pour décorer son château. On se félicitera alors d'autant plus du don amical et généreux de M^{me} Bruneau-de Rancourt, fait en souvenir de sa famille, originaire de Richelieu, et pour un temps établie à Poitiers.

(Cette rubrique « Autour de Poussin » sera continuée.)

AUTOUR DE RUBENS

au Musée des Beaux-Arts de Poitiers

A côté de l'esquisse peinte par Rubens, signalée ici pour la première fois par M. Alfred Scharf, à qui revient le mérite de sa découverte, le musée des beaux-arts de Poitiers conserve un certain nombre d'œuvres qui gravitent directement autour de la grande personnalité de Rubens. Comme ailleurs, leur intérêt est inégal ; mais dans le souci de faire œuvre utile, nous les signalerons ici sans insister sur les moins importantes, en espérant qu'on appréciera cette modeste publication.

(25) Félibien, op. cit., T. VIII.

I. — LE BON GOUVERNEMENT

Esquisse peinte de Pierre-Paul RUBENS

par

Alfred SCHARF

Au professeur Dr Hans Tietze
à l'occasion de son 70^e anniversaire.

Défiguré, sévèrement endommagé, et lourdement repeint, le croquis du musée des beaux-arts de Poitiers (fig. 15) ne se prête pas, à première vue, à l'hypothèse qu'il puisse être une œuvre de Rubens. Mais quelques très fins détails d'exécution, restés vierges, indépendamment de la magistrale interprétation du sujet, confirment cette opinion et dissipent tous les doutes sur l'originalité de la peinture. Autant que je puisse en juger, la littérature sur Rubens a jusqu'ici omis cette peinture. Il existe, d'autre part, une gravure inversée de Pieter Jode le Jeune (fig. 14) (1) représentant dans tous les détails la composition du croquis. Pour une meilleure présentation et une meilleure comparaison avec la peinture, la reproduction de l'estampe a été retournée de manière à correspondre au tableau. En raison de la mauvaise conservation de la peinture, il est très heureux que les intentions de Rubens puissent être plus aisément saisies par l'intermédiaire de l'estampe. La légende de celle-ci mentionnant expressément Rubens comme peintre, et Pieter de Jode comme graveur, ces deux œuvres doivent indubitablement être rapprochées. Selon Wijngaert (2), les deux artistes entrèrent en relations en 1633 ; l'esquisse et la gravure sont une heureuse expression de leur collaboration.

Le fait de préparer un croquis à l'huile pour la gravure est tout-à-fait habituelle dans l'œuvre de Rubens (3) ; toutefois, ses modèles pour la gravure sont généralement exécutés en grisaille. Cependant, le croquis en couleurs, comme celui de Poitiers, n'est pas sans précédent. Par exemple, *Les trois croix*, de la collection Van Beuningen, à Vierhouten

(1) R. Hecquet, *Catalogue des Estampes gravées d'après Rubens*, 1751, p. 68, n° 12.

P. Basan, *Catalogue des Estampes gravées d'après P.P. Rubens*, 1767, p. 120, n° 53 bis.

J. Smith, *Catalogue Raisonné...*, IX, 1842, p. 312, n° 246.

C.G. Voorhelm Schneevogt, *Catalogue des Estampes gravées d'après Rubens*, 1873, p. 146, n° 84.

E. Dutuit, *Manuel de l'Amateur d'Estampes*, 1885, III, 6, p. 169, n° 53 bis.

M. Rooses, *L'œuvre de Rubens*, IV, 1890, p. 42, n° 823.

F. Van den Wijngaert, *Inventaris der Rubensiaansche Prentkunst*, 1940, p. 64, n° 337.

Je dois la photographie à la générosité du Dr L. Burchard. Je lui exprime mes plus sincères remerciements pour ce document, ainsi que pour d'autres renseignements relatifs aux estampes.

(2) F. Van den Wijngaert, op. cit. p. 63.

(3) L. Van Puyvelde, *Les Esquisses de Rubens*, 1940, p. 23.



Photo H. Loos, Dresde

Fig. 14



Photo Plessis, Poitiers

Fig. 15

(Hollande) (4), est un exemple de croquis coloré, magistral, ayant servi de modèle à la gravure de Schelte à Bolswerth (5).

L'estampe porte le titre : *Regimen*. Ce titre signifie simplement : Gouvernement ; et, selon les traditions allégoriques du temps, il veut dire : bon gouvernement. Hecquet (6), qui fut le premier à mentionner l'estampe, n'énumère que les trois principaux protagonistes de l'allégorie : la Justice, la Prudence et le Gouvernement. Seize années plus tard, Basan (7), le décrit ainsi : « Le Gouvernement, représenté par une Femme qui reçoit une couronne de laurier que la Prudence, aidée d'un Génie, lui met sur la tête. Sur le devant est une autre femme debout, représentant la Justice qui foule aux pieds une hydre ». Cette description, dans l'ensemble, est exacte. Elle omet seulement quelques attributs importants, comme la couronne murale sur la tête du Gouvernement, le sceptre dans la main droite reposant sur un globe, et la proue d'un navire dans l'autre main, de même que la balance et l'épée dans les mains de la Justice, et l'hydre bicéphale.

Une représentation analogue du Gouvernement, — figure féminine pourvue d'une couronne murale sur la tête, assise sur un piédestal, tenant la proue d'un navire d'une main et reposant le coude de l'autre bras sur un globe, — apparaît encore dans une estampe attribuée à Paul Pontius (8), destinée à la page de titre d'un livre sur les camées, dessiné par Rubens, mais probablement publié après sa mort. La peinture correspondante, en contrepartie, appartient jadis à la fameuse collection de l'archiduc Léopold Wilhelm, et peut être vue, pendue au mur, dans la galerie des peintures de David Teniers, à la Pinacothèque de Munich (9). Finalement Rubens adopta la figure féminine portant la couronne murale, symbolisant la ville d'Anvers, pour la composition de *Mercure* (représentant le commerce) *honorant Anvers* dans un des arcs de triomphe qu'il dessina pour l'entrée solennelle du cardinal-infant Ferdinand, gouverneur des Pays-Bas, à Anvers, en 1635 (10). Il n'est pas impossible, il est même probable, que la figure du Gouvernement, dans la peinture de Poitiers, et l'estampe de Pieter de Jode, représentent la ville d'Anvers, bien que la légende de l'estampe, avec la seule expression « *Regimen* », ne le précise pas expressément.

La Justice a été représentée de temps immémorial avec des balances et une épée dans les mains, pour traduire les deux aspects de son caractère : le pèsement et l'application de la loi. L'œuvre de Rubens comporte une représentation de ces deux figures : le bon Gouvernement et la Justice, réunies en un seul personnage : c'est dans l'histoire de Marie de Médicis, au Louvre. Rubens avait eu l'intention de peindre une scène où Marie quitte Paris en révolte ; il en avait fait une esquisse, aujour-

(4) L. Van Puyvelde, op. cit. p. 29.

(5) F. Van den Wijngaert, op. cit. p. 32, n° 44.

(6) R. Hecquet, op. cit. p. 68, n° 12.

(7) P. Basan, op. cit. p. 120, n° 53 bis.

(8) J. Smith, op. cit., II, 1830, p. 189, n° 670.

M. Rooses, op. cit. IV, p. 42, n° 823, § 2.

F. Van den Wijngaert, op. cit. p. 83, n° 545.

(9) Je dois ce renseignement à M. le Dr L. Burchard.

(10) Maintenant à Leningrad, Ermitage. Reproduit dans : R. Oldenbourg, *Rubens (Klassiker der Kunst)*, p. 373.

d'hui à la Pinacothèque de Munich (11). Mais avant de passer à l'exécution de cette grande toile, il la remplaça par la représentation des bienfaits du bon gouvernement de Marie de Médici (12). Là, celle-ci est assise sur le trône, le sceptre dans une main reposant sur le globe, la balance dans l'autre main, réalisant ainsi une figure complexe du Bon Gouvernement et de la Justice, comme pour exprimer que le Gouvernement a pris la Justice dans ses attributions propres. Dans une lettre à Peiresc, datée du 13 mai 1625, et écrite de Paris, Rubens s'explique sur cette substitution, et la signification de la peinture : « Je crois vous avoir écrit que l'on a retiré un tableau qui représentait le départ de la Reine de Paris, et qu'au lieu de celui-là, j'en ai fait un tout nouveau qui représente la Félicité de sa régence et l'état florissant du Royaume de France, ainsi que le relèvement des Sciences et des Arts par la libéralité et la splendeur de Sa Majesté, qui est assise sur un trône brillant et qui tient en main une balance, pour dire que sa prudence et sa droiture tiennent le monde en équilibre » (13).

La signification de l'hydre bicéphale, montrant d'un côté une femelle et de l'autre une tête barbue, n'a pas été comprise par Rooses (14), qui l'appelle un Janus ; mais la juxtaposition de têtes femelle et mâle exclut cette attribution. Dans la mythologie romaine, les portes fermées du temple de Janus signifiaient la paix, les portes ouvertes, la guerre. Deux fois dans l'année 1650, Rubens a représenté Janus synonyme de guerre, représenté par sa tête à double visage et la porte de son temple ouverte : dans l'esquisse pour l'un des arcs de triomphe de l'*Introitus Ferdinandi*, aujourd'hui à l'Ermitage, à Leningrad (15), et dans les *Horreurs de la guerre*, à la Galerie Pitti, à Florence (16). Dans la circonstance présente, le Gouvernement ne pouvait choisir Janus que signifiant la paix. Erudit dans les domaines de l'archéologie, de la mythologie, de l'allégorie et du symbolisme, Rubens n'aurait pas inventé une figure sans signification, et ici, bien qu'à peine visible dans l'état actuel de la peinture, celle-ci est sans aucun doute l'attribut de la Prudence, qu'on voit couronnant le Gouvernement d'une couronne de laurier.

Conformément à cette interprétation, la Prudence est souvent représentée par deux ou trois têtes, symbolisant ainsi soit trois aspects du temps : le passé, le présent, le futur, soit trois de ses pouvoirs : mémoire, intelligence, providence (17). La formule est claire, et l'éthique, dérivant de la théologie scolastique du Moyen Age, est simple : le présent, conservant le passé, et y puisant des leçons, agira avec précautions, afin de ne pas mettre le futur en péril par des erreurs. De même, dans une peinture de Titien (18), dans une collection privée anglaise, l'aspect éthique de la Prudence est clairement défini par un texte d'accompagnement : « *Ex praeterito praesens prudenter agit, ni futura actione*

deturpet » ; les têtes sont différenciées par l'âge : le passé par un visage âgé, le présent par un visage de maturité, et le futur par un jeune visage ; Rubens, suivant l'interprétation de la Prudence par Raphaël, à la Stanza della Signatura (19), — celle de Taddeo Zuccari, dans sa frise de la villa Giulia à Rome (20) — et l'*Iconologie* de Cesare Ripa (21), donne la transcription des caractères de la Prudence par son hydre bicéphale, doté d'un double visage, — vieux et jeune, en rapport avec la signification du passé et du futur de son symbole. Il reviendra à la représentation de la Prudence *sub specie providentiae* dans le char triomphal de 1638, au Musée d'Anvers (22).

L'allégorie a joué un rôle important dans l'œuvre de Rubens. Son imagination était aiguillonnée par la recherche de représentations allégoriques. Depuis sa période italienne, surtout influencée par les Vénitiens, il crée des allégories, que Jacob Burckhardt (23) appelle si justement des « moralités », représentant l'homme protégé par les dieux, ou le triomphe des vertus sur les vices. C'est à cette dernière catégorie qu'appartient cette allégorie des bienfaits du bon gouvernement. Dans toutes ces peintures Rubens souhaitait exprimer des vérités et des sentiments sérieux et profonds, et son imagination montrait autant de ressources dans la représentation du bien et de la vertu, que dans celle de l'homme poursuivi par les démons et les vices.

(Cette série d'études « Autour de Rubens » sera continuée.)

(11) O. Fischel, *Raffaël*, 1948, p. 91, pl. 85.

(12) Reproduit dans *English Miscellany*, III, 1952, fig. 22.

(13) C. Ripa, *Iconologia*, 1603, p. 416 ; 1625, p. 536.

(14) R. Oldenbourg, op. cit., p. 412. Ici tous les personnages de l'allégorie portent l'inscription. Comme le Dr L. Burckhardt me l'a fait remarquer, ce char est reproduit par Callot dans ses chars triomphaux.

(15) J. Burckhardt, *Erinnerungen aus Rubens*, Phaidon Edition, 1939, p. 143.

N.D.L.R. — Depuis que M. Alfred Scharf nous a remis son très bel article, est paru un article de M. W. Deonna : « *La Politique* » par P.-P. Rubens (Revue belge de philologie et d'histoire, T. XXXI, nos 2-3, 1953). L'auteur mentionne un autre ouvrage de Rubens, auquel s'applique le titre de « *Regimen* » : il s'agit d'un frontispice pour l'ouvrage de Frédéric van Marselaer (1584-1670) : *Legatus libri duo ad Philippum IV Hispaniarum Regem* (Anvers, Plantin, 1666, fol.), qui est une nouvelle édition du même ouvrage paru en 1626 (déjà paru en 1618 sous un autre titre, à Anvers, chez Tongris). Théodore Van Loon avait dessiné le frontispice de l'édition de 1626, que Cornelis Galle avait gravé ; le frontispice de Rubens, pour l'édition de 1666, sera gravé par Cornelis Galle le fils.

Dans l'article que nous rappelons, M. W. Deonna discute les attributs allégoriques de la composition de Rubens. Rejoignant le présent article de M. A. Scharf, il montre le souci de Rubens d'être exact et précis dans le choix de ses attributs.

D'autre part, il nous paraît utile de mentionner aussi, au point de vue du matériel bibliographique, le tout récent et important catalogue de l'exposition *Anvers ville de Plantin et de Rubens*, qui consacre des commentaires très fouillés, avec une abondante bibliographie, à Rubens et l'illustration des livres plantiniens.

(11) R. Oldenbourg, op. cit., p. 264.

(12) R. Oldenbourg, op. cit., p. 257.

(13) Ch. Ruelens, *P.P. Rubens, Documents et Lettres*, p. 43.

(14) M. Rooses, op. cit., IV, p. 42.

(15) R. Oldenbourg, op. cit., p. 372.

(16) R. Oldenbourg, op. cit., p. 428.

(17) E. Panofsky, *Hercules am Scheidewege*, 1939, pp. 1-5.

(18) D. v. Hadeln, in : *The Burlington Magazine*, 1924, p. 179.

E. Panofsky, op. cit., p. 1 and pl. 1.

AUTOUR DE VAN DYCK

au Musée des Beaux-Arts de Poitiers

Le musée des beaux-arts de Poitiers conserve un petit groupe d'œuvres à situer dans l'entourage immédiat de Van Dyck. Ces œuvres sont d'un inégal intérêt ; mais la grande personnalité de Van Dyck confère quelque unité à cet ensemble, qu'il nous semble utile de faire connaître, et dont l'Histoire de l'art pourra, espérons-nous, faire profit.

I — CAVALIER

Dessin

par

Marc SANDOZ

Plume et lavis d'encre de Chine. Haut. 0.41 X larg. 0.33 ; ancienne collection Babinet. N° 466 de la *Notice des tableaux, dessins ... des collections de la Ville de Poitiers*, par P.-A. Brouillet (Poitiers, 1884). Repris par Perrault : *Catalogue ...* (Poitiers, 1931). Cette notice indique : signé Van der Eyck. Nous n'avons pu retrouver cette signature, mais nous avons relevé une inscription en bas à droite, au crayon : *Van Dyck*. Bon état (fig. 16).

Tout d'abord le dessin retient l'attention par des qualités d'inspiration et de facture, qui répondent bien aux remarques de Fritz Lugt (1) dans son catalogue des dessins du Louvre (2) : « Sa nature nerveuse et impressionnable se reflète clairement dans ses esquisses sur papier, qui sont généralement hâtives au risque d'être négligées. Mais on y sent toujours l'impétuosité de l'artiste inspiré »... Le dessin de Poitiers surprend immédiatement par son exécution extrêmement nerveuse, apte rendre, par une éblouissante virtuosité, un instant très court d'un mouvement qu'on sent lui-même très vif. Tout est en mouvement aigu dans cette composition : le cheval, qui piaffe, tourne la tête, et tend le regard ; le chien, devant le cheval, qui gambade, et jappe en levant la tête ; et jusqu'aux nuages qui affectent des formes curieuses, parfois en forme d'ailes d'ange. L'ombre même du groupe se projette violemment dans une tache de soleil aveuglante, qui répercute ses lumières tranchantes dans l'épaisseur de l'ombre du contre-jour. On pourrait presque se croire

(1) Nous tenons à remercier tout particulièrement le savant critique M. Fr. Lugt, qui a bien voulu s'intéresser à cette étude.

(2) *Ecoles du Nord*, école flamande, article Dyck, van, Anton, p. 51.

en présence d'une œuvre romantique ; on y retrouve bien, quoiqu'il en soit, une facture « impétueuse d'un artiste inspiré », indiquée par l'érudit auteur du catalogue des dessins du Louvre.

Une comparaison avec la collection du Louvre, assez nombreuse et variée, donnera, au point de vue du style, quelques points de contact intéressants : dans ses esquisses pour de grandes compositions (3), comme dans divers portraits, on trouve, à Paris, la même recherche d'atmosphère dramatique, atmosphère obtenue par un agencement apparenté dans tous ces dessins d'ombres et de lumières vivement opposées, en un lavis ou frottis extrêmement vif. Le *Couronnement* et la *Descente du Saint-Esprit*, présentent, comme le dessin de Poitiers, un fond entièrement peint ou crayonné. *L'arrestation* comporte, à la partie gauche supérieure, des formes imprécises comme des flammes, sortes d'apogiatures du dessin, si on peut ainsi s'exprimer, qui ont pour effet d'accroître le sentiment de mouvement et de violence de la scène, et obtenus par des coups de pinceaux qu'on sent presque involontaires, et comme



Photo Plessis, Poitiers

FIG. 16

(3) Comme l'*Arrestation du Christ* (n° 586 du catal. de F. Lugt, Paris, 1949), *Couronnement d'épines* (587), *Descente du Saint-Esprit sur les apôtres* (588), *Diane et Actéon* (589), *Couple surpris par un satyre* (590), *Continence de Scipion* (592).

échappés de la main du maître, entraîné par le sentiment profond qu'il a de son sujet : un élément analogue se retrouve dans le dessin de Poitiers, dont les approximations pour le dessin de la queue de cheval, et dans cette forme même de nuage, en forme d'aile d'angle, que nous avons relevée plus haut.

Comme Delacroix et Géricault, Van Dyck semble avoir aimé les chevaux, compte tenu des exigences de la clientèle ; son séjour en Angleterre ne doit pas y être étranger. Son œuvre peint comporte de très beaux chevaux et cavaliers (4). Remarquons, en passant, l'analogie de



Photo Rijksmuseum

FIG. 17

l'attitude des chevaux du *Saint Martin* et de *Charles I^{er}*, du Louvre : tous deux abaissent la tête vers le sol, et grattent la terre de leur patte avant gauche, comme pour indiquer l'approche d'un événement extraordinaire. Comme Delacroix, Van Dyck *humanise* le cheval.

(4) Après les tableaux de jeunesse : *Cavalier vu de dos* (Galerie Lichtenstein, à Vienne), *Saint Martin partageant son manteau* (Château de Windsor ; autre version à l'église de Saventhem, Belgique), *L'empereur Charles-Quint au bord de la mer* (Galerie des Offices, à Florence), portrait d'Antoine Jules Brignole-Sale (Palais Rosso, à Gênes, 1622-27) (sur lequel nous reviendrons plus loin), de *François de Moncade* (Louvre, vers 1634), du *Prince Thomas de Savoie* (Pinacothèque de Turin, 1634), la série des célèbres portraits du roi *Charles I^{er} d'Angleterre* (Louvre, 1635 ; Prado, 1634-1640 ; National Gallery de Londres, vers 1636, complété par son étude au château de Buckingham, vers 1636), les portraits de *Cornélis de Wart* (Musée des beaux-arts d'Anvers), du *Prince Albert de Ligne* (Collection Leicester, à Holkham Hall) qui, selon M. L. Van Puyvelde, n'a jamais été reproduit, mais se rapproche beaucoup de celui du *Prince Charles Colonna* (Palais Colonna, à Rome).

Mais nous connaissons, par des dessins de Van Dyck, des cavaliers et des chevaux dont nous ne savons pas, jusqu'ici, s'ils ont été exécutés en peinture. A cette catégorie appartient, en particulier, un dessin du Cabinet national des estampes d'Amsterdam : *Feuille d'étude avec un cavalier et des têtes de chevaux* (fig. 17) (5). Notons encore une fois, l'expression très humaine, si on peut ainsi s'exprimer, de ces têtes de chevaux, qui font immédiatement penser à Delacroix. Mais le cavalier de cette feuille présente pour nous un intérêt tout particulier, et plus direct encore.

Nous y voyons, en effet, une composition qui pourrait faire songer à l'allégorie de *Saint-Georges terrassant le dragon* : c'est l'opinion de E.-W. Moes (6) : Van Dyck, qui s'est consacré surtout au portrait, a peint cependant des allégories ou récits bibliques poétisés (7). On en trouverait également dans ses dessins (8) ; les dessins d'après Van Dyck en fourniraient d'autres exemples.

L'allure générale du dessin d'Amsterdam est extraordinairement « romantique » avant la lettre, comme l'est le dessin de Poitiers : crinière au vent du cheval, la tête même de l'animal, — haletante, ce qui s'expliquerait, sans doute, par la présence toute prochaine du monstre (non noté dans le dessin) — tête pour laquelle trois autres études figurent sur la même feuille, entre lesquelles on relève une progression saisissante vers le « romantisme », ou, si on veut, vers l'« expression », si on peut risquer ce vocable. On pourrait citer, ici, deux autres études de tête de cheval, d'après Van Dyck, dans les dessins du Louvre : *Tête de cheval, vue de face* (9) et *Etude de l'avant-train d'un cheval tourné vers la gauche* (10). Il faudrait encore noter le mouvement du cheval — mouvement en double ou triple contra-post, qui implique simultanément l'avancée, l'arrêt, le piétinement impatient, et le recul. Il ne semble pas qu'aucun des autres chevaux peints, de Van Dyck, aient été si intensément et dramatiquement « vus », et rendus, si riches de vie, même pas les chevaux piaffant ou caracolant, de *Saint-Martin*, *Charles I^{er}* et *François de Moncade*.

Bien que la feuille d'étude d'Amsterdam soit particulièrement saisissante par son « romantisme », elle n'est pas la seule révélation de l'état d'esprit romantique de Van Dyck. On s'en convaincrait, par exemple, en examinant ce magnifique *Portrait par lui-même* de la Pinacothèque de Munich, à l'expression d'enfant prodige, à la chevelure mouvementée, aussi solidement « écrite » que le célèbre portrait d'Ingres par lui-même, au musée Condé à Chantilly, mais tout empreint de

(5) Exposé, en dernier lieu, à l'exposition Van Dyck, à Anvers, en 1949 : n° 112 du catal., qui reproduit le dessin et donne la bibliographie.

(6) *Trésor de l'art belge au XVII^e siècle*, 1913, II, p. 52.

(7) Par exemple : *Amaryllis et Myrtille*, du Musée des Beaux-Arts de Goeteborg, *Silène ivre*, du Musée des Beaux-Arts de Bruxelles, *Jupiter et Antiope*, du Musée des Beaux-Arts de Gand, *Renaud et Armide*, en différentes versions, *Cupidon et Psyché* des collections royales d'Angleterre, *Suzanne et les vieillards*, de la Pinacothèque de Munich, *Saint Martin*, déjà mentionné, etc...

(8) Par exemple au Louvre : *Diane et Actéon*, déjà mentionné aussi, *Feuille de cinq études pour une Thésbé avec, au dos, une étude pour un Pâris* (Fr. Lugt, n° 591), la *Force vaincue par l'amour* (593), la *Charité* (594).

(9) Lugt, 1936.

(10) Id., 637.

mystère ; ou l'esquisse d'un *Christ en croix*, d'une collection privée de Bruxelles (11), vision nocturne, sur laquelle la lune verse une lumière de drame ; ou cet autre *Portrait de lui-même*, de l'Académie des Beaux-Arts de Vienne, qui pourrait faire penser au futur portrait de Chopin par Delacroix ; ou ce *Portrait de lui-même à vingt ans*, du Musée des Beaux-Arts de Strasbourg, un peu trop langoureux peut-être, à la manière de Greuze, mais d'une liberté d'expression intense ; ou son portrait dans le double portrait de *Bernini et Van Dyck*, à la National Gallery de Londres, pathétique de profondeur.

Mais si nous avons pu noter l'analogie d'inspiration entre le dessin de Poitiers et celui d'Amsterdam, il est possible de pousser la comparaison plus loin, en analysant la composition des deux œuvres. Ce cavalier d'Amsterdam fait admirablement corps avec le cheval, il se penche, en un geste de combat agressif du côté où le cheval lui-même est inquiet, et vers où il tourne la tête ; et le couple homme-cheval forme un admirable rythme de lignes, de formes, de mouvement. Tour-nons maintenant les yeux vers le dessin de Poitiers : nous y trouvons la même construction. C'est aussi un magnifique homme-cheval, le cavalier bien en possession de sa monture, comme dans le dessin d'Amsterdam, avec ce même complexe de mouvements en contra-post : tout est analogue, quoique jamais identique ; ici est représenté ce que nous ne voyons pas dans le dessin d'Amsterdam : le chien ; et c'est lui qui, gênant et agaçant le cheval, détermine toute l'action. Mais au lieu que le cavalier soit muni d'une lance et d'un bouclier, le cavalier de Poitiers se contente d'examiner le chien avec impatience, à moins que sa main droite ne tienne aussi un objet, comme le cavalier du dessin d'Amsterdam ; mais le dessin de Poitiers ne semble pas précis à cet égard.

On peut donc dire qu'il s'agit, là, d'un thème, chez Van Dyck, surtout si nous ajoutons encore à cette série le dessin du Louvre, indiqué comme exécuté d'après Van Dyck : *Général sur un cheval au galop* ; un chien passe sous les pieds du cheval (12). Il est extrêmement intéressant, à cet égard, de rapprocher de ces dessins de Van Dyck, deux sanguines de Velasquez, son contemporain, au Musée des Offices : « *Cavaliere* » et « *Cavaliere alla corsa* » (13), où on retrouve le même mouvement général, la même fougue, l'identité d'inspiration avec le dessin de Poitiers. Mais voici une grande peinture, dans laquelle semble s'être manifesté le plus complètement un certain nombre des caractères que nous venons de relever, chez Van Dyck, dans ce thème du cavalier : c'est le portrait d'Antoine Jules Brignole-Sale, mentionné plus haut (14). Ce beau tableau d'apparat serait inspiré, selon M. Léo Van Puyvelde (15), par le *Portrait équestre du duc de Lerme*, de Rubens, actuellement au Prado, dont Van Dyck aurait pu voir des esquisses à Anvers, composé également de face. Nous y retrouvons le thème du cavalier avec le

(11) Van Puyvelde : *Van Dyck*, 1951, n° 10, p. 37.

(12) Lugt, n° 629.

(13) *Raccolta di disegni della R. Galleria degli Uffizi*, Florence, s.d., 1^{re} et 5^e séries, nos 17 et 206.

(14) Reproduit dans : Emil Schaeffer : *Van Dyck*. Collection : Klassiker der Kunst, Stuttgart, 1909, p. 174. Toile, env. 2 m. 50 × 1 m. 85. Une esquisse à l'huile pour le cheval se trouve (1909) dans la collection Brononlow à Ashridge (Angleterre).

(15) Op. cit., p. 141.

chien aboyant sous les pieds du cheval. Mais là le cavalier, au lieu de se livrer à un geste fougueux ou guerrier, est tout à fait mondain : il salue, en tenant curieusement devant lui sa longue cravache de cuir, comme s'il brandissait une lance, ainsi que nous voyons dans le dessin d'Amsterdam. Il se présente tête nue, et tient son chapeau de la main droite, en même temps que la cravache, ce que nous ne voyons pas dans les dessins. Le cheval, lui aussi, est ramené au calme, au contraire de ce que nous avons vu dans les dessins. Mais sous ce calme de surface on pressent les qualités de fine race, qui donnent une extrême nervosité à cette élégante monture : la tête légèrement inclinée, comme un port de tête humaine, le regard pétillant, la crinière abondante mais légère, prête à s'envoler comme celle des dessins, et la belle queue bien fournie, qui marque un mouvement bref et autoritaire, prête à s'épanouir comme celle aussi de nos dessins. Les jambes antérieure droite et postérieure gauche se trouvent en flexion, comme dans nos dessins, mais marquent la marche au lieu du galop. Ici, enfin, différence notable, le groupe homme-cheval se présente presque de face et très légèrement de profil à gauche, alors que, dans les dessins, c'est à droite que se trouve la vue, très légèrement dans le dessin d'Amsterdam, plus largement dans l'autre. Le chien est identique dans la peinture et dans le dessin.

Il y a donc tout lieu de supposer que le dessin de Poitiers est à placer extrêmement près de Van Dyck. Peut-on dire que ce dessin soit de Van Dyck ? Cela est difficile à affirmer, si on veut rester prudent, et cela d'autant plus qu'on connaît de nombreux dessins considérés comme étant d'après Van Dyck (16). Mais il faut signaler, pour terminer, un dessin très analogue, voire identique à quelques détails près, de l'ancienne collection *Lansdowne* (fig. 18), et passé en vente, à Londres, le



FIG. 18

Photo Rigal, Paris

(16) Par exemple : Fr. Lugt, op. cit. nos 603 à 637.

25 mars 1920 (17). Cet excellent dessin, qui n'est pas signé, a passé sous le nom de Van Dyck ; nous n'avons pas de raison de contredire cette attribution. Peut-on admettre que Van Dyck ait fait deux esquisses du même sujet ? Cela n'a rien d'impossible. Surtout si nous admettons, comme nous le remarquons plus haut, que Van Dyck s'est particulièrement intéressé au cheval en mouvement. Il faudrait pouvoir confronter les deux dessins. Plusieurs de ces dessins du Louvre comprennent des annotations anciennes qui pourraient être prises pour une signature. Quelle valeur faut-il, d'autre part, donner à l'inscription que comporte le dessin de Poitiers : *Van Dück*, en bas, à droite ? Cela est également bien difficile à préciser. On remarquera, seulement, que l'inscription se rapprocherait assez de celle qui figure sur le dessin du Louvre : *La Force vaincue par l'Amour* (18).

Mais il nous faut évoquer aussi certains dessins de Jacques Callot. L'un d'entre eux, notamment, nous semble devoir être rappelé : c'est celui représentant le *Prince de Phalsbourg à cheval* (fig. 19), conservé dans les



Photo Chatsworth, Settlement

FIG. 19

collections de Chatsworth, en Grande-Bretagne (19). Nous pensons, en effet, qu'on pourrait y retrouver une inspiration et une facture qui rappelleraient celles de Poitiers : fougue du mouvement du cheval, attention donnée à la crinière et à la queue, même tache de clarté violente au premier plan, trouée d'une ombre très noire, et surtout, coups de pinceau très analogues pour traiter les nuages. Peut-on établir un rapprochement entre le cavalier de Chatsworth et celui de Poitiers ?

On sait que Callot (20), au cours du séjour qu'il fit à la cour de

(17) N° 85. Reproduit. Sir A. Van Dyck. A mounted soldier. Pen and bistre Wash. 0,23x0,20. L'existence de ce dessin nous a été très obligeamment signalée par M. Fr. Lugt.

(18) Lugt, n° 593.

(19) Devonshire Collections, n° 296. Reproduit dans : Jean Valléry-Radot. *Le dessin français au XVII^e siècle* (Lausanne, 1953), pl. 26, avec catalogue critique p. 185.

(20) Voir : Edmond Bruwaest : *Vie de Jacques Callot...* (Paris, 1912).

Lorraine, à Nancy, de 1621 à 1628, fit un voyage aux Pays-Bas, en 1627, pour exécuter la gravure de la *Prise de Breda* (par les troupes espagnoles), dont il avait reçu la commande. Il en profita pour s'arrêter dans diverses villes, notamment à Utrecht, où il entra en contact avec les meilleurs artistes, et surtout les graveurs comme lui. De là il visita Anvers, où il rencontra Van Dyck, revenu d'Italie lui aussi, depuis 1625 ; il entretint des rapports très amicaux avec le grand peintre flamand, qui fit son portrait. On a même pensé que Van Dyck avait pu étudier la gravure avec Callot. Dans les rapports étroits qui unissent les deux artistes, on peut imaginer des échanges profitables à l'un et à l'autre, et on peut penser que Callot put connaître, à cette occasion, des croquis que Van Dyck conservait dans ses cartons. Eut-il l'occasion de voir le dessin de cavalier de la vente Landsdowne ? Rien ne permet de l'indiquer. Mais on pourrait penser qu'il a pu s'essayer à la reproduction.

Le dessin pour le prince de Phalsbourg, que Bruwaert (21) date de 1623 (date du mariage du prince), avait pu lui laisser quelques regrets, par la raideur du trait, notamment dans le dessin du cheval, qui fait encore penser à ceux de Paolo Uccello, que Callot avait pu voir en Italie. Il semble qu'entre le dessin de Chatsworth et celui de Poitiers, il y ait comme un *assouplissement* général du dessin, sans rien perdre, d'ailleurs, de la fougue de l'exécution.

Nous nous garderons cependant d'attribuer à Callot, pas plus qu'à Van Dyck, le dessin de Poitiers, en l'absence de tout élément décisif.

(Cette rubrique : « Autour de Van Dyck » sera continuée.)

ESCARMOUCHE DE CAVALERIE

Peinture de Pieter POTTER

au Musée des Beaux-Arts de Poitiers

par

Ake BENGTTSSON

La peinture *Escarmouche de cavalerie*, de Pieter Potter, datée de 1641, au musée des Beaux-Arts de Poitiers (fig. 20), présente une remarquable ressemblance avec des peintures analogues d'Esaias Van de Velde, et avec l'une d'entre elles, en particulier, la *Bataille entre cavalerie et infanterie* (fig. 21), datée de 1624, au National Museum de Stockholm. Cette ressemblance se vérifie spécialement dans les personnages, leurs attitudes, leurs mouvements, et l'expression de leurs visages. Dans les deux tableaux, l'infanterie est placée dans le coin gauche. Le mousquetaire de Potter, debout au premier plan, a son correspondant exact dans la peinture d'Esaias, nonobstant la position agenouillée de ce dernier. Le militaire mort, étendu sur le sol, de la peinture de Potter, est un thème

(21) Op. cit.

assez courant dans les scènes de bataille d'Esaias (voir *La Bataille*, d'Aix-la-Chapelle, datée de 1622). Les deux peintures de Poitiers et de Stockholm présentent deux chevaux au premier plan, l'un blanc, l'autre noir. Le cavalier au cheval noir du tableau de Potter présente aussi une frappante ressemblance avec celui au cheval blanc du tableau de Stockholm, à la différence près qu'ils sont tournés dans des directions différentes (peut-être un procédé pour masquer la similitude). Quelques personnages (derrière le cheval blanc, du tableau de Potter) dégainent également leurs épées d'une manière qui se rapproche de très près de celle d'Esaias dans le tableau de Stockholm (et davantage encore dans *La Bataille*, d'Aix-la-Chapelle). On peut noter aussi des ressemblances dans les expressions des visages, par exemple entre le visage juste derrière le cheval blanc de Potter, et celui de l'un des personnages du coin inférieur droit du tableau de Stockholm. La composition et le groupement des personnages, dans leur ensemble, montrent des analogies.

Dans le paysage, Potter a naturellement profité des nouveaux développements apportés par Van Goyen et Salomon Ruysdael, vers 1640, dans la douceur de l'atmosphère, et la vue synthétique. Dans le tableau



Photo Plessis, Poitiers

FIG. 20

d'Esaias (peut-être une commande de la cour de La Haye), le paysage semble présenter un caractère d'encadrement, mais, en même temps, atteste les efforts de la jeune génération pour parvenir à une certaine franchise d'exécution. Il est schématique, naturellement, mais donne aussi une idée de ce que j'ai appelé ailleurs le troisième style de paysage d'Esaias (1). Et, même dans ce domaine, on observe une parenté entre les deux peintres : l'arbre de Potter, au second plan à gauche, donne

(1) Cf. Ake Bengtsson : *Studies on the rise of realistic Landscape painting in Hollande, 1610-1625* (pp. 68-69).

bien l'impression d'avoir été inspiré par l'arbre du premier plan de gauche du tableau de Stockholm.

Pieter Potter, cadet de sept ans de Van de Velde (il naquit probablement en 1597), se transporta d'Enkhuizen à Leyde en 1628. A Leyde, où il restera deux ans, il n'y a pas de doute qu'il eut des occasions de voir des œuvres d'Esaias. Suivant Houbraken, Esaias aurait passé à Leyde en 1626 ; toutefois, ce fait n'est pas attesté. Mais, en raison du peu de distance entre Leyde et La Haye, il est probable qu'Esaias y fit plusieurs visites, dans les années 1620-1630. Quoiqu'il en soit, il est représenté dans plusieurs inventaires de riches collections de Leyde, à cette époque (2). Il est même possible qu'il soit entré en contact personnel avec Potter. L'œuvre connue de ce dernier comporte une *Attaque*, à Leningrad, datée de 1637, qui paraît inspirée par la manière d'Esaias.

Il n'est pas douteux que Potter fut un artiste très réceptif et éclectique, voire porté à la versatilité. Dans ses natures mortes — et on est



Photo National Muséum, Stockholm

FIG. 21

justifié à les considérer comme les meilleures de ses œuvres — il semble être inspiré par David Bailly et par le jeune Heem, entre autres (avec l'art de qui il avait pris contact à Leyde) ; sa peinture de genre suit étroitement le style de transition de Pieter Codde, Duyster, H. Pot et autres ; sa peinture d'histoire est fortement influencée par le cercle Lastman-Moyaert à Amsterdam ; un de ses paysages, à Munich, est à rapprocher de près de Van Goyen. Le fait qu'il ait adopté la manière d'Esaias pour les peintures de batailles n'est donc pas surprenant.

Cette circonstance est aussi une confirmation de la popularité de la peinture d'Esaias, dix ans encore après sa mort. Visiblement, ses scènes de batailles, ses sujets de chevaux et de genre étaient davantage recherchés que ses purs paysages, pourtant artistiquement plus importants. Pieter Potter, père et maître du plus célèbre Paulus Potter (qui semble avoir influencé son père, après 1647) est un maître de second ordre,

(2) Arnoldus Buckelius : *Res pictoriae. Aanteekingen over Kunstenars en kunstwerken 1583-1639*. Edition G.J. Hoogeverff et J.Q. Van Regteren Altena (*Quellenstudien zur Kunstgeschichte*, La Haye, 1928, pp. 59-60, 63).

mais très intéressant du point de vue social ; ses peintures de différents genres reflétant, sans aucun doute, le goût le plus en vogue à cette époque. La guerre avec l'Espagne, se poursuivant encore en 1641, les scènes de bataille étaient très en vogue, et il est évident que la manière d'Esaias était très en faveur dans les milieux qui achetaient ou commandaient de telles peintures.

DEUX DESSINS D'ARCHITECTURE IMAGINAIRE

au Cabinet des Dessins des Musées de Poitiers

par
Marc SANDOZ

Nous avons publié, récemment, dans le Bulletin (1), deux dessins d'architectures imaginaires (l'un d'eux : fig. 22), conservés au Cabinet des dessins des Musées de Poitiers, et provenant de la collection Babinet. Nous indiquions alors que nous propositions d'y voir des dessins français de la première décennie du XIX^e siècle, faits sous l'inspiration d'œuvres italiennes, et nous suggérions un des collaborateurs que Denon, historiographe de Bonaparte, avait emmenés en Italie.

Or, depuis la publication de cette courte étude, nous avons eu le privilège et le plaisir de consulter la collection de dessins, encore inédite, du *Cooper Union Museum*, à New York (2). Ce cabinet de dessins contient un ensemble assez important de dessins italiens de la fin du XVIII^e siècle, provenant d'une collection particulière, parmi lesquels on pourrait trouver de nombreuses analogies avec les deux dessins de Poitiers. Ce sont, pour la plupart, des esquisses, au lavis, pour des décors de théâtre. On trouve les noms de *Toselli*, *Sanquirico* (1780-1840), *Giovanni Perego* (1783-1817), ces deux derniers copiés par *Romulo Liverani* (vers 1809-1872) ; *Antonio Basoli* (1774-1848) ; celui-ci a un style très analogue au dessin de la crypte de Poitiers, notamment dans un *Temple égyptien* (3), avec la même inspiration grandiloquente, le même fantastique, le même goût du mystère ; peut-être le dessin de Poitiers est-il d'une exécution plus habile et plus précise. Cet Antonio Basoli avait publié un album de dessins analogues, mais surtout de caractère classique : *Raccolta di prospettive* (Bologne, 1810).

On rencontre, également, dans cette collection, de très nombreux

(1) Voir fascicule n° 5 (janv. 1952), pp. 4-5 et fig. 5 et 6.

(2) Le *Cooper Union Museum for the arts of decoration*, de New York, est un musée privé, fondé par l'Association qui a pris le nom de son fondateur : *The Cooper Union for the advancement of Science and Art*. La Cooper Union est une société fort active, qui se donne pour mission de propager la connaissance et la pratique des arts appliqués. Son musée, installé au 2^e étage de son immeuble, Cooper Square, à New York, est un excellent musée d'arts appliqués, comparable à notre Musée des arts décoratifs de l'Union Centrale des arts décoratifs, à Paris.

(3) N° 1938-88-431.

anonymes, et on reste quelque peu surpris qu'une telle quantité de projets pour le théâtre ait pu ainsi se conserver. Remarquons, d'ailleurs, que les croquis ou sujets égyptiens ne sont pas attestés pour le théâtre, mais ils semblent bien pouvoir lui convenir.

✱

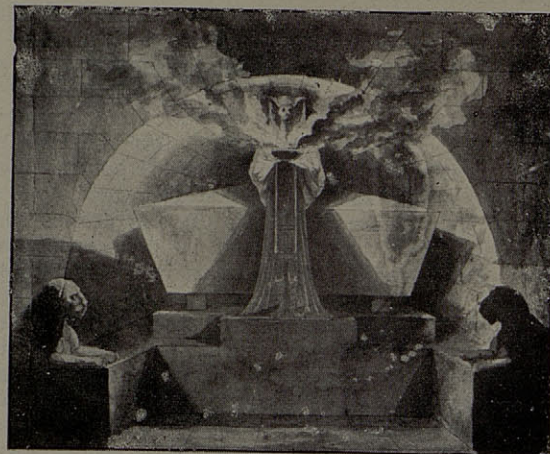


FIG. 22

Photo Plessis, Poitiers

Précisément, un groupe de quatre dessins de cette collection présente pour nous un intérêt tout particulier : c'est qu'en effet, l'un d'eux (fig. 23),

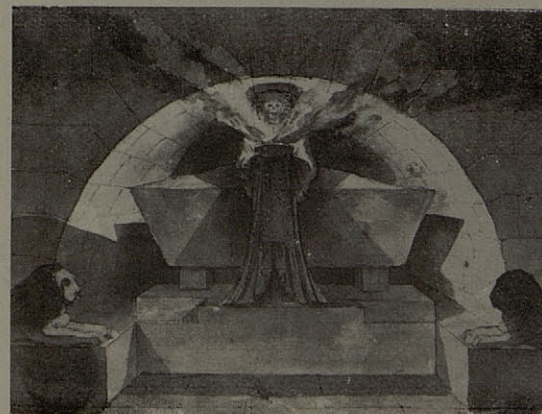


Photo Cooper Union, New York

FIG. 23

est identiquement le dessin de Poitiers. Notons, cependant, que le dessin du *Cooper Union Museum* est un peu plus petit que celui de Poitiers (4). Autre différence importante : le dessin de Poitiers est uniformément au lavis d'encre de chine, tandis que celui de New York comporte le personnage central, ainsi que les lions accroupis latéralement, de couleur verte ombrée. Enfin, on décèlerait quelques très menues différences dans le détail : par exemple dans l'exécution de la tête du personnage central, dans la distribution des points lumineux sur le vêtement de celui-ci, enfin, dans les ombres portées des masses de pierre, le « rendu » de l'ombre sous la voûte de part et d'autre de la partie supérieure du personnage central.

Le dessin de New York semble pouvoir être rapproché de trois autres dessins, de facture très analogue, et très vraisemblablement de la même main. Ils représentent également ce qui pourrait nous paraître des projets pour monuments funéraires, et pourraient, tout aussi bien, être des projets pour décors de théâtre (5). Les dessins sont malheureusement anonymes. La collection dont ils proviennent ne comporte pas d'archives, et le *Cooper Union Museum* ignore tout de leur provenance antérieure.

Peut-on dégager des conclusions de ces quelques observations ? Cela semble bien malaisé. On doit pouvoir, cependant, ajouter quelque crédit à l'indication de provenance italienne de ces dessins, qui font partie d'un ensemble incontestablement italien. Le dessin de Poitiers serait-il une copie du dessin italien de New York ? A première vue, ce dernier séduit davantage par ses couleurs ; mais un examen attentif du dessin de Poitiers montre une fumée plus vivante, et d'ailleurs plus abondante que dans le dessin de New York ; d'autre part, le dessin de Poitiers est plus complet, plus précis et plus exact que celui de New York dans le jeu, assez systématique, des ombres : ombre portée du coin intérieur droit du premier plan — dégradé de l'ombre dans la voûte, — partie de gauche de la composition davantage dans la lumière, ce que ne justifie pas l'éclairage, mais ce qui explique l'éclairage du protomé du lion de gauche, — ombre des premiers plans latéraux mieux marqués.

D'autre part, le « niveau » du spectateur ne semble pas le même dans les deux dessins, et celui du dessin de Poitiers donne lieu à une perspective dont les effets sont plus monumentaux que ceux du dessin de New York. Et c'est peut-être cette observation sur laquelle nous nous arrêterons pour baser une hypothèse toute provisoire : l'auteur des deux dessins ne serait-il pas le même ? N'aurait-il pas fait un premier dessin, soigné, celui de New York, mais qui ne lui aurait pas donné satisfaction ; il aurait alors refait le même dessin, plus grand, étant plus sûr de sa main avec une perspective améliorée, un détail corrigé des ombres ?

(4) Dimensions du dessin de Poitiers : 0,29 × 0,32 cm.
do New York : env. 0,13 × 0,18.

(5) Nous devons les photographies de ces dessins à l'obligeance de M. Calvin S. Hathanay, directeur du *Cooper Union Museum*, que nous sommes heureux de remercier ici à nouveau.

LES ROMANTIQUES

au Musée des Beaux-Arts de Poitiers

I. — LES DESSINS DE GERICAULT

par

Pierre DUBAUT

Secrétaire général des Amis d'Eugène Delacroix

Le Musée des Beaux-Arts de Poitiers possède deux dessins sous le nom de Géricault. Au moment où notre voisine, la Suisse, vient de présenter au Musée des Beaux-Arts de Winterthur, au « Kunstverein », du 30 août au 8 novembre 1953, avec le concours des principaux musées et collectionneurs français et étrangers, un ensemble exceptionnellement important d'œuvres caractéristiques d'un des plus grands artistes de notre pays, au moment où, de divers côtés, artistes, écrivains d'art, simples curieux s'interrogent sur l'exacte portée de l'œuvre trop tôt interrompu du maître rouennais il nous a semblé opportun d'étudier d'un peu près ces dessins (1).

Le premier (fig. 24), énergique composition à la plume sur papier



Photo Pléssis, Poitiers

FIG. 24

(1) Sous le titre « Gros, Géricault, Delacroix », le public parisien a pu voir une instructive sélection de peintures, aquarelles et dessins peu connus de ces trois précurseurs du Romantisme (Galerie Bernheim Jeune, du 9 janvier au 14 mars 1954).

végétal (haut. 0 m. 195, larg. 0 m. 268) représente un cheval emporté, que quatre robustes paysans de la campagne de Rome s'efforcent de maîtriser, deux d'entre eux l'ayant saisi par son mors, les autres le retenant par la queue. Nous pouvons dater ce dessin avec certitude de 1817. C'est, en effet, une des nombreuses recherches de Géricault en vue de cette « Course de chevaux libres », appelée aussi « Course des Barberi », qui l'occupa pendant une grande partie de son séjour de près d'une année à Rome, et dont — à défaut de la composition aux dimensions colossales dont il rêvait, à l'exemple des fresques de Raphaël, et qu'il n'exécuta jamais — il nous reste quatre tableaux de moyennes dimensions (environ 0 m. 45 sur 0 m. 60), que conservent respectivement le Louvre et les Musées de Baltimore (U.S.A.), de Lille et de Rouen.

Ces quatre variations sur un même thème : « Jeunes gens retenant des chevaux fougueux avant le départ d'une course » — sujet bien fait pour plaire à Géricault — sont extrêmement différentes les unes des autres par la composition, le nombre et le groupement des personnages, et même par la façon de concevoir et d'exécuter chacune d'elles. En effet, les deux premières, en date, celle de Baltimore (chevaux rangés derrière la corde de départ) et celle de Lille (véritable bousculade d'hommes et de chevaux) représentent « telles quelles » ces scènes traditionnelles auxquelles l'artiste assista sous le soleil brûlant de la place du Peuple pendant les fêtes du Carnaval, avec les jeunes Romains en costumes multicolores, les bêtes impatientes piaffant ou se cabrant dans la poussière, les tribunes bondées de spectateurs gesticulant. Mais Géricault n'était pas homme à s'attarder sur un sujet purement pittoresque, si plaisant qu'il fût, à deux pas de la chapelle Sixtine et des Loges du Vatican ! Le souvenir aussi des Grecs de la Grande Époque le hantait (2). A mesure qu'il « creusait » son sujet sur le papier ou sur la toile, une lente évolution s'opérait dans son esprit : éliminant peu à peu tous détails de temps et de lieu, supprimant les mouvements violents et les costumes bariolés de ses premières esquisses, notre artiste ne verra bientôt plus qu'une Arcadie idyllique où, sous un ciel d'azur immuable, des éphèbes nus, beaux comme les demi-dieux de l'antiquité, domptent avec grâce des bêtes racées...

Et c'est ainsi que la variante du Louvre (chevaux sans mors ni harnais répartis en trois groupes nettement séparés, contrastes violents d'ombres et de lumières, hommes presque nus), considérée à juste titre comme l'esquisse définitive de la grande toile projetée, et celle de Rouen (réduite à un seul groupe), montrent un souci de composition rigoureuse, d'équilibre savant des masses, où les contours ont un rôle essentiel à jouer, une recherche de « style » en un mot, qui ne vinrent qu'à la longue dans le cerveau de l'artiste, à mesure que s'éloignait de ses yeux l'image du spectacle primitif.

Revenons à notre groupe dessiné : nous l'apercevons d'abord au second plan du tableau de Baltimore, mêlé à d'autres groupes empa-

(2) Géricault connaissait l'art grec par les originaux et les moulages du Louvre, dont il dessina les principaux : à Londres, il copia en cire un des cavaliers au galop de la frise du Parthénon rapportée par Lord Elgin, et la bibliothèque de l'École des Beaux-Arts possède des calques de sa main (d'après des gravures) des bas-reliefs du Temple de Phigalie.

nachés derrière la corde, et à peine modifié ; mais il offre aussi — quoique le cheval soit vu presque de face — une certaine analogie avec l'exemplaire le plus « dépouillé », celui de Rouen, où les personnages se présentent entièrement de profil, imitant en cela les bas-reliefs du Parthénon, en sorte que le dessin du Musée de Poitiers semble constituer un « chaînon » entre le tableau le plus « nature » et celui où « l'art pur » trouve la plus large place.

Il existe plusieurs variantes de notre dessin (3), différant peu entre elles ; elles témoignent du désir de perfection, dans le tracé des moindres lignes, qui animait inlassablement Géricault avant la mise au carreau définitive sur la toile d'une composition de quelque importance. Ne disait-il pas lui-même : « Si je pouvais tracer mes contours avec du fil de fer, je le ferais. » On connaît le premier dessin (0 m. 160 × 0 m. 255) n° 67 du catalogue Clément — par la lithographie au trait d'Alexandre Colin, traducteur habituel des dessins du maître, dont il possédait lui-même quelques originaux. Le second, plus grand (0 m. 225 × 0 m. 325) passa à la vente Dollfus en 1912 et fut exposé aux « Peintres français en Italie » (1934) ; Clément en cite encore deux variantes, tandis que le troisième (0 m. 144 × 0 m. 184), plus succinct, est reproduit dans le catalogue de l'exposition de dessins et aquarelles de Géricault (1935). Signalons encore un groupe analogue au nôtre, également vu de trois-quarts, au premier plan, à droite, d'un dessin plus complet reproduit par MM. Delacre et Lavallée dans « Dessins de maîtres anciens » (1927). Enfin, le cheval seul — promu cheval de bataille — se cabre fièrement au centre de la célèbre gouache du Louvre : « Grenadiers croisant la baïonnette pour repousser une charge de mamelucks » (Clément n° 38). Tous ces dessins, au crayon noir ou à la plume, ainsi que d'autres de sujets différents — dont certains lavés et gouachés, comme la « Marche de Silène » du Musée d'Orléans, ou la « Leda » du Louvre — présentent un caractère sculptural dont l'École française n'avait guère donné l'exemple jusque-là, et qui s'affirma sous la main de Géricault au cours de son séjour en Italie.

**

Le second dessin (fig. 25) que nous voulons examiner fut exécuté à Paris en 1818, un an après le retour du peintre. C'est une simple étude de radeau, à la plume sur papier blanc, pour le « Naufrage du Radeau de la Méduse » du Salon de 1819, aujourd'hui au Louvre, et l'un des tableaux les plus connus du monde. Clément le décrit ainsi dans son catalogue des œuvres du maître (1868, n° 138) : « Le radeau, un mâ, une voile, deux tonneaux » ; au verso : plusieurs études de têtes pour le « Radeau de la Méduse » — à la plume — à M. Camille Marcille, haut 220, larg 280 » (4). Et il explique plus haut (p. 130) : « Géricault

(3) Le dessin du Musée de Poitiers paraît, à l'examen, avoir été repassé, jusque dans ses faux traits, par une main étrangère (celle d'Alex. Colin ?), comme pour en obtenir un décalque en vue de sa reproduction en fac-similé, à moins que ce ne soit le calque d'un dessin du maître non encore identifié. Nous penchons pour la première de ces hypothèses.

(4) A la vente Camille Marcille (mars 1876), où figuraient de nombreux dessins de Géricault, notre dessin fut adjugé 30 francs à M. Babinet, qui le légua, en 1882, au Musée de Poitiers, avec toute sa collection.

avait retrouvé le charpentier de la Méduse, qui était l'une des quinze personnes échappées au désastre, et il lui avait fait faire un petit modèle du radeau qui reproduisait tous les détails de la charpente avec la plus

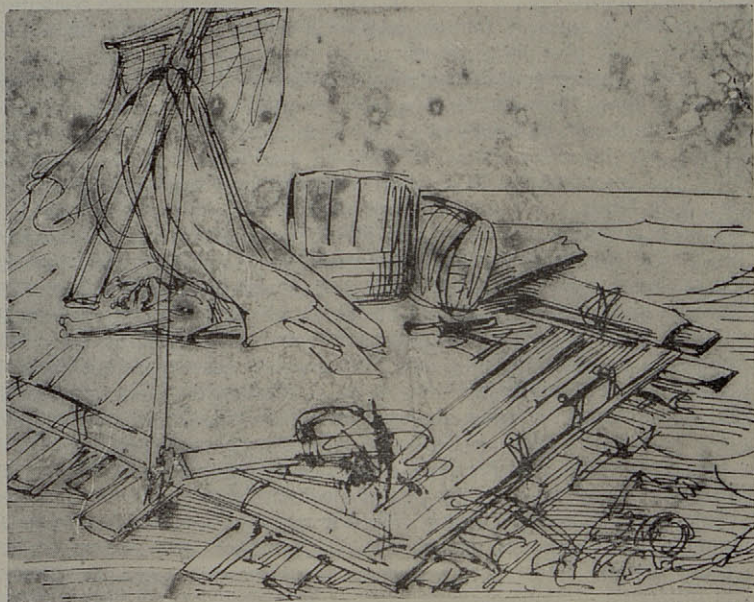


Photo Plessis, Poitiers

FIG. 25

scrupuleuse exactitude, et sur lequel il avait disposé des maquettes de cire. Il l'avait dessiné à part, et M. Camille Marcille possède un de ces curieux croquis. »

Curieux croquis, certes, et modeste, mais combien précieux pour l'artiste, et, après lui, pour ceux qui se penchent sur la genèse d'un des plus grands chefs-d'œuvre de l'école moderne : c'est qu'ayant à peindre, non plus le départ d'une course qu'il avait vue de ses yeux, mais un naufrage dont il ne pouvait connaître les diverses péripéties que par le récit des survivants et les articles plus ou moins entachés de partialité des journaux, Géricault en était réduit à imaginer, à « inventer ». D'où la nécessité pour lui de réunir le plus grand nombre possible d'éléments concrets, d'où ses hésitations successives entre divers épisodes du drame.

Nous connaissons ainsi — sans compter toutes les études perdues — un certain nombre d'esquisses peintes et surtout de dessins plus ou moins poussés où, avant de se décider pour celui où l'apparition de « l'Argus » à l'horizon rend soudain l'espérance aux naufragés, l'artiste « essaya » divers « moments » : les canots coupant lâchement les amarres du radeau qu'ils devaient remorquer, la révolte des marins contre leurs officiers pour s'emparer des dernières provisions, de malheureux égarés par la faim se jetant sur les cadavres de leurs compa-

gnons pour les dévorer, etc... Nous possédons personnellement le dessin de la « Délivrance », souvent reproduit (le canot de « L'Argus », bord à bord avec le radeau, embarque les rescapés épuisés). Les « curieux croquis » dont parle Clément n'étaient d'ailleurs pas de simples documents pour Géricault, à ajouter aux autres : il s'en servait pour donner en quelques traits de plume une forme plastique à ses visions, à ses rêves d'un instant. C'est ainsi que l'un d'eux, récemment retrouvé, et tout semblable à celui de Poitiers, mais plus petit (0 m. 146 × 0 m. 224), montre au second plan à droite le canot sauveur s'éloignant à force de



Photo Plessis, Poitiers

FIG. 26

rames, emmenant les survivants. Sur le nôtre, d'une intensité dramatique plus grande encore, toute vie s'est retirée, le radeau est cette fois définitivement abandonné à l'océan ; seuls demeurés à bord de leur prison flottante, deux corps raidis — insuffisamment abrités par la voile ou qu'emportent déjà les vagues — attestent que sur ces poutres mal jointes et durant d'interminables jours, des êtres semblables à nous ont souffert et lutté jusqu'à la mort...

Le verso (fig. 26) du dessin de Poitiers présente lui-même l'intérêt d'ajouter de nouveaux croquis de naufragés, dans diverses attitudes, à ceux déjà connus dans les musées et les grandes collections. Ceux-ci semblent devoir se situer au début des recherches de Géricault pour son tableau, les personnages regardant tous vers la gauche, comme dans un important dessin à la plume et à la sépia du Musée de Rouen, et non vers la droite comme dans l'œuvre définitive.

**

En dehors de ces deux ou plus exactement de ces trois dessins, dont nous venons de souligner l'intérêt, le Musée de Poitiers compte parmi ses peintures du début du XIX^e siècle une belle « académie d'homme assis,

les deux bras levés derrière la nuque et vu à mi-corps » (fig. 27), jusqu'ici « attribué » à Géricault, dont la photographie nous a été soumise (5).



Photo Plessis, Poitiers

FIG. 27

On sait combien l'auteur du « Radeau » qui avait patiemment — passionnément même — étudié dans sa jeunesse la technique des anciens maîtres et connaissait à fond son métier, fut un admirable peintre de « morceaux ». Malgré sa qualité, nous ne croyons cependant pas cette belle étude de sa main, car il n'est pas rare de rencontrer d'autres exemplaires, aussi largement peints, de ce même modèle, dans la même heureuse attitude et pouvant, eux aussi, faire illusion. R. Régamey, dans une étude sur Géricault parue en 1926 chez Rieder, se demande déjà quels peuvent être les auteurs — restés anonymes — de cette prolifération de torsos nus : « Beaucoup, écrit-il, sont d'une touche large, d'une belle pâte. Géricault n'était pas le seul qui aimât à peindre ferme et gras. »

Plusieurs de ces « torsos » se présentant légèrement plus axés vers la gauche ou la droite, évoquent les « rendus » de quelque concours

(5) Le « Torse » du Musée de Poitiers mesure 1 m. 05 × 0 m. 80 (Don Guéri-tault, 1905).

Société des Amis des Musées de Poitiers

9, rue Victor-Hugo — POITIERS

Association déclarée sous le régime de la loi de 1901
enregistrée à la Préfecture de la Vienne sous le n° 2361

BULLETIN D'ADHÉSION

Je, soussigné,

adresse :

demande mon adhésion à la Société des Amis des
Musées de Poitiers, en qualité de :

(voir au dos)

Signature et date :

Les Amis des Musées de Poitiers ont prévu une formule
spéciale d'

ADHESION COLLECTIVE

particulièrement avantageuse, et qui convient particulièrement à
toutes les collectivités, notamment aux

- associations et sociétés,
- classes des établissements scolaires,
- groupes de personnes isolées,
- voyages organisés,
- etc...

Voir les indications au dos.

MODES D'ADHÉSION A LA SOCIÉTÉ

I. — ADHESIONS INDIVIDUELLES

- a) **Membres bienfaiteurs :** Entrée gratuite dans les Musées de
Par an : 1.000 francs Poitiers pendant l'année en cours.
Service du Bulletin
- Cotisation rachetée : Entrée gratuite permanente dans
Versement unique : 10.000 francs les Musées.
Service du Bulletin
- b) **Membres ordinaires :** Entrée gratuite dans les Musées
Par an : 200 francs pendant l'année en cours.
Service du Bulletin
- Cotisation rachetée : Entrée gratuite permanente dans
Versement unique : 2.000 francs les Musées.
- c) **Carte de ménage (2 personnes) :** Entrée gratuite dans les Musées
Par an : 300 francs pendant l'année en cours.
Service du Bulletin
- Cotisation rachetée : Entrée gratuite permanente dans
Versement unique : 3.000 francs les Musées.

II. — ADHESIONS COLLECTIVES

Cette formule d'adhésion offre le grand avantage de permettre à des personnes qui peuvent se rendre ensemble aux musées de Poitiers et aux manifestations de la Société des Amis des Musées de Poitiers de bénéficier d'un tarif très réduit :

- a) Groupements scolaires, Mouvements de jeunesse, Familles nombreuses (groupes au minimum de 10 personnes (sauf pour les familles nombreuses), et au maximum de 25 personnes) :
- Par an : 250 francs 3 entrées groupées gratuites dans les Musées, pendant l'année en cours.

- b) Groupements d'adultes (même définition numérique des groupes) :
- Par an : 500 francs 3 entrées groupées gratuites dans les Musées pendant l'année en cours.
- Cotisation rachetée pour une durée de 3 ans avec contre-marques individuelles : 3 entrées groupées gratuites par an dans les Musées et 3 entrées individuelles gratuites par an dans les Musées.
Versement : 3.000 francs

Les adhésions sont reçues soit entre les mains d'une personne déjà membre, qui transmettra, soit à la Caisse du Musée des Beaux-Arts à l'Hôtel de Ville. Les versements peuvent également s'effectuer au compte de chèques postaux de la Société : LIMOGES 405-44.

comme il y en avait chaque année entre les « forts » de l'Ecole, ceux-ci placés en rond autour du modèle, le voyant chacun sous un angle un peu différent. Il en existe dans plusieurs bonnes collections, dans des musées et jusqu'en Amérique, et l'on peut voir l'un d'eux, avec la mention « attribué à Géricault », à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, à côté d'un autre, particulièrement réussi, exécuté — celui-là on en a la certitude — en 1813, par Amable Pagnest (1790-1819), futur auteur du célèbre portrait de M. de Nanteuil-Lanorville du Louvre.

Mais surtout l'exposition récente d'œuvres de Géricault au Musée de Winterthur, que nous signalions au début de cette étude, nous semble de nature à lever les doutes sur cette question, et à mettre tout le monde d'accord. A l'une des places d'honneur, en effet, sur ses cimaises, était accrochée (n° 4 du catalogue, reproduite pl. 1) — représentant le même modèle dans la fameuse pose, mais vu de face et portant sur les reins, cette fois, un morceau d'étoffe rouge et blanc — une peinture si magistrale, si digne en tous points de Rubens, à qui elle fait songer, qu'elle pourrait bien enlever l'adhésion des plus difficiles, au détriment, hélas ! de celles qui, jusqu'ici, croyaient pouvoir se réclamer du nom prestigieux de l'auteur du « Radeau de la Méduse ».

ERRATUM. — *Portrait de Ferdinand d'Aragon.*

Une coquille passée dans notre n° 8, page 5, mais que nos lecteurs auront d'eux-mêmes rectifiée, indique ce tableau comme de la dernière décade du XVI^e siècle. C'est *XV^e siècle* qu'il faut lire ; cette correction découle d'ailleurs du contexte, puisque nous indiquons qu'il faudrait considérer le tableau comme peu antérieur à l'année 1501.

M. S.

POITIERS

Imprimerie VICTOR-HUGO

5 et 7, rue Victor-Hugo
