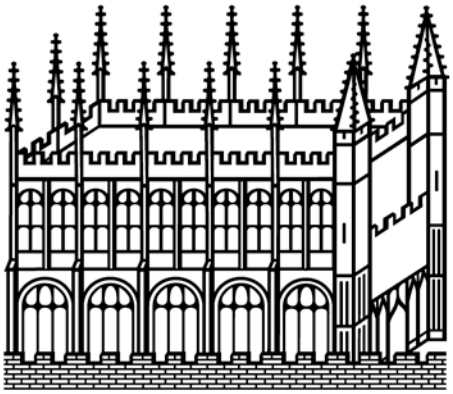


Bodleian Libraries

UNIVERSITY OF OXFORD

This book is part of the collection held by the Bodleian Libraries and scanned by Google, Inc. for the Google Books Library Project.

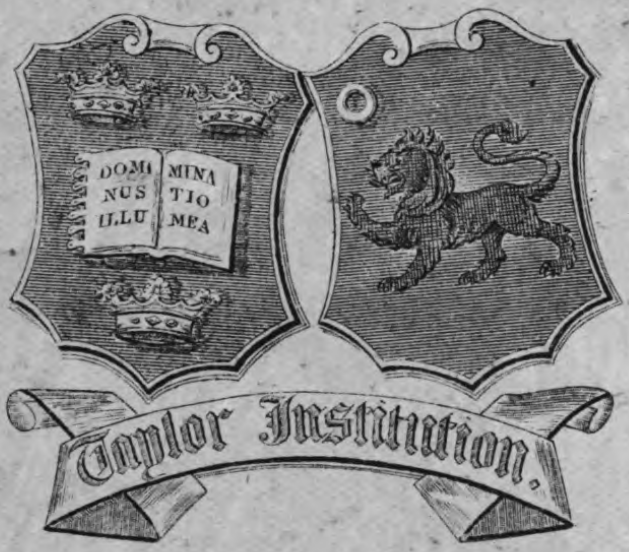
For more information see:

http://www.bodleian.ox.ac.uk/dbooks

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.0 UK: England & Wales (CC BY-NC-SA 2.0) licence.

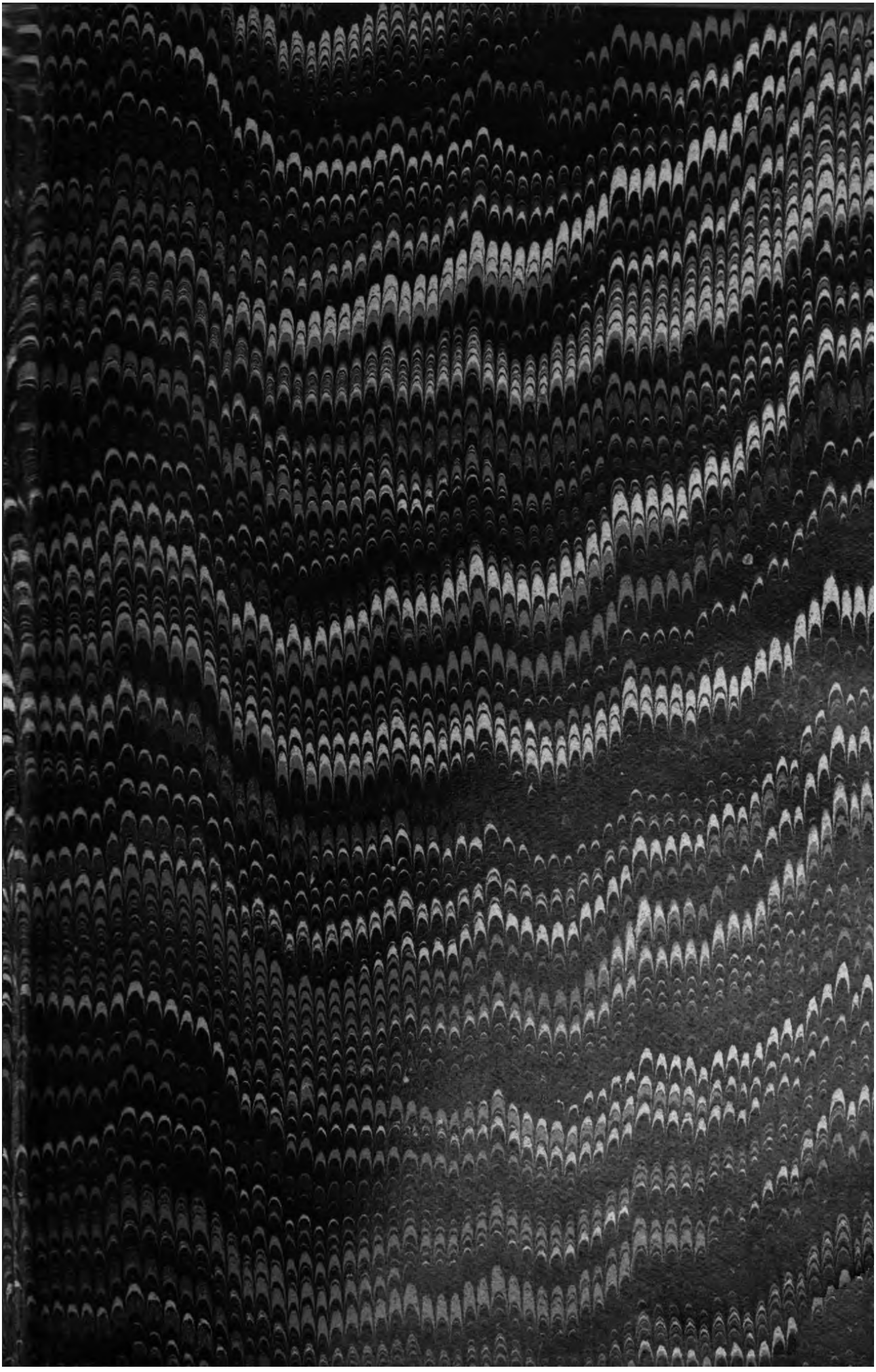
√

~~253 d 17~~




~~G. Art. 56~~

REP. M. 562



# ÉTUDES

SUR

# L'HISTOIRE DE L'ART

COULOMMIERS

Imprimerie PAUL BRODARD.

ÉMILE MICHEL

Membre de l'Institut

# ÉTUDES

SUR

# L'HISTOIRE DE L'ART

DIEGO VELAZQUEZ

LES DÉBUTS DU PAYSAGE DANS L'ÉCOLE FLAMANDE

CLAUDE LORRAIN

LES ARTS A LA COUR DE FRÉDÉRIC II

PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1895

Droits de traduction et de reproduction réservés.

LIBRARY OF THE TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY
11 NOV 1938
OF OXFORD

# PRÉFACE

La première et la plus étendue des études réunies dans ce volume est consacrée à Velazquez. Ce n'est pas lui cependant que j'allais chercher à Madrid où l'an dernier j'étais conduit par le désir de voir les nombreux tableaux peints par Rubens pour Philippe IV ; mais c'est lui qui m'a pris et retenu, comme il avait fait bien d'autres avant moi, dans ce beau musée du Prado, pourtant si riche en chefs-d'œuvre. Durant mes longues et fréquentes visites à ce musée, c'est à lui que je revenais toujours et en face des *Meninas* et des *Lances* j'ai passé bien des heures de contemplation. Quand, au retour, pressé par les souvenirs qu'il m'avait laissés, j'essayai en me reportant à mes notes, de rendre compte de mes admirations, j'ai senti l'inanité de mes efforts

pour parler comme je l'aurais voulu de ce maître exquis, à la fois délicat et robuste, qui, au moment où l'art semblait épuisé, le renouvelait par les moyens les plus simples et y découvrait des ressources tout à fait imprévues.

De telles natures et de telles productions, par leur spontanéité comme par le peu qu'elles prêtent à la littérature, sont faites pour rendre modeste la critique et pour inspirer quelque défiance d'eux-mêmes à ces philosophes qui voudraient tout expliquer, même le génie, et qui prétendent enfermer dans des formules étroites ce qu'il y a de plus mystérieux et de plus libre. A côté de Velazquez, d'ailleurs, et à la même date, Claude Lorrain nous fournirait un témoignage tout aussi concluant de ces vocations d'artistes bien propres à dérouter les théories les plus ingénieuses. Comment déduire des conditions de la race et du milieu la vocation de ce petit paysan de Chamagne, absolument illettré et sans culture qui, poussé par je ne sais quel instinct, veut être peintre et va révéler aux raffinés de l'Italie les splendeurs d'une nature à côté de laquelle ils vivaient indifférents.

Sans trop chercher à déterminer leur genèse, la critique peut encore se proposer un but assez noble et une tâche assez ardue quand, racontant

ce qu'ont fait ces êtres privilégiés, elle s'applique de son mieux à les comprendre à rechercher et à dire ce qu'ils ont trouvé dans l'art de leur temps et ce qu'ils y ont ajouté d'eux-mêmes. Prétendre pénétrer plus avant, c'est affronter, au risque d'y tomber, ces *trous noirs* dont parle Fromentin. La science a son domaine et la physiologie me paraît avoir assez à faire d'étudier les conditions et le fonctionnement de la vie organique, en s'arrêtant au seuil de ces hautes manifestations de la vie intellectuelle et morale qui défient les expériences et se rient de nos abstractions.

Impuissante en ces matières, la critique prend sa revanche quand au lieu de considérer l'artiste individuellement, elle s'attache à des périodes définies ou à l'ensemble de l'histoire de l'art. A distance, en effet, le caractère et le sens des grands courants qui s'y observent, s'accusent dans leurs traits principaux avec une logique plus marquée et les résultats y semblent mieux préparés et plus conséquents. Sans doute, ces problèmes de filiations et d'influences mutuelles des écoles, leurs chutes ou leurs recommencements soulèvent aussi bien des questions difficiles. Mais si elle conserve une partie de ses secrets, l'histoire nous fournit pourtant sa part de vérités abordables et précieuses. A ceux qui

s'approchent d'elle avec respect et qui la consultent sans parti-pris, elle soulève un coin du voile où elle est enveloppée. C'est ainsi, par exemple, que dans sa lente évolution nous pouvons suivre le développement du sentiment de la nature, depuis sa timide et discrète apparition dans les arts de l'antiquité, jusqu'à son complet épanouissement dans les temps modernes. L'étude que nous publions ici sur les débuts du paysage dans l'école flamande montrera les accroissements successifs de ces représentations de la nature qui, après avoir formé un genre distinct dans la peinture, finiront par éliminer l'homme lui-même auquel cependant elles s'adressent. Ainsi encore tandis que nous avions pu voir, au temps de Velazquez et de Philippe IV, le brusque déclin de la monarchie espagnole coïncider avec une magnifique floraison de la littérature et des arts dans la Péninsule, nous aurons à constater, un siècle plus tard, à l'autre extrémité de l'Europe, les difficultés, les impossibilités mêmes auxquelles se heurtera Frédéric II quand il voudra acclimater chez lui les arts et les lettres dans ce pays auquel sa politique et ses victoires auront déjà fait pressentir les destinées qui l'attendent.

A travers tant de diversités et de contrastes, l'art nous apparaît donc complexe comme la vie

elle-même et il manifeste aussi sa richesse en se montrant à nous inépuisable dans ses tranformations, tantôt s'accommodant des circonstances les plus défavorables et tantôt rebelle aux conditions qui semblaient les plus propices à son éclosion. De lui, comme de l'esprit, on peut dire qu'il souffle où il veut; mais c'est dans son domaine, en tout cas, que brillent avec le plus d'éclat l'originalité et la généreuse expansion des facultés créatrices de l'humanité.

A défaut d'un lien direct entre les sujets si divers qui se trouvent rapprochés dans ce volume, nous espérons qu'on reconnaîtra, du moins, une pareille conscience et une pareille sincérité dans la façon de les traiter. On ne s'étonnera pas non plus si, à côté des réserves nécessaires, c'est le ton de la louange qui y domine. En dépit des déclamations pessimistes ou même des extravagances pures qui trop souvent aujourd'hui nous sont présentées comme inaugurant l'avènement d'une esthétique nouvelle, nous persistons à croire que les arts sont faits pour notre délectation. C'est pour nous la procurer que tant de génies et de si différents ont peiné; qu'au prix de leur tranquillité et parfois de leur vie, résistant aux étreintes de la misère, ou aux molles satisfactions de la fortune, peut-être plus

dangereuses encore, ils ont poursuivi sans trêve l'idéal qu'ils s'étaient proposé. Les fortes et pures impressions ou les enseignements qu'ils apportent à notre existence c'est à leurs efforts que nous les devons. En cherchant à nous approcher d'eux pour apprendre à les mieux connaître, nous nous détachons pour un moment des vulgarités ou des tristesses qui nous entourent. Je serais heureux si, avec un peu de l'admiration que m'inspirent les maîtres de l'art, j'avais su éveiller chez mes lecteurs la gratitude à laquelle ils ont droit.

# ÉTUDES

SUR

# L'HISTOIRE DE L'ART

## DIEGO VELAZQUEZ

Les souverains de l'Espagne, au temps de sa splendeur comme au moment de sa décadence, s'étaient à l'envi attachés à acquérir pour leurs collections les meilleurs ouvrages des peintres le plus en renom. Mais quelle que soit la grandeur de ces différents artistes, on ne trouve rien d'eux au musée du Prado qu'on ne connaisse en quelque sorte, car, dans les principales galeries de l'Europe la plupart d'entre eux sont représentés par des productions équivalentes ou même supérieures. Il en est autrement de Velazquez. Si à Rome, à Dresde, et en Angleterre, on a déjà eu l'occasion de rencontrer quelques-unes de ses toiles les plus remarquables, ce n'est qu'au musée de Madrid qu'il est possible d'apprécier la force et la souplesse de son talent, dans les soixante tableaux

de lui qui s'y trouvent réunis. Récemment d'ailleurs, comme pour donner satisfaction à la foule toujours plus nombreuse de ses admirateurs, plusieurs publications ont mis en pleine lumière sa vie et son œuvre. Après sir William Stirling qui avait ouvert la voie, M. Curtis, avec une ténacité tout américaine, a poursuivi pendant vingt ans la rédaction d'un catalogue complet de ses tableaux. En France, le critique qui connaît le mieux l'école espagnole, M. Paul Lefort, après avoir publié de 1879 à 1884, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, une série d'articles sur Velazquez, nous a donné de lui en 1888 une excellente monographie dans la collection des *Artistes célèbres;* et l'an dernier encore, dans une étude d'ensemble sur l'histoire de la peinture espagnole, il réunissait, en les résumant avec une grande sûreté de goût, les informations que nous possédons aujourd'hui sur les maîtres de cette école. Profitant à son tour des recherches et des découvertes de ses devanciers, M. C. Justi, dans le beau travail qu'il a consacré à Velazquez, — certainement un des livres les plus remarquables que la critique d'art ait produits de notre temps, — lui élevait un véritable monument. Avec une conscience scrupuleuse, M. Justi, pendant des séjours réitérés en Espagne, a fouillé toutes les archives, consulté tous les documents. Il connaît à fond l'histoire, la littérature et les mœurs du pays; il a vu et revu tous les tableaux de Velazquez; et dans l'étude si complète qu'il a tracée de la vie du

peintre, de son œuvre et de son temps, on sent, avec une rare indépendance de jugement, cette autorité particulière que donne la connaissance parfaite d'un sujet. Tant de qualités, jointes à une admiration bien légitime pour le maître qui lui a inspiré son livre, en rendent la lecture aussi instructive qu'attachante. C'est en m'aidant de secours si précieux et en faisant à M. Justi de larges emprunts que je voudrais étudier la physionomie de Velazquez, et m'arrêter surtout à celles de ses œuvres qui me paraissent le mieux caractériser son génie.

## I

Diego Rodriguez de Silva, plus connu sous le nom de Velazquez qu'il tenait de sa mère, naquit à Séville où il fut baptisé le 6 juin 1599, dans la paroisse de San Pedro. Il descendait d'une ancienne famille portugaise, un peu appauvrie au service de la couronne, mais qui possédait encore quelque aisance, puisqu'elle vivait de ses revenus. L'enfant avait reçu une bonne éducation et il réussissait dans toutes ses études. Cependant comme il manifesta de bonne heure son goût pour la peinture, son père n'avait mis aucun obstacle à sa vocation.

La situation de Séville, — qui faisait d'elle l'entrepôt des marchandises venues du Nouveau Monde, — l'étendue de son commerce et la fertilité de ses

campagnes avaient amené chez elle une grande richesse. On vantait partout la vaillance de sa noblesse, la grâce et la beauté de ses femmes. Il semblait qu'à ses qualités natives, la race joignît ici je ne sais quelle finesse de goût et comme une courtoisie plus chevaleresque qui lui venait des Maures, ses anciens maîtres. A côté des monuments qu'ils avaient laissés de leur occupation, s'élevaient maintenant en grand nombre des édifices religieux, des églises et des cloîtres, que les nouveaux souverains de l'Andalousie tenaient à honneur de construire, comme autant de témoignages de leur foi victorieuse et que, de leur mieux aussi, ils s'efforçaient de décorer de tableaux et de sculptures. Il avait bien fallu pour cela réclamer, au début, le concours des étrangers, car les luttes opiniâtres, qui pendant longtemps avaient absorbé l'activité de la population, ne laissaient que peu de place à la pratique des arts. Mais avec la prospérité croissante et la tranquillité, le goût s'était peu à peu développé et Séville compta bientôt parmi ses habitants, surtout parmi les membres du haut clergé, des lettrés, des amateurs éclairés. Tel cet archevêque de Castro qui fut le Mécène des poètes et des artistes, ou encore ce Pedro de Valderrama, prieur des Augustins, qui, partageant les heures de sa journée de travail entre l'étude, la prédication et l'administration de son ordre, trouvait encore le temps de bâtir à Malaga, à Grenade, et à Séville même, de nombreuses maisons religieuses, comptant bien qu'en reconnais-

sance de tous ces édifices élevés en son honneur, Dieu lui réserverait une demeure dans le ciel.

Cependant ce n'est guère que vers le milieu du XVI^e^ siècle que le mouvement de la Renaissance s'était sérieusement fait sentir à Séville, à la suite des migrations de plus en plus fréquentes des artistes espagnols en Italie. Les grands maîtres de ce pays, Raphaël, Corrège, Michel-Ange étaient admirés par eux comme des prodiges, ce dernier surtout dont la force, la gravité et la vigoureuse éloquence étaient si bien faites pour les séduire. Luis de Vargas, un des premiers, inaugurait chez ses compatriotes l'étude du nu et les doctrines qu'il avait puisées à Rome chez Perino del Vaga. Mais on a peine à comprendre aujourd'hui l'engouement qu'excitèrent à cette époque ses tableaux dépourvus d'originalité, véritables pastiches où, à côté de ce mélange de réalisme vulgaire et d'aspirations idéales qui restera un des traits de l'école espagnole, on rencontre des réminiscences flagrantes des maîtres italiens et même des morceaux entiers empruntés à des gravures faites d'après leurs compositions. C'est chez un élève de Vargas, Luis Fernandez, dont les œuvres ont aujourd'hui disparu, que se formèrent Herrera et Pacheco qui devaient être successivement les maîtres de Velazquez.

Herrera le Vieux (1567-1656) auquel dès l'âge de treize ans il fut confié, était alors dans tout l'éclat de sa popularité. Architecte et graveur en même temps que peintre, il montrait dans la pratique de ces diffé-

rents arts l'énergie et la rudesse qui étaient le fonds même de son tempérament et qui, dans le cours de sa vie agitée, l'exposèrent à mainte aventure. La puissance du coloris et l'ampleur du dessin rendaient plus saisissants et plus étranges encore ces types d'une sauvagerie brutale qu'on retrouve souvent dans ses œuvres, notamment dans le *Saint Basile* du Louvre. Parmi les moines qui entourent le saint docteur, il en est quelques-uns de mine plus que suspecte, et qu'on ne s'attendait guère à rencontrer en si vénérable compagnie. Peut-être étaient-ce simplement des amis de ce peintre qui, pour des méfaits très positifs, avait eu maille à partir avec le Saint-Office [1]. Tel était l'homme dont Velazquez reçut d'abord les leçons ; mais avec sa nature fière et délicate, le jeune homme ne put supporter longtemps l'humeur assez difficile d'un pareil maître, et au bout d'un an il entrait dans l'atelier de Pacheco, chez lequel il était du moins assuré de rencontrer des procédés plus courtois.

Dessinateur médiocre et fort inférieur à Herrera pour le talent d'exécution, Pacheco ne rachetait point ces défauts par des qualités de coloriste. Bien qu'il n'eût jamais quitté sa patrie, il suivait en tout les errements des Italiens et professait pour Raphaël un véritable culte. A l'exemple de Barrocio, il avait

1. Herrera fut condamné comme faux monnayeur, et il n'évita son châtiment qu'en se réfugiant chez les jésuites de Séville.

adopté un parti d'ombres crues et de lumières blafardes dont il exagérait encore les contrastes. C'était cependant un esprit curieux, et il s'appliquait à réunir en doctrines les préceptes de son art. Aussi, sans même parler des détails précieux que nous lui devons sur Velazquez, les écrits qu'il nous a laissés [1] offrent pour nous plus d'intérêt que ses œuvres. Suivant lui, la mission de l'art est d'élever les hommes vers Dieu. La connaissance des textes sacrés et des traditions qui régissent la représentation des sujets religieux doit donc être pour les artistes l'objet d'une étude incessante. Sur ce point, le bon Pacheco avait acquis une compétence indiscutée, et son autorité faisait loi dans tous les cas litigieux. Non seulement il prescrit les épisodes qui doivent être traités de préférence, les types et les attitudes qu'il convient de donner à chaque saint, mais encore la forme et la couleur consacrées pour ses vêtements. Il sait jusqu'au menu de la collation que les anges ont servie au Christ dans le désert. Aussi, confiant dans sa piété comme dans son érudition, le Saint-Office lui avait-il commis le soin de surveiller les peintres ses confrères et de lui adresser des rapports où il appréciait le caractère d'orthodoxie de leurs œuvres. Par une heureuse inconséquence, ainsi que le remarque M. Justi, il n'avait en rien l'étoffe d'un inquisiteur. Malgré la différence des croyances, Albert Durer, qu'il a étudié

1. *Arte de la Pintura*. Séville, 1649.

de près, n'est point pour lui un hérétique. L'œuvre gravé du grand artiste lui paraît même d'une orthodoxie absolue. Il l'admire sans réserve, et à raison de son respect pour les choses saintes, il le compare aux plus ascétiques des maîtres espagnols : « Il ne s'est jamais permis de montrer nus les pieds de la sainte Vierge », ajoute-t-il, plein d'admiration; mais comme, avec le temps, un si louable esprit est devenu chose bien rare, Pacheco déplore l'amoindrissement graduel, et même la perte irrémédiable du sens religieux en Espagne.

Une réglementation si étroite n'était guère faite, on le conçoit, pour attirer un esprit aussi libre que celui de Velazquez, et tout bon catholique qu'il fût, peut-être ces contraintes si sévères et si multipliées suffisent-elles à expliquer le petit nombre de tableaux religieux qu'il a peints. Pacheco, du reste, à cause de sa situation comme de son caractère, jouissait à Séville d'une grande considération. Sa maison était le rendez-vous des beaux esprits et il avait eu l'idée de rassembler les portraits de ses contemporains les plus distingués pour en faire l'objet d'une publication. Il est vrai que pour ce qui concerne la ressemblance de ces portraits, il ne se montrait pas très exigeant, car quelques-uns d'entre eux avaient été faits de souvenir, et d'autres sur de simples descriptions.

On comprend qu'à défaut d'enseignements très efficaces, Velazquez ait du moins trouvé chez Pacheco toutes les facilités d'acquérir, avec une culture intel-

lectuelle assez étendue, la distinction, le tact et le savoir-vivre qu'il conserva toute sa vie. Mais peut-être, au point de vue même de son développement artistique, la direction d'un peintre médiocre tel que Pacheco pouvait-elle lui être plus profitable que celle de Herrera. Dans des conditions analogues, on avait vu, quelque temps auparavant, Rubens délaisser les leçons de Van Noort pour celles d'Otto van Veen, chez lequel il avait passé quatre ans. Ce ne sont pas toujours, en effet, les plus grands artistes qui font les meilleurs maîtres. Ils sont trop personnels pour respecter l'indépendance de leurs élèves et, d'ordinaire, ceux-ci, subjugués par leur ascendant, subissent trop profondément leur influence pour pouvoir jamais la secouer entièrement. Avec la haute idée qu'il avait de son art, Pacheco insistait, sans doute, sur les éléments et il entendait que son élève possédât ce fonds solide d'instruction dont il avait pour lui-même ressenti la privation. Sa méthode, très usitée à ce moment en Espagne, était d'ailleurs excellente. Elle consistait à mettre d'abord ses élèves aux prises avec la nature et à leur faire copier des fruits, des légumes, des poissons, des volailles, avant de passer à l'étude de la figure humaine. En associant avec goût ces objets, de manière à en composer des ensembles agréables, les débutants se familiarisaient avec les formes et les couleurs. Ils acquéraient, en même temps que le sentiment de l'harmonie, l'habileté si désirable du maniement de la brosse, pour rendre

avec toute leur diversité les modèles qui posaient complaisamment devant eux. Bien des peintres de grand talent, en Italie et surtout en Hollande, s'étaient fait une spécialité de la représentation de ces natures mortes, et pour se détendre de leurs grands travaux en se retrempant dans l'étude directe de la réalité, des maîtres tels que Rubens, Rembrandt, ou, de nos jours, Delacroix, ont souvent pris plaisir à en peindre. Jusque dans ces petites choses, en effet, un grand artiste peut montrer ce qu'il est et trouver pour lui-même des enseignements. Velazquez devait tirer un profit certain de ces sortes d'études connues en Espagne sous le nom de *bodegones*, et Pacheco nous apprend qu'il en avait exécuté un grand nombre. Indépendamment même du témoignage de Pacheco, nous en trouverions une preuve suffisante dans l'excellence avec laquelle son illustre élève a traité les accessoires, que d'ailleurs il n'a jamais introduits que très discrètement dans ses œuvres.

En ajoutant à ces accessoires groupés et choisis avec attention quelque personnage, Velazquez et après lui Murillo trouvaient le sujet de quelques-unes de ces scènes familières dont la vie espagnole fournit à chaque instant les motifs pittoresques. Pour quelques maravédis, le gamin de la rue, le portefaix en disponibilité, le vieux pauvre ou la paysanne du marché voisin, tous les oisifs que l'artiste rencontrait sur son chemin, — et Dieu sait qu'il n'en manque pas en ce pays! — étaient prêts à lui donner séance.

Avec eux, il n'avait pas à se gêner, et sans épargner leur temps, ni sa peine, il se faisait la main pour de plus nobles modèles. Son biographe nous apprend même qu'afin de n'avoir pas à les chercher, il avait recueilli chez lui un jeune paysan qui, moyennant un très mince salaire, posait devant lui dans toutes les attitudes, sous tous les éclairages, en prenant toutes les expressions qu'il pouvait souhaiter. Il le dessinait au crayon noir sur du papier teinté qu'il rehaussait légèrement de blanc ou d'un peu de couleur. En se proposant ainsi les problèmes les plus divers en face de la nature, il apprenait à la bien voir, et, avec l'amour toujours plus profond qu'elle lui inspirait, il s'appliquait à rendre l'infinie variété de ses aspects.

Il eût été intéressant de retrouver quelques-uns de ces dessins; mais aucun d'eux, que je sache, n'est parvenu jusqu'à nous. Les rares spécimens qui nous sont offerts sous le nom de Velazquez dans les collections, diffèrent tellement entre eux, et ils sont pour la plupart si peu intéressants, qu'il me semble difficile d'en admettre l'authenticité. Quant aux peintures de ses débuts, plusieurs nous ont été conservées qui peuvent avec quelque vraisemblance lui être attribuées. Je rangerais volontiers parmi elles un *Vendangeur* qui figurait à l'Exposition rétrospective de 1893 à Madrid. C'est un jeune garçon, de type assez vulgaire, vu de face, en pleine lumière. Vêtu d'une jaquette d'un jaune verdâtre et d'une culotte rouge, il tient en main

une grappe de raisins, et un panier posé à côté de lui est rempli de sa récolte. Derrière, un paysage austère, à peine égayé par un cours d'eau, se déroule sous un ciel assombri dans le haut et vaguement éclairé à l'horizon. La tête, joviale et brunie par le soleil, est modelée d'une touche un peu rude, avec des ombres assez dures; mais à la franchise de l'effet, à la force des intonations, à l'exécution déjà singulièrement habile, surtout dans les raisins, on sent le peintre épris de son art, ému en présence de la nature, et qui, dans cette simple interprétation vivement enlevée en quelques heures, a fait passer quelque chose de la flamme qui était en lui. D'une facture plus large et plus personnelle, d'autres études analogues, signalées par Palomino, — la *Vieille avec un gâteau* qui appartient à sir Francis Cook, et surtout le *Porteur d'eau* qui fait maintenant partie de la collection d'Aspley-House, et qui fut peint évidemment quelques années après, — manifestent des progrès sensibles. Dans sa simplicité même, ce dernier tableau est caractéristique. La belle tenue, l'ampleur de la peinture, la noblesse du type de l'*Aguador,* la dignité de son attitude et sa fierté sous les loques dont il est vêtu, le contentement de ces deux gamins auxquels il vient de verser leur modeste régal, la gravité même de la scène, tout contribue à faire de cette composition familière une image aussi naïve que fidèle de la vie espagnole, quelque chose comme un hymne à ces eaux pures et glacées que nos voisins

dégustent en connaisseurs, et dont l'espoir lointain soutient le voyageur dans ses courses sous un soleil torride, à travers les vastes espaces d'une contrée pierreuse et désolée.

Résumer ainsi, en quelques traits saillants, une impression dans ce qu'elle a de plus vivant, nous intéresser à une scène à côté de laquelle nous serions passés indifférents, et, d'un rien, composer, à force de talent, une œuvre inoubliable, c'est bien là le propre d'un artiste de race. Avec les plus nobles sujets, le brave Pacheco, dans sa vie tout entière n'a pas su atteindre pareille fortune. Du moins, en bon juge qu'il était, ne pouvait-il se méprendre ni sur la valeur de son élève, ni sur les succès qui l'attendaient, et comme il le dit naïvement lui-même : « Après ces cinq années d'enseignement, je le mariai à ma fille, séduit par sa jeunesse, sa droiture, ses bons instincts, et par les espérances que m'inspirait son génie naturel. » En effet, le 3 avril 1618, âgé seulement de dix-neuf ans, Velazquez épousait la fille unique de Pacheco, cette Juana qu'il avait vue grandir à côté de lui et de laquelle il s'était sans doute épris peu à peu. Un portrait peint par lui et qui appartient au musée du Prado, — (n° 1086), — passe pour la représenter. C'est un honnête visage, coiffé d'une abondante chevelure. Les traits sont fins et respirent la bonté. On sent qu'elle fut pour l'artiste une compagne dévouée et fidèle. Lui-même d'ailleurs devait être un mari excellent, et si quelques années après il eût pu

aspirer à un parti plus avantageux, il n'en laissa jamais rien paraître, et demeura toute sa vie très attaché à son intérieur.

## II

L'existence de Velazquez semblait désormais toute tracée, modestement renfermée dans le cercle de sa famille et la pratique de la peinture. Il comptait, du reste, parmi les relations de son beau-père, bien des hommes distingués et des artistes éminents qui, avec le temps, le recherchaient lui-même pour son affabilité et son talent. Le célèbre sculpteur Montañes était l'ami de Pacheco; et Alonso Cano, après avoir successivement reçu des leçons de tous deux, devenait le camarade de Velazquez. Ce dernier s'était aussi lié intimement avec Zurbaran, qui fréquentait l'atelier du peintre Juan de las Roëlas. Les deux jeunes gens étaient, à un an près, du même âge, et leurs familles étaient unies. Il est probable que les affinités de leur caractère aussi bien qu'un égal amour pour l'art qu'ils pratiquaient firent naître entre eux une étroite amitié, car plus tard, quand il fut devenu le favori de Philippe IV, Velazquez se souvint de son ancien compagnon d'étude à Séville, et il essaya de l'attirer auprès de lui à la cour. Pour le moment il semblait que tous deux dussent suivre une même carrière et se consacrer exclusivement à la peinture religieuse qui, en

dehors de la capitale, pouvait seule défrayer leur activité. Pacheco était assez bien posé dans l'opinion pour assurer à son gendre des commandes suffisantes. Séville, d'ailleurs, passait alors pour le principal centre de la dévotion en Espagne. Les églises, les chapelles et les couvents s'y étaient de plus en plus multipliés, et dans les douze premières années du siècle, on n'y avait pas fondé moins de neuf maisons monastiques. En 1613, le jour de la Nativité, un frère prêcheur ayant fait un sermon en l'honneur de l'Immaculée Conception, un mouvement passionné se produisit en faveur de cette croyance parmi la population. Deux tableaux destinés à la glorification symbolique du futur dogme, — une *Immaculée Conception* et un *Saint-Jean à Pathmos,* — furent à ce propos exécutés par Velazquez pour la salle du chapitre des Carmélites [1]. Mais ces compositions allégoriques étaient tout à fait en dehors des aptitudes d'un artiste peu accoutumé à se passer de la nature et qui n'avait abordé jusque-là que des épisodes empruntés à la vie populaire. Il allait trouver dans l'*Adoration des Bergers*, qui appartient aujourd'hui à la National Gallery, et dans l'*Adoration des Mages* du musée du Prado, des sujets mieux appropriés au caractère de son talent. Le dernier de ces tableaux, qui porte la date de 1619, est à bon droit considéré comme une des œuvres les plus importantes de sa jeunesse.

1. Ils se trouvent aujourd'hui en Angleterre, dans la famille de sir Bartle Frere.

Velazquez avait alors vingt ans, et cette année même, le 18 mai, sa femme l'avait rendu père d'une petite fille qui fut appelée Francisca. Aimant et religieux comme il l'était, son cœur s'était ouvert à ces émotions nouvelles qui, chez un ménage honnête, marquent les étapes de la vie. Il pouvait donc mettre quelque chose de lui-même dans ces images proposées comme un idéal à la piété des fidèles. La disposition à laquelle il s'arrêta est des plus simples : les trois Rois et un de leurs suivants, agenouillés à la gauche de la composition, offrent leurs présents au petit Jésus que la Vierge tient emmailloté sur ses genoux. Saint Joseph est debout à côté d'elle, et, à travers la porte cintrée de l'étable, on aperçoit un fond de paysage, avec des arbres, une côte bornant l'horizon, et un ciel dont la base est éclairée par les premières lueurs de l'aube. Les figures respirent l'énergie, et la vive lumière qui les frappe accentue encore la mâle expression de leurs types franchement espagnols. Avec son air grave, un peu triste, la Vierge, très simplement posée, semble une honnête campagnarde, et le poupon empaqueté dans ses langes regarde avec curiosité ses adorateurs, de ses petits yeux perçants et grands ouverts. Évidemment toutes ces figures sont des portraits, exécutés avec une véracité extrême; mais leur maintien, comme l'expression de leurs traits, témoigne de l'ardeur de leur foi. Par son ingénuité, la scène ainsi conçue déconcerte un peu notre jugement et, habitués que

nous sommes aux formules traditionnelles, le souvenir de tant d'œuvres italiennes où elle a été traitée traverse malgré nous notre esprit. Elle est bien telle cependant qu'une âme droite et une intelligence naïve pouvaient se la représenter à la lecture des livres saints ; telle que peu de temps après, sur cette terre hollandaise qui venait de secouer la domination espagnole, Rembrandt allait la peindre avec une égale sincérité, dans toute l'ingénuité d'un sentiment très personnel, en s'inspirant comme Velazquez des réalités qui l'entouraient, mais pour en dégager, comme lui aussi, ce qu'elles contiennent de profondément humain et touchant. L'exécution de l'*Adoration des Mages* manifeste un progrès marqué sur les œuvres précédentes par l'ampleur du parti, par le jet simple et large des draperies, par cette souplesse de la touche qui est une des supériorités propres de Velazquez et qu'il développera de plus en plus, enfin par cet instinct de l'harmonie qui lui permet d'associer de la manière la plus heureuse des tons qu'il est cependant difficile d'accorder, comme le vert de la tunique et le jaune du manteau du mage placé au premier plan. Toutefois, dans les ombres noirâtres et cernées, dans l'écart excessif qu'elles présentent avec les lumières, dans la facture elle-même çà et là trop appuyée, on sent encore l'effort d'un homme qui s'applique, et ne laisse pas assez oublier toute la peine qu'il s'est donnée.

La vivacité des contrastes entre l'ombre et la lumière

se retrouve aussi bien dans l'*Adoration des Bergers* que dans l'*Adoration des Mages*. On serait d'ailleurs peu fondé à y voir une influence directe de Caravage ou même de Ribera, qui, à l'exemple de ce dernier, montrait cette recherche du clair-obscur dans la plupart de ses tableaux. A cette date, Velazquez n'aurait pu voir aucune œuvre de ces deux maîtres à Séville. Mais c'était là une préoccupation qui hantait alors la plupart des peintres dans toute l'Europe : Elsheimer en Allemagne, Valentin en France, Honthorst, Bramer, Lastman et les *italianisants* hollandais, Rubens lui-même dans les premiers temps de son retour à Anvers. En Espagne, à Séville même, Juan de las Roëlas s'était fait le propagateur des nouvelles doctrines, que Zurbaran apprenait à son école, et auxquelles il resta fidèle, tout en atténuant un peu ce que ces oppositions trop tranchées avaient d'excessif. Nous avons dit quelles conformités d'esprit et de goût rapprochaient Velazquez de son compatriote. Traitant les mêmes sujets, leurs talents devaient présenter bien des analogies, et une *Adoration des Bergers* que Zurbaran peignit aussi vers ce moment [1] aurait pu facilement être attribuée à son ami. Avec une pareille précocité, tous deux avaient même conscience et ils ne pouvaient ni l'un ni l'autre se passer de la nature. Peu d'existences présentent autant

1. Elle fait partie de la collection du duc de Montpensier.

d'unité que les leurs, et nous croyons que des affinités si nombreuses et si étroites ne pouvaient manquer d'amener entre eux ces influences mutuelles dont l'histoire de l'art nous offre si souvent la trace et qu'elle nous révèle parfois plus profondes entre jeunes gens du même âge qu'entre maîtres et élèves.

Mais Zurbaran avait de bonne heure trouvé la voie dans laquelle il persévéra toute sa vie, avec un talent et une originalité auxquels il ne nous paraît pas qu'on ait rendu suffisamment justice. Né vingt ans avant Murillo, il n'a jamais comme lui mêlé à ses compositions religieuses cette grâce un peu maniérée qui est entrée pour une bonne part dans le succès et la réputation de son jeune émule. Avec une gravité constante et une science impeccable, Zurbaran est resté, par excellence, le peintre de la piété espagnole dans ses aspirations les plus austères et les plus élevées. Les impressions qu'il produit sont d'autant plus fortes qu'il se retrempe sans cesse dans l'étude de la nature, et, bien qu'il n'ait jamais peint de portrait isolés, ses tableaux ne sont guère que des collections de portraits. Mais si diverses que soient les figures qu'il y introduit, toutes sont expressives, subordonnées à l'unité de son œuvre et à son éloquente signification. Dans ce monde très particulier où il nous mène, il marque nettement les différences des tempéraments, et nos deux tableaux du Louvre permettraient, au besoin, d'apprécier toute la valeur de ce grand

artiste [1] qui, avec des moyens si discrets, a su être si personnel. En aucun pays, dans aucune école, vous ne rencontrerez des types plus nobles, des âmes plus convaincues, des vies plus saintes. La sobriété extrême des accessoires et des costumes, la nudité des intérieurs s'accordent avec ces existences vouées au renoncement, maîtresses d'elles-mêmes, à la fois monotones et ardentes. Zurbaran est le peintre des moines. Personne n'a su, comme lui, représenter leurs visages extatiques, leurs yeux enflammés, la noblesse inconsciente de leurs attitudes, et jusqu'à ces belles draperies qui semblent elles-mêmes s'associer à leurs prières, façonnées et comme moulées dans leurs plis par les habitudes régulières de l'oraison. Derrière ces productions si nombreuses dont la perfection ne s'est jamais démentie, on se plaît à retrouver chez l'artiste l'accord d'une vie sainte et remplie par le travail. Aussi amoureux de son art qu'épris d'obscurité, Zurbaran aimait à quitter la ville pour aller poser son chevalet dans quelque cloître accroché aux flancs des sierras abruptes et solitaires. Vivant dans un commerce étroit avec ses modèles, et partageant leur règle, il reconnaissait l'hospitalité qu'ils lui donnaient en peignant sur les murailles de leurs chapelles les actes d'humilité, de détachement et

1. Ils sont, comme on sait, inspirés par la vie de saint Bonaventure et ils faisaient partie d'un ensemble que M. C. Justi a su reconstituer en y rattachant deux autres toiles des musées de Dresde et Berlin.

de charité dont leurs patrons leur avaient laissé l'exemple. Plus d'une fois il s'oublia dans ces retraites studieuses, et Palomino nous raconte que l'ayuntamiento de Séville dut un jour lui envoyer une députation afin de l'arracher à son village natal. Confondu avec ces rudes paysans de l'Estramadure, il était revenu raviver près d'eux les souvenirs de son enfance, et en décorant de ses chefs-d'œuvre leurs autels rustiques, il goûtait avec un égal bonheur le plaisir de peindre et celui d'être ignoré.

D'humeur plus sociable que Zurbaran, Velazquez était appelé à vivre dans le monde. Tout modeste qu'il fût, il pressentait sa valeur, et les circonstances allaient bientôt le révéler à lui-même. Son beau-père avait de son côté conçu pour lui des ambitions auxquelles la mort de Philippe III (31 mars 1621) vint tout à coup donner une direction positive. L'avènement du nouveau souverain avait été salué par les acclamations et les espérances de toute l'Espagne. Jusque-là le jeune prince avait été tenu à l'écart et même étroitement surveillé. Mais il avait pu voir, avec la domination du duc de Lerme, les désastreux résultats du favoristisme pour le royaume et il était bien décidé à gouverner par lui-même. Au début, son temps fut entièrement consacré aux affaires. Il y faisait preuve d'un esprit net, pénétrant, et dans le programme qu'il s'était tracé, il se proposait d'allier à la piété de son père la sagesse de son grand-père Philippe II et l'esprit militaire de Charles-Quint, son

aïeul. Il aimait d'ailleurs les lettres qui, avec Lope de Vega et Calderon, allaient briller sous son règne d'un éclat inespéré. Lui-même composait agréablement des airs de musique ou des comédies improvisées dans lesquelles il se plaisait à jouer son rôle devant un cercle d'intimes. Sous la direction du dominicain Maino, il avait aussi appris à dessiner et à peindre et il montrait dans l'appréciation des œuvres d'art un goût exercé. Quand, vers la fin de son règne, le *Spasimo* de Raphaël arriva à Madrid, précédé par la grande réputation dont il joùissait alors en Italie, Philippe IV, après l'avoir examiné avec attention, se contenta de dire que ce n'était pas là un des meilleurs ouvrages de l'Urbinate.

Être attaché à la personne d'un pareil maître, c'était pour un artiste de valeur un désir très naturel, et Pacheco trouvait parmi ses relations familières bien des facilités pour aider à la réalisation des vœux qu'il formait à cet égard. Un de ses amis, le licencié Francisco de Rioja, — il avait assisté comme témoin au mariage de Velazquez, — venait même d'être attaché à la personne d'Olivarès dont le crédit auprès du jeune roi augmentait de plus en plus. Une première fois, en 1622, poussé par son beau-père qui l'avait muni des lettres de recommandation les plus pressantes, notamment pour un maître des cérémonies de la cour de Philippe IV, le chanoine don Juan de Fonseca, Velazquez s'était rendu à Madrid pour y tenter la fortune. Mais à raison des trop nombreuses occu-

pations du prince, toutes les démarches faites à ce moment pour lui procurer l'accès du palais demeurèrent infructueuses. Fonseca cependant n'avait pas perdu de vue les intérêts de son protégé, séduit qu'il était par son caractère aussi bien que par son talent et au printemps de 1623, sans doute avec l'assentiment d'Olivarès, il l'engageait de nouveau à quitter Séville avec Pacheco, pour s'installer pendant quelque temps à Madrid. Dès son arrivée, le jeune artiste fit le portrait du chanoine qui, aussitôt terminé, fut soumis à l'approbation du roi et obtint avec ses suffrages tous ceux de la cour. Il fut décidé que Philippe IV donnerait au peintre des séances pour l'exécution d'un grand portrait équestre qui malheureusement a disparu, probablement à la suite de l'incendie du Palais royal en 1734. Le roi, qui était représenté revêtu d'une armure et tenant en main le bâton de commandement, fut certainement satisfait du tableau, et la bonne grâce de Velazquez aidant, dès le 6 octobre 1623, il attachait l'artiste à sa personne en qualité de peintre de la cour. Les appointements qui lui furent d'abord alloués étaient assez minimes; mais en prenant possession de son emploi, il pouvait se rappeler avec quelque fierté que Titien avait autrefois rempli le même office auprès de Charles-Quint. Il est vrai qu'en même temps que la puissance des successeurs du grand empereur avait graduellement décliné, le talent de leurs peintres officiels, Antonio Moro, Sanchez Coello et Pantoja de la Cruz, suivait

la même progression décroissante. Velazquez, en entrant au service de ce roi de dix-huit ans, allait relever le prestige de la dignité qui lui était conférée. Pendant les trente-sept années qu'il conserva ses fonctions, avec sa réputation toujours grandissante, il put voir constamment croître la confiance et le crédit dont il jouissait auprès de son maître.

## III

Le beau zèle que Philippe IV avait d'abord montré pour son métier de roi ne devait guère durer. Sous le masque de la déférence calculée dont il lui prodiguait les témoignages, Olivarès l'avait peu à peu dégoûté des affaires en l'écrasant sous leur poids. A mesure que le jeune souverain se déchargeait sur son ministre de soins plus importants, la galanterie, les cérémonies officielles, les longues réceptions d'une cour formaliste, l'équitation, la chasse et les passe-temps de toute sorte tendaient de plus en plus à remplir les heures de ses journées jadis mieux employées. Toutes ces diversions étaient, du reste, impuissantes à secouer l'incurable ennui de Philippe IV. Au milieu de sa vie futile, il conservait cette attitude grave, hautaine, et cette physionomie renfermée qui lui étaient naturelles. Dans tout le cours de son règne on ne le vit pas rire plus de trois fois. Impassible pendant des heures entières, il se contentait de s'éventer un peu avec

son chapeau, et c'est à peine si quelques paroles brèves et impératives tombaient de sa bouche. Un corps maigre, élancé, surmonté d'une petite tête pâle, aux grands traits, un regard impénétrable, des lèvres épaisses et vermeilles, telle était la figure ingrate que Velazquez allait représenter si souvent pendant toute sa carrière, sans que ni l'âge ni les épreuves de la vie amenassent de modifications bien marquées sur ce masque immobile.

Tel il nous apparaît déjà dans ce premier portrait du Prado — (n° 1070), — qui nous le montre debout, avec ses jambes menues, l'ovale allongé de son visage encore imberbe, ses cheveux blonds, son teint mat et ses mains bien faites, l'une pendante et tenant un placet, l'autre appuyée sur un tapis dont le ton rougeâtre est la seule coloration du tableau. Les carnations et le noir du costume se détachent franchement sur le fond d'un gris uniforme. Fidèle à ses préoccupations de clair-obscur, l'artiste a peint son modèle en pleine lumière, et les ombres, d'ailleurs très restreintes, se découpent avec netteté, presque durement. Malgré tout, dans la simplicité de ses allures et de ses colorations, ce portrait a grand air. Il frappe par la sincérité absolue, par la plénitude des intonations, par cette justesse des mises en place qui restera toujours une des supériorités de Velazquez. A distance ses constructions sont établies avec une sûreté parfaite dans leur ensemble; quand on s'approche, elles se justifient et se complètent par

les détails du modelé et par la touche elle-même, toujours donnée dans le sens de la forme. L'artiste est déjà bien lui-même, en possession d'une originalité qui s'accusera de plus en plus, mais que désormais on ne saurait méconnaître. Il aurait pu d'ailleurs, s'il en avait senti le besoin, voir et consulter au palais même bien des modèles, et parmi eux plus d'un chef-d'œuvre : entre autres ce beau portrait de Philippe II par Titien, auquel il a peut-être emprunté l'élancement un peu exagéré de son personnage, ou bien ces austères et fortes peintures d'Antonio Moro, si profondément caractérisées, et dans lesquelles la conscience et le fini de l'exécution sont, presque autant que chez Holbein, mis au service de l'expression.

Mais Velazquez ne s'inspira jamais que de la nature, et l'amour qu'il avait pour elle devait le préserver de toute imitation. Soumis aux influences les plus diverses et les plus hautes, il restera toujours lui-même et, jusqu'au terme de sa vie, la pratique du portrait lui permettra de se retremper dans cette étude attentive de la nature. Il faut dire, à l'honneur du roi, qu'au lieu de rechercher cette facture minutieuse qui d'habitude séduit les amateurs, il préférait apparemment l'ampleur et le grand aspect des productions de son peintre, aussi bien que leur absolue sincérité. Peu à peu il avait pris goût à la société de Velazquez, et il aimait à venir, dans l'atelier qu'il avait fait disposer pour lui au palais, le surprendre

pendant son travail. De tout temps, au surplus, il avait eu l'habitude d'errer dans les vastes corridors de l'Alcazar de Madrid, portant sur lui des clefs qui lui permettaient d'en ouvrir, à son gré, toutes les serrures. On racontait même à ce propos la plaisante histoire arrivée à un architecte italien attaché à la cour. Celui-ci rentrant un jour dans le réduit qui lui était réservé, non seulement y avait vu tous ses papiers en désordre, mais dans une cassette à son usage, où était rangé un saucisson qu'on lui avait envoyé de Florence, il n'en retrouvait plus qu'une portion avec ce curieux autographe : « Nous avons pris pour nous la moitié manquante; nous vous laissons l'autre par charité. Moi, le Roi. »

On peut penser que la faveur de Velazquez ne laissait pas de porter ombrage aux artistes qui avaient joui jusqu'alors des bonnes grâces du maître. Trois Italiens, le Florentin Angelo Nardi, Eugenio Caxesi et Vicencio Carducho, étaient avant lui en possession de ce titre de peintre du roi qu'il venait d'obtenir, et sans le combattre ouvertement, ils ne se sentaient pas d'humeur à lui céder le pas. Sous couleur des intérêts du grand art dont ils se prétendaient les représentants, ils essayaient de le discréditer. Dans le livre que l'un d'eux fit paraître quelque temps après [1] et où l'on trouve la trace de tous les torts qu'il imputait à son nouveau confrère, Carducho

1. V. Carducho, *Dialogues sur la peinture*, 1633.

parle avec dédain de ces artistes qui, « sans carton préalable, jettent à même leurs couleurs sur la toile et se contentent de peindre des natures mortes ou des portraits, productions d'un genre évidemment secondaire, et qu'on ne saurait comparer aux œuvres qui exigent de longues méditations, du style, et des qualités d'un ordre supérieur. » Bien qu'il se sentît visé directement par ces propos, Velazquez ne leur avait d'abord opposé que le silence. Mais un jour que le roi, ennuyé de ces insinuations, demandait à l'artiste si, comme on le prétendait, il n'était en effet, capable de peindre que des portraits, celui-ci, sans s'émouvoir, répondit que c'était là un très grand compliment que lui faisaient ses détracteurs et que, parmi eux, il n'en était pas un qui méritât un pareil éloge. Poussé à bout cependant et désireux de montrer qu'il pouvait mener à bien d'autres entreprises, il accepta en 1627 le défi qui lui était proposé de peindre, en même temps que ses rivaux et dans les mêmes dimensions, une scène quelconque dont le sujet leur serait donné. Une commission fut chargée de juger le concours et le roi choisit pour sujet l'*Expulsion des Morisques à Valence*, en 1609 [1]. Malgré sa rigueur, la mesure prise à cette date par Philippe III, à l'instigation du clergé qui la réclamait depuis longtemps, avait rencontré les sympathies

1. Les Morisques, on le sait, étaient les descendants des anciennes familles arabes qui pour demeurer jusque-là en Espagne avaient accepté le baptême.

d'une population fanatique et désireuse de voir disparaître, avec ceux qui en étaient les victimes, les derniers témoignages vivants d'une occupation longue et humiliante. Les Italiens, qui avaient probablement suggéré le choix de cet épisode, pensaient embarrasser Velazquez, puisqu'il ne pourrait, en le traitant, se servir de la nature, ainsi qu'il faisait d'ordinaire, les personnages qui devaient y figurer étant à cette époque tous morts ou dispersés. Le jury cependant donna la préférence à son tableau qui fut aussitôt exposé avec les chefs-d'œuvre de Titien et de Rubens, dans une des salles du palais où il périt sans doute lors de l'incendie de 1734, sans qu'on en ait conservé ni une esquisse, ni une copie. Le peu que nous en savons nous est fourni par une description de Palomino [1]. Au centre de la composition, le roi, vêtu de blanc, indiquait de son bâton de commandement la mer vers laquelle, sous bonne escorte, étaient dirigés les Maures dont on voyait, au fond, l'embarquement; une femme symbolisant l'Espagne, — la seule figure allégorique que l'artiste ait jamais peinte, — était assise sur un trône, en costume antique, tenant dans ses mains un bouclier, un glaive et des épis.

Le calcul des ennemis de Velazquez avait donc tourné à leur confusion, et tandis que sa situation à la cour grandissait de plus en plus, ses concurrents allaient bientôt s'apercevoir, à leurs propres dépens,

1. *Museo Pictorico*, II, 1724.

de la disgrâce qu'ils avaient encourue. Il est vrai que les accroissements successifs apportés à la position de Velazquez étaient presque uniquement honorifiques et que ses augmentations de solde demeuraient le plus souvent à l'état théorique, car, grâce aux guerres et au luxe de la cour, — les livrées seules étaient portées au budget pour une dépense annuelle de 130 000 ducats, — les embarras financiers de l'Espagne allaient toujours empirant. Aussi la garde royale n'était-elle pas payée depuis trois ans et, en plein hiver, les fournisseurs se refusant à livrer du bois, sinon contre argent comptant, les dames de la cour gelaient dans leurs chambres. Tous les fonctionnaires, au lieu de toucher l'intégralité de leur traitement, devaient se résigner à des transactions pour obtenir une partie de l'arriéré de leur solde. Discret, modéré dans ses désirs, Velazquez gardait le silence tant que la pénurie n'était pas trop forte dans son petit ménage; mais il fallait bien de temps à autre réclamer quelque argent pour subvenir à son entretien.

L'année qui suivit l'exécution du tableau des *Morisques*, Rubens, chargé d'une mission diplomatique, arrivait à Madrid où il allait faire un séjour d'environ huit mois. Dans les vingt-cinq ans qui s'étaient écoulés depuis son premier voyage en Espagne, sa situation avait bien changé. Il n'était alors qu'un très petit personnage, accompagnant, comme un simple courrier d'ambassade, les présents envoyés par son

maître, le duc de Gonzague, à Philippe III et au duc de Lerme. Maintenant, à l'apogée de sa gloire, il frayait avec les princes et les souverains de l'Europe. Sans doute, il avait eu quelque peine à vaincre les jalousies que sa venue excitait parmi les diplomates de carrière, et les préventions mêmes du roi. Mais son talent venant en aide à son savoir-vivre, il avait peu à peu triomphé de ces difficultés et gagné la confiance de Philippe IV. Actif comme il était, il ne se sentait pas en peine de bien employer les loisirs auxquels le condamnait la suite d'une négociation qui avec une cour formaliste traînait forcément en longueur. Outre le portrait équestre du roi et plusieurs portraits en pied ou en buste de Philippe IV, de la reine, des infantes et d'autres grands personnages, il avait entrepris d'après les chefs-d'œuvre de Titien qui se trouvaient à Madrid de nombreuses copies dont il ne voulut jamais se dessaisir. Le prince prenait plaisir à voir la facilité et la prestesse merveilleuse avec lesquelles il s'acquittait de cette tâche.

Dès l'arrivée de Rubens, Velazquez, sur l'ordre du roi, s'était mis à la disposition du peintre diplomate pour lui faire les honneurs des collections et des résidences royales. Ils avaient ensemble visité l'Escurial, et Pacheco nous apprend que, par sa modestie et sa bonne grâce, son gendre avait su gagner l'affection du grand peintre qui manifestait une vive admiration pour les œuvres de son jeune ami, et le proclamait un des artistes les plus distingués de cette

époque. La générosité de son caractère plaçait Velazquez au-dessus de tout sentiment de jalousie envers son célèbre confrère ; mais il devait également conserver vis-à-vis de lui toute son indépendance d'artiste, et, quoi qu'en aient pensé certains critiques, nous croyons avec M. Justi qu'il serait difficile de découvrir une trace quelconque de l'influence que cette visite de Rubens aurait exercée sur le développement de son talent. Le tableau des *Buveurs* (*Los Borrachos*), qu'il peignit en 1629 et qu'on invoque à cet égard, nous paraît, au contraire, un témoignage décisif contre une pareille assertion. Il est vrai qu'en dépit d'un effet de soleil très franc, les contrastes du clair-obscur y sont un peu moins accusés que dans l'*Adoration des Mages* de 1619; mais cette tendance vers une clarté croissante, nous aurions pu déjà la signaler dans le portrait de Philippe IV dont nous avons parlé plus haut, et ainsi que Rubens le fit lui-même, Velazquez devait toute sa vie la manifester dans son œuvre. L'exécution du tableau des *Buveurs* et la façon même dont il l'a conçu attestent, en revanche, une entière originalité.

On connaît la composition de cet épisode pour lequel il eût été si facile à l'artiste de se conformer aux interprétations que les maîtres de la Renaissance avaient déjà données de l'antiquité. A Madrid même, les *Bacchanales* de Titien qu'il avait sous les yeux lui auraient fourni des modèles. Mais sans s'inquiéter des traditions et en répudiant les réminiscences de la

mythologie elle-même, qui pourtant lui avait fourni son sujet, Velazquez ne voulut chercher que dans la nature les éléments de son œuvre. Au lieu d'un décor païen, au lieu de figures empruntées à la statuaire antique, c'est en Espagne qu'il a placé la scène et c'est parmi ses compatriotes qu'il a cherché ses modèles. Tout au plus s'est-il contenté de déshabiller à moitié Bacchus assis sur un tonneau et à côté de lui un de ses compagnons tenant en main une coupe pleine. Les cinq autres personnages qui occupent toute la droite du tableau et le soudard agenouillé aux pieds du dieu qui vient de l'admettre parmi la joyeuse confrérie, portent des costumes et ont des types franchement espagnols. Sous ce ciel de plomb, ces coteaux où mûrit un vin généreux, ces pampres dont les pousses vigoureuses tordent capricieusement leurs vrilles, ces visages tannés, ces fronts reluisants, ces yeux allumés, ces rires à pleine bouche, tout cet ensemble de physionomies caractéristiques, ces harmonies puissantes et austères, le peintre les avait trouvés autour de lui. Formes et couleurs sont à la fois très locales et très expressives, et sur cette terre privilégiée de la littérature picaresque, il n'avait eu que l'embarras de choisir, parmi les vagabonds des grandes routes ou des rues, ceux qui s'accordaient le mieux à son dessein, pour les grouper en plein soleil, célébrant chacun à sa façon le dieu du vin. Pour un moment ils ont oublié leur rude et aventureuse existence. Les uns ont des mines attendries, extatiques;

les autres s'épanouissent ou rient à leurs coupes remplies de la liqueur vermeille. Nous n'avons pas ici affaire à cette ivresse lourde, épaisse et fumeuse des ivrognes de nos pays du Nord : l'ivrognerie est chose inconnue en Espagne. Mais quand l'ocasion s'en présente pour ces déshérités de la vie, ils trouvent au fond de leurs verres cette gaieté communicative qui délie les langues, donne aux regards une étincelle furtive et verse dans les âmes, avec l'oubli des épreuves passées, l'insouciance de l'avenir, ce bonheur et cette richesse suprêmes des misérables. Tout cela est clairement et fortement exprimé par des pantomimes vraies, par des attitudes éloquentes, par la vivacité même de cette exécution déjà si sûre d'elle-même et si personnelle, et tout cela procède d'une poétique absolument nouvelle. Plus d'allégories; plus de nymphes, ni de Silènes; plus de traces de conventions traditionnelles; la nature seule, avec ses exubérances et ses rudesses. Au lieu de se mettre, comme tant d'autres, en quête de documents, et de chercher dans des traductions de seconde main ces figures banales consacrées par un trop long usage, Velazquez, vraiment classique à le bien prendre, puise directement à la source de toute poésie où s'étaient abreuvés les anciens eux-mêmes.

S'il n'est guère possible de découvrir la trace de l'influence de Rubens dans les *Buveurs*, on croit du moins que ses conseils et ses récits éveillèrent chez Velazquez un vif désir de parcourir cette Italie dont

Pacheco lui avait déjà tant vanté les merveilles. Il comprenait que la vue des œuvres du passé, aussi bien que les beautés de cette riche nature, ne pouvaient qu'élever son esprit et agrandir pour lui les horizons de son art. Peut-être même Rubens avait-il parlé de ce projet à Philippe IV. En tout cas, le roi, qui avait témoigné à l'artiste tout son contentement du tableau des *Borrachos*, consentit au voyage et une certaine somme lui fut même allouée comme frais de route. Profitant du départ d'Ambroise Spinola, alors dans tout l'éclat de sa gloire militaire, et qui regagnait à ce moment l'Italie, Velazquez s'était embarqué à Barcelone, le 12 août 1629, et, dix jours après, il abordait à Gênes. Mais par ce que Rubens lui en avait dit et par ce qu'il en savait lui-même, c'était Venise qu'il avait hâte de visiter. Entre tous les artistes qu'il pouvait y étudier, Tintoret avec sa verve un peu rude et sa robuste simplicité y devint le principal objet de son admiration. Aussi, en dépit des défiances qu'excitait son séjour dans cette ville où les Espagnols étaient alors assez mal vus et où on le soupçonnait lui-même d'espionnage, il avait copié plusieurs des compositions les plus importantes du maître vénitien, notamment l'*Érection de la Croix*.

A Rome, où il se rendit ensuite, les grands aspects et les ruines de la Ville éternelle l'avaient séduit plus encore que les chefs-d'œuvre du passé, car il n'était pas homme à vivre longtemps de la pensée des autres et la nature lui proposait des sujets mieux faits pour

l'inspirer. Les jardins de la villa Médicis et le magnifique spectacle qui se déroule du haut du Pincio l'attirèrent de préférence. C'était là pour lui un lieu de prédilection et, sur le désir qu'il en avait exprimé, le comte de Monterey, ambassadeur d'Espagne, avait sollicité pour lui du duc Ferdinand de Médicis la faveur qui lui fut accordée de loger dans le palais qui appartenait alors à ce prince. Deux études du musée du Prado, évidemment faites d'après nature, nous offrent un précieux souvenir des deux mois pendant lesquels il habita la villa Médicis. Les motifs en sont des plus simples. L'une d'elles représente une allée du jardin avec un portique percé de trois ouvertures à travers lesquelles on découvre quelques maisons à demi cachées dans des arbres d'un vert bleuâtre. Au milieu de l'arcade centrale est placée une statue antique d'Ariane étendue sur un lit. Sur le terrain et sur les parois du portique, des arbres projettent leurs ombres transparentes et l'artiste a exprimé avec une sincérité charmante le jeu de ces ombres mobiles, qui semblent trembler sous nos yeux. L'autre motif, quoique plus simple encore, est cependant plus heureux. Au-dessus d'une bâtisse ornée de pilastres et de niches et surmontée d'une terrasse, de vieux cyprès élèvent dans un ciel clair leurs masses d'un vert olivâtre. Des planches disjointes garnissent les portes d'une espèce de hangar pratiqué dans la muraille, et au centre une femme étend sur la balustrade quelques nippes pour les sécher. Avec cette mince donnée, Velazquez

a peint un petit chef-d'œuvre. Les blancs nuancés de la muraille, discrètement égayés çà et là par les tons roses de la brique, les deux colonnes bleuâtres, et les gris variés des planches et du terrain s'opposent franchement au velours intense des cyprès et composent une harmonie exquise. La touche large et facile est d'une souplesse merveilleuse; tour à tour légère ou appuyée, elle a, quand il le faut, des accents d'une précision singulière. Telle qu'elle est, cette petite toile à peine couverte et dont la trame, par places, est restée apparente, suffirait à prouver le peu qu'il faut à un grand artiste pour nous intéresser, en nous montrant ce que les réalités les plus humbles peuvent contenir de poésie.

Sur les hauteurs du Pincio, plus d'une fois Velazquez avait dû rencontrer un autre étranger vivant comme lui un peu à l'écart, épris comme lui de cette nature italienme à laquelle il ne put jamais s'arracher. Notre Poussin logeait, en effet, à quelques pas de là, et il est permis de se demander, avec M. Justi, si ces deux hommes de tempéraments bien dissemblables, il est vrai, mais si bien faits pour s'entendre, ne se sont point connus. D'après une indication empruntée à Sandrart, Velazquez aurait acheté à Poussin son tableau de la *Peste*, pour le compte du roi d'Espagne; mais sans qu'on en sache le motif, la plupart des acquisitions signalées par l'écrivain allemand ne furent point livrées, et nous manquons tout à fait de renseignements sur

les rapports qui ont pu exister entre les deux artistes.

Quoi qu'il en soit, à la suite d'un accès de fièvre, Velazquez avait été forcé de quitter la villa Médicis pour se rapprocher du palais de l'ambassadeur qui, jusqu'à son entier rétablissement, fit donner à son compatriote les soins les plus attentifs. Son séjour à Rome s'étant prolongé davantage, le peintre avait pensé à exécuter pour Philippe IV un pendant à ce tableau des *Buveurs* que le roi avait accueilli avec une satisfaction si marquée. Il arrêta son choix sur un épisode mythologique, et peut-être le désir de faire ses preuves vis-à-vis des artistes de Rome et de montrer qu'à l'occasion il était aussi capable qu'aucun d'eux de peindre le nu, avait-il décidé de ce choix. Mais si nous n'étions pas renseignés à cet égard, il nous serait à peu près impossible de reconnaître le sujet de cet épisode, car, jusque-là, il n'avait jamais été représenté, et la façon dont Velazquez l'a conçu est absolument faite pour nous dérouter. On s'imaginerait difficilement, en effet, qu'il s'agit ici du dieu du Soleil informant le dieu des Enfers de ses infortunes conjugales. Ce forgeron aux traits vulgaires qui lance sur son interlocuteur des regards courroucés et ces ouvriers qui, d'un air narquois, écoutent le récit des mésaventures de leur patron, n'ont assurément rien à voir ni avec Vulcain, ni avec les Cyclopes. Ce sont de braves Espagnols surpris en plein travail, dans leur atelier, par l'apparition d'un

visiteur inattendu et qui interrompent un moment leur tâche accoutumée. Comme pour les *Borrachos*, Velazquez ne s'est inspiré que de la nature et, si l'on ne savait qu'il a peint cet ouvrage en Italie, on croirait à voir les types mêmes de ses modèles et le cadre familier où il les a placés, qu'il l'a exécuté dans sa patrie [1]. On n'y découvre d'ailleurs aucune réminiscence des œuvres avec lesquelles il vient de vivre et qui ont dû le frapper; la composition, au contraire, est absolument personnelle. La seule transformation qui se soit opérée dans le talent de l'artiste, c'est qu'avec plus d'ampleur et des oppositions moins tranchées, il obtient un modelé plus souple et tout aussi puissant. Ses ombres, en effet, sont devenues plus transparentes et plus lisibles, et dans une gamme très austère, l'harmonie a autant de richesse que de distinction. Pour les accessoires, avec une sobriété toujours croissante, l'habileté est plus accomplie; les corps, les draperies, les enclumes, les marteaux, les armures, tout, jusqu'au petit vase posé sur la cheminée, est exécuté avec autant de largeur que de perfection. On oublie, tant le regard est ravi, les vulgarités de la composition; et, si le tableau n'est pas d'un lettré, il procède certainement d'un esprit très original et révèle un maître.

Malgré ses qualités d'expression, nous ne ferons

1. C'est du reste une tradition qu'il aurait fait poser pour ce tableau des gens faisant partie de la maison de l'ambassadeur d'Espagne.

que mentionner brièvement un autre ouvrage peint à la même époque : *Jacob recevant la tunique sanglante de Joseph*, placé aujourd'hui dans la salle du chapitre de l'Escurial. Les mêmes modèles ont servi pour les deux tableaux et le parti comme l'exécution y sont identiques. Malheureusement la peinture a souffert des injures du temps et peut-être plus encore de restaurations maladroites. Mais qu'il s'agisse de la Bible ou de la Fable, Velazquez, on le voit, conserve la même indépendance. Sans se préoccuper de ce qu'ont fait les autres, il veut se figurer lui-même son sujet. Il ne s'inspire donc que de la nature; mais de la nature vue avec les yeux d'un observateur pénétrant et d'un artiste.

## IV

Après un court séjour à Naples où il était allé faire pour Philippe IV le portrait de la reine Marie de Hongrie, Velazquez s'était probablement embarqué dans cette ville et il était rentré au commencement de 1631 à Madrid où le roi et le duc d'Olivarès lui firent le meilleur accueil. Les années qui suivirent furent particulièrement fécondes. Le peintre était alors en pleine possession de sa maîtrise, et les critiques qui se sont occupés de lui s'accordent pour désigner cette date de 1631 comme inaugurant la seconde des trois manières successives qu'ils lui

attribuent. Cette désignation est, à notre avis, un peu arbitraire. S'il est des artistes qui, à raison de certaines influences, ont été amenés à modifier leur façon de peindre et qui présentent ainsi, à diverses époques de leur carrière, des tendances ou des modes d'expression dont les différences sont plus ou moins nettement caractérisées, il n'en va pas ainsi avec un talent comme celui de Velazquez. Dès ses débuts, il avait trouvé dans l'étude directe de la nature le secret de son originalité. Ses idées, comme sa manière d'exécuter, ont pu changer avec l'âge; mais ces changements, au lieu d'être brusques et tranchés, se sont opérés par degrés insensibles. Il nous paraît donc difficile de dire où commence et où finit chacune de ces prétendues manières. Sans doute, avec le temps, il a gagné plus d'ampleur et, avec des moyens plus simples, il a obtenu des effets plus puissants. Mais ce n'est là qu'une de ces évolutions logiques qu'on peut observer chez presque tous les grands artistes. Mieux que la plupart d'entre eux, au contraire, Velazquez est resté fidèle au programme qu'il s'était tracé. De bonne heure en possession d'une technique et d'une méthode excellentes, il a cherché jusqu'au bout à les perfectionner.

Bien plus que l'étude des œuvres de ses prédécesseurs, la situation officielle de Velazquez a pu influer sur le développement de son talent. L'artiste, on ne l'a pas assez remarqué, n'avait pas de public. Il ne travaillait que pour le roi; c'est au roi seul qu'il

devait plaire et il faut admirer qu'ayant ce seul juge, il ait toujours progressé, cherchant avant tout à se satisfaire lui-même. A la longue cependant les conditions mêmes de sa charge devaient agir sur la nature de ses productions. Comme peintre du roi, le portrait constituait, à vrai dire, sa principale occupation ; mais il lui fallait compter avec la vie oisive et toujours tiraillée de Philippe IV. Les courtes séances que celui-ci lui accordait étaient prises à la dérobée sur des journées très disputées, entre un conseil ou une réception, une partie de chasse ou une cérémonie religieuse. De là pour Velazquez la nécessité de faire vite. Ce travail sous l'œil d'un maître impatient impliquait aussi l'obligation de pouvoir, à tout moment, lui montrer un résultat présentable, agréable même s'il se pouvait. Quelle qu'eût été leur facilité, peu d'artistes se seraient accommodés de ces hâtes et de cette gêne auxquelles le peintre se prêtait de bonne grâce. Il savait sur l'heure se rendre compte de ce qu'on attendait de lui et dans le peu d'instants dont il disposait il était prompt à démêler les traits caractéristiques d'un visage et à les reproduire. Les états très divers d'achèvement où il lui a fallu abandonner ses œuvres nous permettent de saisir en quelque sorte sur le vif sa façon de procéder, d'admirer l'étonnante pénétration de son regard, la justesse et la docilité de sa main. Composition, dessin et couleur, tout y paraît mené d'ensemble. En quelques touches, les constructions se montrent irréprochables dans

leur aplomb et les ressemblances s'accusent, criant, même de loin, le nom de leurs modèles. Toutes choses étant ainsi établies, le travail poussé plus avant, loin d'amoindrir cette impression première, ne fera que la confirmer. Ce n'est pas, qu'on le croie bien, un mince mérite que cette exactitude absolue des mises en place pour un peintre auquel était refusé le bénéfice des croquis et des préparations. Évidemment, avant de s'installer à son chevalet, il avait beaucoup pensé à sa tâche; il était fixé sur la marche à suivre, sur les moyens à employer en vue de la fin la plus expéditive et la meilleure. Aussi, pour qui sait voir, quelle décision, quelle intelligence, quelle concentration de la volonté supposent ces œuvres qui semblent faites si librement, comme en se jouant! Que de difficultés cependant, que de problèmes abordés de front pour régler, comme le fait Velazquez, l'éclairage du modèle, et son attitude; pour arrêter la silhouette, le choix du mouvement et l'expression de la figure! Tout procède chez lui d'un art accompli, mais qui se dissimule avec soin et donne l'illusion de la réalité pure.

C'est donc avec raison qu'on a parlé de la facilité de Velazquez, et une telle réunion des plus rares qualités suppose évidemment les dons les plus heureux. Mais il faut ajouter que l'artiste les a fécondés par un effort continu. Il a toujours eu pour lui-même les exigences les plus sévères. Sans jamais céder à la virtuosité, il se surveille, se reprend et se corrige toutes les fois qu'il se trouve en faute ou qu'il pense

améliorer son œuvre. Ses nombreux portraits du roi nous en fourniraient au besoin la preuve, par les traces de repentirs qui y sont restées visibles; mais peut-être le portrait en pied de Ferdinand, le frère de Philippe IV, est-il plus intéressant encore à étudier à cet égard. Né à l'Escurial le 26 mai 1609, le prince avait été, dès l'âge de quatorze ans, nommé cardinal, sans qu'il eût la moindre vocation pour la carrière ecclésiastique. Quand plus tard, sur les instances de la princesse Claire-Eugénie, sa tante, il fut chargé de la seconder dans le gouvernement des Flandres, il avait de nouveau prié son frère « de le dispenser de son habit de cardinal, car il se croyait fait pour la guerre ». En 1633, il quittait l'Espagne pour n'y plus revenir; mais c'est vers 1628 que Velazquez, avant son départ pour l'Italie, avait peint de lui un portrait, qu'il remania notablement plus tard. La ressemblance avec Philippe IV est frappante; l'ovale du visage est seulement plus allongé. Mais la physionomie respire l'intelligence et la bonté; il devait, en effet, révéler dans son gouvernement les qualités d'un habile administrateur et tous ceux qui l'approchèrent parlent avec les plus grands éloges de son affabilité et du charme de sa personne. Il garda jusqu'à la fin de sa vie un goût très vif pour les exercices du corps et il se rappelait toujours avec plaisir les parties de chasse, parfois très périlleuses, auxquelles, pendant sa jeunesse, il avait pris part avec son frère dans les campagnes voisines de l'Es-

curial. Aussi plus tard, vers 1635, au moment où Philippe IV songeait à orner de tableaux cynégétiques les salles du petit château de *Torre de la Parada*, Velazquez, tout en conservant le visage du portrait exécuté quelques années auparavant, n'hésita pas à repeindre les vêtements, le paysage et le chien placé à côté du chasseur; la facture en est, en effet, plus souple et plus magistrale. Aux traces que l'on découvre de la peinture primitive, il est facile de reconnaître que la tête a été aussi plus dégagée des épaules, le col aminci, le manteau diminué par places et amplifié sur d'autres points, et l'une des jambes rejetée un peu en arrière. En même temps que l'aplomb de la figure est ainsi mieux accusé, la tournure générale a gagné comme élégance et comme vérité de mouvement. Le ciel gris foncé semé de quelques éclaircies et le bleu savoureux des fonds accompagnent merveilleusement les bruns du costume. L'ensemble est lumineux, d'une grande sobriété et d'une tenue superbe, et en dépit de la simplicité extrême de l'accoutrement, ce grand garçon svelte et bien pris a tout à fait grand air. Auprès de lui, son lévrier favori, avec sa physionomie placide, est, comme peinture, une merveille d'exécution, et le profil sévère de la montagne, — il rappelle celui du Guadarrama qui domine l'Escurial, — achève de localiser cette peinture vraiment typique qui caractérise avec des traits si exacts une contrée, une race, et une époque très particulières.

On se tromperait étrangement d'ailleurs si, à raison de l'extrême liberté de cette peinture, on n'y voyait qu'une copie littérale de la réalité. Derrière la main qui exécute on sent toujours la pensée qui la guide. Mais d'autres œuvres de Velazquez nous feront encore mieux apprécier la double distinction de son esprit et de son talent, car attentif à tout ce qui pouvait honorer son maître, il n'a pas cessé de varier non seulement l'ordonnance de ses portraits, mais les milieux très divers dans lesquels il le place, comme s'il avait à cœur de fixer d'une manière précise les aspects sous lesquels celui-ci devait se montrer à la postérité.

Entre toutes les effigies qui conviennent à un souverain, la statue équestre est la plus magnifique, celle qui prête le mieux à une sorte de glorification de sa personne. Soucieux comme il l'était de maintenir son crédit par ses flatteries, Olivarès avait songé à élever à Philippe IV un de ces monuments, consécration visible du titre de *Grand* qu'il lui décernait dans tous les actes publics. La commande en avait été faite au Florentin Pietro Tacca et c'est sans doute à cette occasion que, vers 1635, Velazquez peignit le grand portrait dont il exécuta également une réduction destinée à être envoyée au sculpteur pour lui servir de modèle. Dans le tableau du Prado, — n° 1066, — le roi est représenté de profil, le bâton de commandement à la main, à cheval sur une de ces grosses et massives montures fort à la mode en Espagne à cette époque. Coiffé d'un chapeau à plumes, il porte une

cuirasse d'acier bruni garnie de clous dorés et une culotte brune. Autour de son corps est passée une écharpe d'un rose vineux, dont les extrémités d'un pourpre plus vif sont bordées d'une frange d'or et flottent librement au vent. Derrière lui s'étendent les vastes perspectives d'un paysage largement ouvert, avec un cours d'eau qui serpente à travers des plaines boisées et des montagnes. Au lieu de la coloration conventionnelle des fonds et de la pose un peu théâtrale que Titien donnait à Charles-Quint dans son célèbre portrait équestre de cet empereur, Velazquez s'arrête ici à un parti plus réel et il adopte pour son cavalier une attitude d'une vérité absolue. La louange n'en était que plus délicate, car Philippe IV était un des meilleurs écuyers de son royaume. En dépit de la complication du problème, ce qui domine dans cette œuvre, c'est la grâce et la noble simplicité de cette figure si bien en selle. La monture, loin d'absorber l'attention, ne sert qu'à mieux mettre en relief l'aisance et la belle tenue du roi.

Pour avoir su donner à sa composition une silhouette à la fois si juste et si sculpturale, il fallait à l'artiste une connaissance parfaite des proportions et des allures du cheval, et cette connaissance, il l'avait évidemment acquise de bonne heure, puisque dès son arrivée à Madrid, il avait été capable d'exécuter ce premier portrait équestre, aujourd'hui disparu, dont le succès avait décidé de sa carrière. Mais depuis qu'il était à la cour, Velazquez n'avait pas cessé d'accroître

son habileté à cet égard, grâce à son esprit d'observation et probablement aussi grâce à sa pratique personnelle du cheval. En même temps que la disposition des lignes et des masses assure à la silhouette du personnage toute son importance, les colorations, elles aussi, sont combinées de telle sorte que, malgré les grandes dimensions de la toile, le regard se reporte naturellement vers la figure. Bien que très modérés, les tons gris, verts ou bleuâtres du ciel et du paysage soutiennent heureusement les carnations et en font ressortir la fraîcheur. Sans recourir aux contrastes forcés usités par ses devanciers et dont ses premières œuvres elles-mêmes n'étaient point exemptes, le maître aborde résolument ici le redoutable problème du plein air. Les oppositions mieux réparties des nuances assurent un ressort suffisant à sa peinture et avec des contours plus enveloppés, les localités toujours respectées maintiennent l'équilibre. Enfin le jeu des verts et des roses qui dominent dans le tableau compose une harmonie aussi franche que distinguée.

Le portrait équestre d'Olivarès a, sinon plus de style, du moins plus de mouvement; la peinture en est plus magistrale et l'effet plus saisissant. Aussi, contrairement à l'opinion de M. Justi, serions-nous disposé à le croire un peu postérieur. Avec sa crinière abondante et son encolure ramassée, le cheval, vu de biais, se présente en raccourci, ce qui ajoute au pittoresque. Tout frémissant, arc-bouté sur ses

pieds de derrière, ce cheval donne bien l'idée de ces coursiers andalous, véritables bêtes de combat, car enivrés par l'odeur de la poudre, on les voyait s'exciter encore au bruit et au tumulte de l'action. Quant au cavalier, revêtu d'une cuirasse, portant le bâton de commandement, calme mais résolu, il tourne à demi vers le spectateur son visage énergique à la moustache épaisse, aux crocs fièrement retroussés. Au loin, des tourbillons de fumée s'élèvent au-dessus d'une ville incendiée et se mêlent aux lueurs d'une vive canonnade. Des troupes s'ébranlent et çà et là des cadavres jonchent le sol. On jurerait un général d'armée qui donne ses derniers ordres à ses soldats et leur indique du geste le point décisif qu'il s'agit d'emporter. L'image cependant est menteuse, et si, durant les longues années de la triste administration d'Olivarès, l'Espagne n'a pas connu la paix, du moins le ministre de Philippe IV n'a jamais paru en personne sur un champ de bataille. Désireux de passer à la postérité sous cette apparence martiale, il a probablement commandé à son protégé cette œuvre trompeuse que celui-ci, pour honorer son Mécène, a peinte avec une fougue et une crânerie surprenantes. Là aussi le visage, s'enlevant sur un ciel bleu verdâtre, attire tout d'abord l'attention. Seul le regard interrogateur et soupçonneux jure avec l'animation de la figure, avec la mâle expression des traits, et, en dépit de cette mise en scène complaisante, témoigne de la sincérité involontaire de l'artiste.

En revanche, Velazquez n'avait pas à se guinder pour un autre portrait équestre, celui de l'infant don Balthazar, qu'il exécuta vers 1635. C'était là un sujet bien fait pour son talent et qui lui a inspiré un de ses meilleurs ouvrages. On ne saurait oublier, quand on l'a vu, ce bambin de six ans, vêtu d'un riche costume vert brodé d'or, emporté par le galop du gros cheval brun sur lequel il est juché. Ainsi pomponné, le visage ombragé par un large chapeau noir à plumes, l'enfant est bien en selle; on dirait déjà un cavalier accompli, et de fait, en Espagne, ces fils de roi étaient, dès le plus jeune âge, rompus à l'équitation. Un proverbe andalou nous apprend qu'à peine sortis du berceau, on les mettait à cheval, et deux petits tableaux peints aussi par Velazquez (collections du marquis de Westminster et de sir Richard Wallace) nous montrent ce même petit prince au manège, prenant sa leçon sous les yeux de ses parents et la surveillance d'Olivarès, son grand écuyer. Sérieux, impassible, le regard assuré, le gamin s'élance à travers l'espace. Les extrémités de son écharpe rose flottent au vent et il porte lui aussi le bâton de commandement. Ces campagnes vers lesquelles il dévale, ce grand pays ouvert, avec ses plaines semées d'arbres et ses montagnes couvertes de neïge, tout cela doit être un jour à lui. Où qu'il aille il est le maître, et son petit visage respire déjà un air d'autorité. L'atmosphère est tiède et le ciel, d'un bleu profond, s'égaie de quelques nuages blancs; il semble

que l'avenir sourie au royal enfant, tant cette image est lumineuse, animée et charmante. Vers la même époque, dans un autre portrait du Prado, Velazquez a représenté don Balthazar encore plein de vie et de santé, tenant en main un fusil de chasse et flanqué de ses chiens favoris, l'un gros, épais, somnolent, l'autre une fine levrette, à l'air éveillé, tous deux peints d'une manière expéditive, mais avec cette sûreté de touche qui n'appartient qu'au maître. D'année en année, d'autres portraits suivront encore, dont plusieurs sont destinés à être envoyés à des cours voisines, car on songera de bonne heure à marier ce rejeton d'une souche qui semblait épuisée. A peine âgé de dix-sept ans, il était déjà fiancé à l'archiduchesse d'Autriche, sa cousine, quand tout à coup une fièvre pernicieuse contractée à Saragosse l'enleva dans l'espace de huit jours. Moins d'une heure après sa mort, Philippe IV, habitué qu'il est à refouler l'expression des sentiments les plus naturels, reprend la plume que l'émotion a fait tomber des mains de son secrétaire et annonce au marquis de Leganes la perte qu'il vient de faire. Après lui avoir parlé de sa soumission à la volonté divine, il recouvre aussitôt le sentiment de son devoir de roi pour lui transmettre ses ordres, car « ses sujets étant désormais ses seuls enfants, il entend se consacrer entièrement à leur service ». Mais avec les habitudes que peu à peu il s'était faites, le train de la cour, bien plus encore que le soin de son royaume, allait bien

vite le reprendre et apporter une diversion à son chagrin.

## V

Entre les diverses distractions qui s'offraient à Philippe IV pour le consoler de la perte de son fils, la chasse occupait depuis longtemps et devait jusqu'au bout tenir une très grande place dans sa vie. De tout temps cet exercice avait été en honneur à la cour d'Espagne, et M. Justi nous fournit de curieux détails sur la façon dont il y était pratiqué. L'équipage et les meutes du roi passaient pour les plus magnifiques de l'Europe entière. Il était lui-même un chasseur infatigable, d'une hardiesse extrême et ne redoutant aucun danger. Plusieurs fois sa vie ayant été en péril, son frère ou les personnes de sa suite avaient dû lui venir en aide. Un jour qu'il avait mis pied à terre pour suivre dans un fourré un sanglier blessé, la bête tenant ferme, il avait été obligé de l'achever à coups de dague. La reine et ses proches lui ayant fait à ce propos quelques remontrances, il ne voulut rien entendre, et, signifiant vivement ses ordres pour qu'à l'avenir on le laissât seul se tirer d'affaire, il avait parlé avec plus d'animation et d'abondance qu'il n'en montra jamais. Afin de contenter ses goûts, il s'était fait aménager à sa guise, dans un district très giboyeux, le petit château de *Torre de la Parada* qu'il

avait entièrement décoré de tapisseries ou de tableaux dont les sujets spéciaux avaient été commandés aux meilleurs artistes. Les diverses manières de chasser y étaient figurées, une entre autres qui n'était guère usitée qu'en Espagne, la Chasse à la Toile, la *Tela Real*. Dans une contrée propice et choisie à cet effet, un grand espace de terrain était entouré à l'avance de toiles maintenues, de distance en distance, par des piquets. Une ouverture d'environ deux cents pas y était ménagée, vers laquelle les rabatteurs poussaient le gibier; quand ils pensaient qu'ils l'avaient ainsi rassemblé en assez grand nombre, on fermait cette ouverture, et au milieu de la première enceinte on en formait une nouvelle garnie de deux ou trois épaisseurs de toiles plus élevées. C'est là que les bêtes refoulées étaient assaillies par les chasseurs invités et que le roi leur donnait le coup de grâce. Il y avait à peu près chaque année trois de ces grandes chasses qui occasionnaient une dépense de plus de 80 000 écus [1]. Velazquez, en historiographe fidèle, ne pouvait manquer de retracer quelques-uns des épisodes pittoresques que lui fournissait un exercice pour lequel son maître était si passionné.

On conçoit la difficulté de réunir dans une même composition tous les éléments de pareils épisodes

1. On y employait environ 300 personnes, et les toiles qu'on faisait venir des Flandres composaient le chargement de plus de vingt chariots.

pour en former un ensemble. Bien des artistes s'y étaient essayés sans succès et au musée même du Prado on peut juger de l'inutilité de leurs tentatives. Les deux tableaux de Cranach, représentant des chasses de Charles-Quint à Moritzburg en 1544, ne sont que des œuvres incohérentes et confuses, presque grotesques; et un autre tableau de P. Sneyers, — une vue à vol d'oiseau dépourvue de tout mérite d'art, — ne donne que très imparfaitement l'idée du sujet qu'il a voulu traiter. Avec sa vive intelligence, Velazquez a bien compris, au contraire, tout le parti qu'il pouvait tirer de ce genre de scènes. Bien des fois, sans doute, il avait accompagné son maître dans ses chasses et voyant le plaisir que celui-ci y trouvait, il s'était, avec sa bonne grâce habituelle, prêté à tous les caprices de Philippe IV. Des documents cités par M. Justi nous montrent, en effet, l'artiste peignant pour le roi non seulement des natures mortes où étaient rassemblées plusieurs pièces de gibier, mais jusqu'à des bois de cerf de grandes dimensions qui provenaient d'animaux abattus par le prince. Bien qu'assez détériorée, la *Chasse au sanglier* de la National Gallery (n° 197), — la collection de sir Richard Wallace en possède une réduction mieux conservée, avec de légères variantes, — nous offre à la fois une image fidèle de la *Chasse à la Toile* et comme un tableau résumé de l'Espagne, des costumes et des types les mieux caractérisés de toutes les classes de la population à cette époque.

La scène, s'étalant en largeur, est disposée avec autant de goût que d'habileté. Cette fois, l'enceinte circulaire circonscrite par les toiles a été installée dans un paysage d'un aspect austère : une sorte de plaine inculte, avec des ondulations dominées elles-mêmes par un coteau escarpé dans les replis duquel croissent des buissons noirâtres, des genêts et quelques chênes rabougris. Une herbe maigre et rare laisse à découvert, par places, la blancheur éclatante du sable. Plusieurs sangliers réunis dans l'enceinte sont poursuivis ou attaqués par des cavaliers munis de lances, et près du duc d'Olivarès, facilement reconnaissable, le roi, monté sur un cheval bai, reçoit le choc d'un de ces animaux avec un épieu garni d'un croissant d'acier. Au-dessus des toiles, à droite, on aperçoit le haut de quatre carrosses de la cour où sont assises des dames conviées à la fête, et dans l'un deux la reine Isabelle. Des gardes avec des hallebardes se tiennent à portée pour les protéger au besoin. Au dehors, la foule bigarrée des curieux se presse, au premier plan, sur un tertre. Partout l'animation et le pêle-mêle d'une assistance nombreuse, accourue pour jouir d'un plaisir qui lui rappelle son divertissement national, ces cruels combats de taureaux qui, en dépit de l'adoucissement général des mœurs, ont persisté jusqu'à nos jours. Ici, des cavaliers au repos; là, des gamins montés sur les arbres pour mieux voir; plus loin, des valets ayant en laisse des chevaux, des mulets et de gros chiens de chasse.

Parmi les spectateurs, des mendiants circulent affairés, aux aguets; l'un deux, près d'un de ses compagnons étendu à ses pieds, boit à même dans une gourde. A côté, un groupe de deux seigneurs très élégamment vêtus, l'un costumé de rouge, avec une collerette blanche, un chapeau noir et des bottes molles; l'autre, le poing sur la hanche, portant un pourpoint rouge, un grand manteau gris, des manches et des culottes blanches et une plume blanche à son chapeau. Entre eux, comme pour faire mieux ressortir la richesse de leur accoutrement, un moine tout habillé de noir avec le grand chapeau traditionnel. Le haut de la toile est occupé par la bande étroite d'un ciel bleu foncé, avec des nuages gris et quelques lumières plus vives. La tonalité puissante, mais neutre, de ce ciel un peu lourd et de ce paysage rude et triste s'oppose ici aux colorations diaprées de ces nombreuses figures et rehausse encore leur éclat. Ces figures, — il y en a plus d'une centaine, sans compter les personnages des plans reculés, ni les animaux, — sont si bien groupées, si bien rendues dans leurs allures et leurs physionomies propres, elles ont une telle diversité de vie qu'on ne se lasse pas de les regarder. Tout délicieux qu'ils soient, nos bonshommes du Louvre (n° 1734 du catalogue) indiqués un peu sommairement par un frottis léger et campés comme au hasard n'en sauraient donner l'idée. Et notez qu'avec cette profusion de détails, tous intéressants, tous exquis, le tableau est

d'une unité parfaite, tant les valeurs comme les taches y sont heureusement réparties, les colorations franches et les passages discrètement ménagés. On y sent l'œuvre de la pleine maturité d'un peintre qui n'a d'autre préoccupation que de se satisfaire lui-même, sans l'ombre de courtisanerie, car le roi est si peu en évidence qu'on a quelque peine à le distinguer parmi les cavaliers qui l'entourent. Mais cet esprit si ouvert, cet œil qui voit si bien et cette main qui proportionne avec tant d'à-propos son travail aux choses, agissent ici de concert et s'accordent pour maintenir le parfait équilibre du tableau. Sans céder jamais à la virtuosité, Velazquez nous donne l'illusion d'un art qui s'épanouit aussi naturellement qu'une fleur; et jamais, croyons-nous, aucun peintre n'a dû goûter à ce point le plaisir de créer à profusion et avec un tel charme, la vie dans ses acceptions les plus diverses.

Vers la même époque, dans un ouvrage sinon meilleur, du moins d'un ordre plus relevé, il allait donner une expression encore plus accomplie de son intelligence et de son talent : nous voulons parler du tableau de la *Reddition de Breda*, généralement connu sous le nom des *Lances*. Le fait d'armes qu'il retrace était de nature à émouvoir le patriotisme de la nation. C'était la seule action d'éclat du règne. A raison de l'importance de la place et des difficultés de l'entreprise, les généraux espagnols hésitaient à commencer le siège de cette ville, quand Philippe IV écrivit à Spinola cet ordre laconique : « Marquis, prenez

Breda; moi, le Roi ». De part et d'autre, la lutte s'était alors engagée avec une ardeur et une ténacité extrêmes, lutte en quelque sorte académique, dans laquelle, sous les yeux de l'Europe entière, toutes les ressources de la stratégie étaient mises en œuvre par des chefs dignes de se mesurer. Des canaux, des digues, des travaux immenses de circonvallation poussés activement pendant une année entière, avaient enfin amené les assiégés à accepter la capitulation, d'ailleurs très honorable pour eux, qu'ils signaient le 2 juin 1625, et la remise des clefs de la ville avait lieu trois jours après. On comprend l'enthousiasme avec lequel cette grande nouvelle fut accueillie à Madrid où elle était célébrée par des cérémonies religieuses, des fêtes publiques, et des pièces de théâtre composées pour la circonstance, notamment par Calderon. Quelques années après, le roi qui s'occupait de réunir dans le château récemment construit de *Buen-Retiro* des tapisseries et des tableaux où étaient représentés les faits militaires glorieux de son règne, n'eut garde de négliger un épisode aussi flatteur pour son amour-propre.

Parmi les œuvres du même genre qui avaient été déjà commandées à divers artistes en vue de cette décoration, il serait injuste de ne pas mentionner une peinture d'Eugenio Caxesi, dans laquelle il semble avoir tracé la voie à Velazquez, son ancien rival. Cette grande toile, un peu trop négligée par la critique, et qui représente don Giron, le gouverneur de

Cadix repoussant une tentative de débarquement des Anglais, nous offre, en effet, des qualités de premier ordre qu'on est étonné de rencontrer chez l'auteur de tant de compositions décoratives ou religieuses assez médiocres. Le sujet cette fois est nettement conçu, dans un sens très réel. Caxesi a représenté don Giron qui, souffrant de la goutte, s'est fait transporter sur un lieu élevé d'où il donne, d'un air calme, ses ordres à ses lieutenants. Dans le vaste panorama qui se déploie sous nos yeux, l'artiste nous montre la mer couverte de la flotte anglaise et la campagne à travers laquelle les habitants unis aux troupes régulières repoussent vigoureusement vers leurs vaisseaux les ennemis déjà débarqués. Le dessin, comme la tonalité elle-même, sont ici d'une fermeté remarquable, et bien qu'un peu froide, la scène est très exactement définie et localisée. Mais avec un parti semblable et une véracité supérieure encore Velazquez va nous révéler toute la distance qui sépare le génie du talent.

Plusieurs fois déjà le motif qu'il avait à traiter avait été abordé par d'autres de ses confrères. Aussitôt après la capitulation de Breda, la princesse Claire-Eugénie, gouvernante des Pays-Bas, mandait de Nancy Callot pour prendre au camp, sous la direction des ingénieurs militaires, des esquisses aujourd'hui conservées à l'Albertine. Pieter Sneyers, qui s'était fait une spécialité de ces sortes de figurations, avait également recueilli sur place les éléments de la vue panoramique de Breda et des environs, qui est

aujourd'hui au Prado. Enfin quelques années après un peintre de talent, José Leonardo, élève de Caxesi, avait été chargé d'exécuter pour Buen-Retiro, en pendant à l'épisode du *Débarquement des Anglais* peint par son maître, ce même sujet de la *Reddition de Breda*. Avec une apparence de réalité, la façon dont il l'a rendu est absolument contraire à la vérité historique. Poussé par je ne sais quel sentiment de vulgaire flatterie, Leonardo, en effet, a représenté Spinola à cheval, recevant d'un air dédaigneux les clefs de la ville que lui apporte le comte Justin de Nassau, humblement prosterné dans la poussière, et pour fond un paysage quelconque, qui n'a rien à voir avec la Hollande. Ainsi qu'en témoigne, au contraire, un récit à peu près officiel publié peu de temps après la capitulation par un jésuite d'Anvers, le P. Hugo, les assiégés avaient obtenu les conditions les plus honorables et ils étaient sortis de la place, tambours battant, enseignes déployées [1]. Avec sa générosité naturelle, Spinola prodigua à son rival malheureux tous les témoignages de la courtoisie la plus exquise, saluant avec grâce ce vieillard aux cheveux blancs. A son exemple, suivant le même historiographe, les Espagnols montrèrent des égards pareils aux vaincus. « Parmi les assaillants, dit le P. Hugo, aucune parole déplacée, mais des visages qui souriaient en silence. »

L'inexactitude commise par Leonardo dans sa

1. *Obsidio Bredana*, par le P. Hugo. Anvers, 1629.

composition était donc doublée d'une inconvenance toute gratuite, bien faite pour déplaire au roi et à tous ceux qui savaient comment les choses s'étaient passées. C'est à Velazquez que fut commis le soin de rétablir la vérité dans un autre tableau de dimensions semblables et qui fut exposé à Buen-Retiro, à côté de celui de Leonardo. Chevaleresque comme il l'était, l'artiste accueillit avec bonheur cette occasion de rendre hommage à la mémoire de Spinola, qui, à la suite du siège de Casale, était tombé dans la disgrâce la plus injuste. Velazquez avait conservé un souvenir reconnaissant de la sympathie qu'il avait trouvée auprès du général pendant la traversée de Barcelone à Gênes, faite en sa compagnie, lors de son premier voyage en Italie. Peut-être même avait-il à ce moment pris de sa personne un croquis auquel il put recourir, car dans les *Lances* la ressemblance de Spinola avec ses autres portraits connus est frappante. Avant de commencer son tableau, Velazquez s'était d'ailleurs entouré de tous les renseignements qui pouvaient l'éclairer. Non seulement il avait mis à profit la vue topographique de Sneyers et le compte rendu détaillé du P. Hugo, mais il avait probablement recueilli à la cour les informations des témoins oculaires de l'important fait d'armes qu'il s'était chargé de représenter. Son œuvre est, en tout cas, d'une exactitude absolue.

On connaît cette belle composition dans laquelle, avec un rare bonheur, le maître, en s'inspirant de la

seule vérité, a su donner à la scène toute sa signification pittoresque et morale. La disposition en est aussi simple qu'habile. Au-dessus des assistants, se déroule le vaste panorama de la ville avec ses fortifications, les deux cours d'eau qui s'y réunissent et, plus près, les bastions et les travaux élevés par les assaillants au milieu d'une plaine immense qui à l'horizon va se confondre avec le ciel. De part et d'autre sont rangés les deux états-majors : à gauche, les Hollandais moins nombreux; à droite, les Espagnols, et au milieu, dans l'espace laissé libre, les deux personnages principaux vers lesquels le regard est ainsi naturellement amené. Le comte de Nassau, légèrement incliné, remet les clefs de la place à Spinola qui, d'un air aimable, lui pose affectueusement la main sur l'épaule, comme pour le réconforter. Sans allégorie, sans aucune des conventions rebattues, l'ordonnance est ici tellement claire, les faits sont si nettement spécifiés que le spectateur le moins au courant comprend à première vue de quoi il s'agit. Si peu qu'il prolonge l'examen, tous les détails concourent à renforcer son impression. Partout l'air et la lumière circulent à flots, enveloppent et baignent les objets, mettent du jeu entre les divers personnages et entre les groupes. Quant à l'harmonie, où dominent surtout les bruns et les bleus répandus dans le tableau, elle est à la fois contenue et très vivante. Une infinité de colorations diverses relèvent cette dominante et s'unissent ou s'opposent à elle

avec un à-propos exquis. C'est le fond gris bleuâtre du ciel et de l'horizon, ce ton léger, nuancé, indéfinissable, familier à Velazquez, et sur lequel ses figures se détachent si franchement en clarté ou en vigueur; puis, au-dessous, cette zone de terrains neutres et olivâtres, qui met un soutien et un repos au centre de la composition. Çà et là des fumées rousses ou blanchâtres, des ombres qui courent sur la plaine, des étendards qui flottent, des casaques multicolores, toute la diversité des contrastes que peuvent présenter entre eux les verts et les roses, les jaunes et les gris de fer, viennent renforcer la tonalité générale et l'animent sans en rompre l'unité. Que dire enfin de cette exécution incomparable, toujours appropriée aux objets, proportionnée à leurs distances respectives, toujours libre, élégante, pleine d'abandon, de grâce et de sûreté? Derrière cette facilité apparente se cache une habileté merveilleuse; mais, à vrai dire, on n'y pense pas et il semble que rien ne soit aussi aisé que copier cette toile si bien faite pour attirer quiconque manie un pinceau. Et cependant ceux qui ont cédé à la tentation ont appris à leurs dépens tout ce qu'une pareille entreprise recèle de dangers. Regnault, qui mieux que personne y semblait préparé, l'a éprouvé tout comme un autre : « Je n'ai jamais rien vu de comparable à cet homme-là, écrivait-il avec son enthousiasme expansif. Quelle couleur, quel charme, quel aspect nouveau et original! C'est une peinture jeune, bien portante, née

sans effort, sans peine, sans fatigue. Je voudrais avaler Velazquez tout entier! » La digestion ne laissa pas d'être laborieuse, et quelques jours après, quand il fut aux prises avec un pareil modèle, les déboires commencèrent. « Ce n'est pas positivement facile à faire, mais c'est passionnant, écrit-il de nouveau, et nous travaillons tous les jours de huit heures et demie du matin jusqu'à six heures du soir[1]. » En dépit de cette ardeur, et si intéressante qu'elle puisse sembler à ceux qui n'ont pas vu l'original ou qui n'en ont gardé qu'un vague souvenir, cette copie de Regnault, — elle appartient à l'École des Beaux-Arts, — étonne par sa froideur, par je ne sais quoi de contraint, d'inerte et de figé. La couleur en est superficielle et un peu creuse; elle n'offre ni le grand aspect, ni la richesse de détails de l'original.

Si, par tant de qualités diverses, l'œuvre de Velazquez est de nature à captiver les artistes, elle mérite de retenir tout homme de goût, et, par les pensées qu'elle suggère, elle a la valeur d'un des documents historiques les plus intéressants. Que de contrastes entre les représentants de ces deux nations ennemies, ainsi rapprochées dans un de ces moments solennels qui décident de leurs destinées! Malgré leur défaite et les pénibles épreuves du siège, les vaincus font encore bonne figure. Fermes et corrects dans leur

1. *Correspondance de H. Regnault :* Lettre à son père; 24 septembre 1868. Paris, 1872.

maintien, on sent que rien ne pourra triompher de cette opiniâtreté qui assurera leur indépendance. Du côté des Espagnols, en revanche, quelle distinction naturelle, quelle désinvolture dans les attitudes, quelle beauté pour plusieurs de ces mâles visages! On voit là réunis quelques-uns des types les plus caractéristiques de cette vaillante armée, aguerrie sur tous les champs de bataille de l'Europe : cavaliers jeunes et fringants, ou capitaines blanchis sous le harnais, comme ce comte de Balançon qui, appuyé sur sa béquille, est venu voir de plus près ceux qui lui ont enlevé une de ses jambes. Derrière eux, ces soldats des vieilles bandes dont les lances, qui ont donné son nom au tableau, rayent le ciel à des intervalles presque réguliers. A leurs figures basanées, à leur air martial, on reconnaît cette infanterie espagnole dont Bossuet, suivant la remarque de M. Justi, nous a si justement décrit « les carrés vivants, semblables à des tours mais à des tours qui sauraient réparer leurs brèches ». A observer les costumes eux-mêmes, les oppositions ne seraient pas moins instructives, et il serait facile de les relever jusque chez les deux chefs, l'un ramassé, un peu lourdaud, avec ses allures lentes et massives ; l'autre grand, bien pris, avec cette grâce et cette humeur avenante qui est comme la parure de son triomphe. C'est un signe des temps aussi que ce chef de rebelles et d'hérétiques ait pu, même vaincu, être admis à traiter sur un tel pied d'égalité avec le représentant du roi très catholique, si entiché de la noblesse

de sa race et des droits de sa couronne. Toutes ces idées, tous ces sentiments et bien d'autres encore vous viennent en foule. et comme d'eux-mêmes à l'esprit en face de cette peinture sincère, exprimés qu'ils sont dans un langage aussi simple que noble, et qui est bien celui de l'histoire. L'ordre et le mouvement, la gravité et la mesure, toutes les secrètes convenances que commande un pareil sujet s'ajoutent au charme de la peinture dans cette œuvre magnifique, qui témoigne de l'intelligence de l'artiste au moins autant que de son talent.

## VI

Les occasions de traiter pareils sujets étaient malheureusement trop rares. D'ordinaire le peintre de Philippe IV était repris par le mouvement de la cour et par les occupations de sa charge. Outre les portraits de son maître, il avait à faire ceux des personnes de sa famille ou de son entourage. Parfois même il était à ce propos exposé aux corvées les plus pénibles. Mais si déplaisantes qu'elles pussent être, il s'en acquittait toujours avec la même conscience et la même habileté. Entre les plus rebutantes il est permis de compter l'obligation de faire poser devant lui les nains et les bouffons du roi. La singulière coutume d'entretenir ces tristes personnages dans les diverses cours de l'Europe avait été avant cette

époque assez générale : elle commençait cependant à décliner, sauf en Espagne où ils continuaient à jouir d'une grande vogue. On connaît au Louvre le portrait de ce nain de Charles-Quint dont Antonio Moro a si fidèlement reproduit la mine revêche et maussade. Plus encore que son père, Philippe II aimait à s'entourer de ces caricatures humaines. Méfiant, inabordable pour tous, il autorisait les familiarités de ses bouffons, et l'on avait pu voir, sous son règne, une femme à barbe, un homme couvert d'une véritable fourrure de poils crépus et ébouriffés, ou des monstres de toute sorte jouir successivement de sa faveur. Philippe IV, à son tour, avait montré la même dépravation de goût à cet égard. Comme si ce n'était pas assez de toutes les variétés de bêtise, d'orgueil, de bassesse ou de cupidité qu'il pouvait observer parmi ses courtisans, il avait fait recruter pour son palais une véritable collection d'avortons ou de phénomènes. Par un raffinement de cruauté, on faisait boire ces pauvres êtres pour les exciter et les mettre aux prises les uns contre les autres, afin de les rendre plus comiques. C'est comme par une allusion involontaire à ces grossiers instincts d'un souverain qui ne se déridait jamais que Calderon, dans le *Médecin de son honneur*, a produit sur la scène un roi qui promet à son fou cent écus toutes les fois qu'il le fera rire, sous la réserve que pour chacun des mois où il n'y parviendrait pas on lui arracherait une de ses dents. Ces êtres étranges ou mal tournés, les hommes de

plaisir du roi (*hombres de placer*), ainsi qu'on les appelait, formaient une espèce de ménagerie; on les traitait comme les chiens d'appartement, près desquels ils vivaient le plus souvent, et pour donner la mesure de leur taille les peintres aimaient à les représenter à côté de ces animaux.

Le musée du Prado ne contient pas moins de sept de ces bouffons peints en pied par Velazquez. Le portrait de l'un d'eux, connu sous le nom de Barberousse, est traité sommairement en esquisse; il porte une robe d'un rouge brique et un manteau gris; l'air sombre, égaré, il tient à la main une épée. Un autre, de physionomie inquiète et sournoise, est appelé par dérision don Juan d'Autriche; diverses pièces d'armure sont placées à terre à côté de lui, et, comme pour justifier son surnom, l'artiste a figuré dans le fond une bataille navale, sans doute en souvenir de la victoire de Lépante. Le troisième, un nain qui répond au nom d'*Antonio il Inglese,* se croit un important personnage. On a satisfait sa vanité en lui donnant un magnifique costume de soie jaune à dessins brochés, avec un chapeau garni de plumes et des bottes à retroussis. Aussi a-t-il pris un air arrogant, provocateur, et il semble tout fier de dépasser quelque peu, en se redressant de toute sa taille, le gros chien qu'il tient en laisse. C'est une véritable brute que le quatrième, ce Sébastien Morra, une manière de cul-de-jatte dont Velazquez nous montre les traits durs et farouches. Assis à terre et vu de face en rac-

courci, les deux poings campés comme des moignons sur ses jambes rudimentaires, on dirait qu'il rêve quelque mauvais coup. La facture est rude, et le justaucorps d'un vert sombre sur lequel est passé un petit manteau d'un rouge vineux compose l'accoutrement le mieux assorti pour ce tronçon difforme surmonté d'un si méchant visage. La tête de cet autre est, au contraire, tout à fait inoffensive, presque intelligente, avec ses grands yeux, son large front, sa moustache finement retroussée. Celui-là a sa manie : il joue au savant, et Velazquez l'a peint absorbé dans ses pensées. Gravement vêtu de noir comme un docteur, il est installé dans la campagne avec son écritoire, ses livres, ses cahiers, et porte sur ses genoux un in-folio presque aussi grand que lui. Ce *Primo*, comme on l'appelait, était un des favoris du roi; il faisait partie de tous les voyages de la cour, et Olivarès, devenu avec le temps plus sombre que son maître, aimait à l'avoir près de lui dans son carrosse.

C'est avec sa sincérité absolue et sa parfaite entente de la figure humaine que Velazquez a scrupuleusement donné à chacune de ces fidèles images son caractère particulier. Sauf dans la dernière, on voit percer chez ces victimes des fantaisies royales je ne sais quel ressentiment de l'office d'amuseur qui leur est infligé, comme une expression de révolte et de menace. Plus d'une fois, en effet, usant des immunités qui leur étaient accordées, on les voyait tourner en ridicule les plus grands personnages de la cour, et

à force d'insolence et de grossièreté, se venger à leur manière des insultes auxquelles ils étaient eux-mêmes exposés. Il y a quelque chose de plus et de mieux, au contraire, dans deux autres portraits qui appartiennent aussi à cette catégorie. Ce ne sont plus, il est vrai, des bouffons ni des fous dont il s'agit ici, mais des innocents et des simples. L'un d'eux, *el Nino de Vaccares*, un pauvre corps malingre, tout déjeté, à mine souffreteuse, regarde vaguement devant lui de ses yeux vides, tout empreints d'une indicible tristesse. L'autre, l'*Idiot de Coria*, *el Bobo*, est plus touchant encore. Accroupi par terre, il sourit tristement à son peintre, et, comme s'il était gagné par la commisération que celui-ci lui témoigne, il bat des mains pour montrer son contentement. A la contraction de son front, on devine le travail qui se fait dans cette cervelle atrophiée, afin de suivre quelque ébauche d'idée qui la traverse. On dirait que cette intelligence rebelle s'est ouverte à la pitié qu'il a rencontrée dans une âme d'élite. Et c'est ainsi qu'avec le plus humble modèle le maître a su faire une œuvre émouvante, qui révèle à la fois la bonté de son cœur et l'éclat de son talent.

Les deux tableaux désignés sous la dénomination assez imprévue d'*Ésope* et de *Ménippe* nous offrent, en revanche, des personnages fort peu intéressants. Dans la pensée de Philippe IV, qui les avait commandés à son peintre, ils étaient destinés à être exposés au château de *Torre de la Parada*, en pen-

dant à un *Héraclite* et un *Démocrite,* œuvres assez médiocres de la jeunesse de Rubens et qui devaient singulièrement pâtir d'un pareil voisinage. Car, si les titres sont peu justifiés et les types assez déplaisants, ces deux toiles, exécutées vers la fin de la vie de l'artiste, comptent pourtant parmi les plus magistrales qu'il ait peintes. Ce sont à vrai dire de simples études et dont les modèles appartiennent à cette catégorie de cyniques et de drôles qui foisonnaient dans l'Espagne d'alors, au témoignage de ses propres romanciers. L'*Ésope* est un vieux bohème, au teint bilieux, aux cheveux gris, abondants, en broussailles. La moue de sa bouche accentue encore l'ironie gouailleuse de ses petits yeux. Enveloppé d'une houppelande brune, la poitrine ouverte, débraillée, il tient à la main un grand livre, et à ses pieds, à côté d'une couverture, se trouve un baquet rempli d'une eau pure à laquelle ce personnage assez peu ragoûtant aurait bien raison de recourir, car le lambeau de linge qu'il laisse paraître est d'une propreté plus que suspecte. Le pendant, *Ménippe*, est un sacripant d'espèce pire encore; celui-là n'a pas même un bout de linge à montrer, mais il se drape fièrement dans son manteau noir frangé par la misère. Avec sa face patibulaire, son air narquois et insultant, sa barbe grisonnante, son vieux chapeau planté de travers, il regarde impudemment le spectateur, et son nez qui trognonne proteste contre la cruche d'eau posée auprès de lui. Il a dû exercer bien des métiers, et pas

toujours des plus avouables, avant de trouver asile dans les antichambres de Philippe IV et d'exercer sa verve caustique aux dépens des courtisans. C'est à force d'insolence qu'il gagne les maigres appointements qui, de façon fort irrégulière, lui sont servis par la cassette royale.

Dans ces divers ouvrages, la franchise des attitudes et l'accent individuel des physionomies sont mis en pleine lumière par l'ampleur de la facture et la simplicité même des compositions. Parfois les figures se détachent sur un fond uni; parfois, comme dans le portrait du *Primo,* un bout de paysage brossé à grands coups par-dessus ce fond en laisse encore transparaître par places la couleur noirâtre. Ce n'est qu'avec une sobriété extrême que l'artiste introduit, à côté de ses modèles, quelques accessoires significatifs destinés à mieux les caractériser. Et cependant personne n'a peint avec une perfection aussi magistrale ces papiers, ces livres, ces parchemins, ces vases ou ces armures qui ajoutent, à l'occasion, une note heureuse à l'harmonie du tableau. On admire et avec raison chez Chardin cette manière grasse et fondue, ces colorations savoureuses à la fois pleines et discrètes, cette touche variée qui excelle à résumer la forme et à spécifier la substance des divers objets qu'il dispose dans ses natures mortes; même en ces rien un peintre tel que lui parvient à manifester son talent. Et cependant, combien Velazquez ne lui est-il pas supérieur, par cette exécution aussi aisée qu'élé-

gante, par cette grâce suprême qui prête à la vérité un charme si merveilleux de poésie et à l'imitation la plus fidèle je ne sais quel air de création.

Le sans-gêne absolu avec lequel le maître traitait l'antiquité en donnant ainsi gratuitement lui-même les noms d'*Ésope* et de *Ménippe* à deux simples études, nous l'avions déjà constaté à propos de sa façon de comprendre la mythologie. Il devait garder jusqu'au bout cette indépendance vis-à-vis des traditions. La *Vénus couchée*, qui appartient à lord Rokeby, n'a rien de commun avec la divinité classique à laquelle les œuvres des maîtres italiens nous ont accoutumés. Étendue sur un lit couvert d'une draperie noire, la déesse est vue de dos, mais son visage se reflète dans le miroir que lui présente un petit Amour agenouillé devant elle. C'est là, à notre connaissance, l'unique étude de femme nue qui eût été exécutée jusqu'alors en Espagne, et c'est probablement sur la demande du roi que Velazquez l'avait peinte; elle est également une exception dans l'œuvre de l'artiste. Aussi à l'exposition de la Royal Academy où ce tableau figurait en 1890, en avons-nous entendu contester l'authenticité. Sans même parler de la preuve décisive que sa provenance fournit à cet égard [1], la liberté et la franchise si personnelle de la facture suffi-

1. Cette *Vénus au miroir* figure sur les inventaires du Palais royal de Madrid dès 1686, et l'on peut suivre sa trace jusqu'à son possesseur actuel.

raient pleinement à justifier l'attribution à Velazquez M. Justi remarque à ce propos qu'une pareille nudité n'eût pas été du goût du brave Pacheco, s'il avait encore vécu, lui qui conseillait aux peintres de ne recourir à des modèles féminins que pour le visage et les mains. « Quant au reste, comme il dit, ils pouvaient se servir de plâtres ou de dessins et de gravures de maîtres étrangers. » Pacheco, en prônant cette réserve, ne faisait que se conformer à son rôle officiel de censeur et de gardien légal des règlements prescrits. L'Inquisition punissait, en effet, d'excommunication l'auteur de tout tableau lascif, sans préjudice d'une amende de 500 ducats et d'un exil d'une année. Mais même avec l'Inquisition, il était, ce semble, des accommodements, car Philippe II avait, hors d'Espagne il est vrai, commandé à Titien plus d'un sujet assez risqué, et Philippe IV, tout aussi rigide que son aïeul en matière d'orthodoxie, ne se privait pas d'exposer dans son alcôve les scènes les plus libres : le *Jardin d'Amour* de Rubens notamment, à côté des *Saintes Familles* et des autres compositions religieuses qu'il y avait réunies. Est-ce, comme on l'a dit, par un reste de scrupule que Velazquez n'a point osé représenter de face sa *Vénus*, ainsi que l'avaient fait les maîtres vénitiens et ce même Rubens? Sans nous arrêter à cette étrange explication, nous croyons simplement que la pose donnée par lui à la jeune fille qui lui a servi de modèle l'a surtout tenté parce qu'elle mettait mieux en relief la souplesse de ses formes, la

fraîcheur de ce corps svelte et flexible où circule un sang généreux. Mieux encore que ses traits vaguement reproduits dans le miroir, la finesse de sa taille et la cambrure fortement accusée de ses hanches décèlent ici un type franchement espagnol, qui évoque le souvenir des gitanas andalouses.

Le *Mars* du Prado s'écarte encore davantage des idées que fait naître une pareille dénomination, et ce n'est là, à vrai dire, qu'un modèle d'atelier au repos, dans une attitude qui rappelle un peu celle du *Penseur* de Michel-Ange. Après coup, le maître a eu l'idée de l'affubler d'un casque qui met dans l'ombre son visage et de placer à ses pieds une rondache, une cuirasse et une épée. Un linge bleu voile sa nudité et il est assis sur une étoffe d'un rouge laqueux. Sans être vulgaires, les formes un peu épaisses n'ont pas grande distinction, et le maître les a copiées avec son habileté ordinaire, telles qu'il les voyait. En somme, la figure est un peu dépourvue de caractère et manque absolument de style. Dans le groupe de *Mercure et Argus*, la composition est, au contraire, aussi imprévue que pittoresque, et Velazquez, tout en conservant la même liberté, a su lui donner une tournure très originale. La nuit est tombée et déjà dans le ciel d'un bleu sombre, encore éclairé à sa base d'une lueur blanchâtre, les étoiles commencent à s'allumer. Sous ces clartés douteuses, les silhouettes des deux figures se détachent franchement, celle de Mercure rampant sur ses genoux et ses mains, dans

l'ombre, ainsi qu'il convient au dieu des voleurs; l'autre, — celle d'Argus accablé par le sommeil, — à demi noyée par une lumière mystérieuse dans laquelle ses formes sont très largement indiquées. L'aspect est saisissant, tout à fait décoratif, bien que dans une gamme sourde, composée de tons neutres, peu définis, mais transparents malgré leur intensité : des gris de fer, des bruns noirâtres, des bleus opposés à des roux, sans autre coloration que l'écharpe pourpre jetée sur l'épaule de Mercure. L'ensemble dénote une œuvre de la pleine maturité de l'artiste, d'une harmonie très personnelle et parfaitement appropriée au sujet.

Obligé, pour se plier aux caprices de son maître, de varier à chaque instant ses travaux, Velazquez passait au gré de Philippe IV d'une composition mythologique à un épisode religieux. C'est ainsi que, vers 1638, il peignit pour la sacristie d'un couvent de Bénédictins fréquenté par la cour le grand *Christ en croix* qui se trouve aujourd'hui au Prado. Dans un ouvrage de ce genre il était évidemment forcé de se conformer aux formules consacrées. Sans chercher en rien à le modifier, il accepte le programme qui lui est imposé. Le corps mince, allongé, vu de face, se détache avec sa blancheur d'ivoire sur un fond d'un noir intense. Seule, la tête, légèrement inclinée vers la gauche et à demi cachée par la longue chevelure, donne un peu de jeu et de mouvement à cette silhouette régulièrement symétrique. L'exécution très

appliquée, peu visible, témoigne d'un soin respectueux. Comme nous sommes en Espagne, l'artiste n'a pas ménagé le sang qui s'écoule avec abondance des plaies du divin Supplicié; mais, pour confesser sa foi, le croyant a mis sur les traits de cet auguste visage, avec un air de résignation, la majesté solennelle de la mort.

En dépit des règles rigoureuses qui présidaient à la représentation des sujets religieux, Velazquez a su parfois, en les traitant, montrer l'originalité dont il avait fait preuve, dès sa jeunesse, dans son *Adoration des Mages*. Le *Christ à la colonne*, acquis assez récemment par la National Gallery, nous en fournirait au besoin un nouvel exemple. Emprunté au récit de la Passion, cet épisode, tel du moins que l'a compris le peintre, n'avait jamais inspiré ses devanciers. Après avoir subi les railleries et les insultes de ses persécuteurs, le Christ vient d'être abandonné dans sa prison par ses bourreaux. Les fouets avec lesquels ils l'ont flagellé sont à côté de lui, et, assis à demi nu sur le sol, les mains liées, portant sur son corps les traces des violences qu'il a subies, il tourne péniblement sa tête vers un petit enfant agenouillé près de lui qui le prie avec recueillement. A côté de l'enfant, un ange debout attire son attention vers le Christ. Sauf le brun orangé et le rouge laqueux du costume de cet ange, la tonalité générale est grisâtre, et la tristesse de ces colorations volontairement amorties donne à la scène un aspect très saisissant. Tandis que dans le tableau

précédent le corps du Christ paraît grêle, étiré, l'artiste cette fois a donné plus d'ampleur à ses proportions, comme pour mieux marquer le contraste de cette nature vigoureuse, abattue en pleine jeunesse par les tortures auxquelles elle est en butte.

Bien que datant de la fin de la vie de Velazquez, le *Couronnement de la Vierge*, qui appartient au musée du Prado, déroute au premier abord par son étrangeté et par je ne sais quelle ressemblance avec les tableaux des peintres de la décadence italienne, Barroccio notamment. Ces sujets mystiques, dont la grâce un peu affadie défrayait le talent de Murillo, ne sont guère faits pour Velazquez. En regardant de plus près on le retrouve cependant avec la largeur de son dessin, avec son exécution ferme et souple, avec cette façon de draper ses figures qui laisse sentir leurs formes et leurs mouvements sous les étoffes ajustées ou flottantes dont les plis sont répartis avec art, sans raideur comme sans mollesse. Les rouges et les bleus que nous avions déjà remarqués dans le *Mars au repos* sont caractéristiques pour cette époque, et c'est dans le jeu de ces rouges et de ces bleus avec le violet, qui en est comme la résultante, que l'artiste a cherché les éléments d'une harmonie nouvelle dont les colorations un peu trop vivement accusées diffèrent sensiblement de ses tonalités habituelles, plus discrètes d'ordinaire. Le type très espagnol de la Vierge ne manque pas de beauté et son geste charmant est plein

d'une grâce pudique [1]. Quant aux têtes des chérubins voletant deux à deux dans un ciel gris semé de nuages blancs, Velazquez seul était capable de peindre avec cette ampleur et cette légèreté leurs mines éveillées, leurs joues vermeilles et rebondies, le blond emmêlement de leurs chevelures ébouriffées.

## VII

Ce travail si aisé, si expéditif, si merveilleusement propre à rendre la fraîcheur et l'animation de jeunes visages, montre assez avec quelle supériorité l'élève de Pacheco aurait exécuté des portraits de femmes ou d'enfants. Mais les enfants qu'il lui fallait peindre n'avaient ni cette apparence de santé, ni ce naturel. Rejetons tardifs d'une race appauvrie, lymphatiques et pâlots, emprisonnés dans les gaines ridicules qui leur servaient de vêtements, les infants ou les infantes d'Espagne n'offraient à Velazquez que des modèles peu faits pour exciter sa verve. Façonnés dès l'âge le plus tendre au train de la cour, capables de rester tranquilles pendant des heures entières, alors qu'ils assistaient aux cérémonies officielles, ils ne devaient laisser voir sur leurs traits aucune des impressions

1. Il faut bien reconnaître cependant que l'ombre portée sur la joue gauche de ce gracieux visage en altère un peu l'ovale et fait paraître cette joue trop étroite.

qu'ils pouvaient éprouver. Velazquez les a peints tels qu'ils étaient avec l'air triste et ennuyé que peu à peu la vie à laquelle ils étaient condamnés donnait à leurs physionomies. Les portraits de femmes qu'il avait à faire n'étaient pas non plus bien attrayants. Sans même parler des types ingrats que lui offraient les membres de la famille royale, les conditions de costume imposées au peintre ne lui laissaient pas grande latitude. Tandis que les œuvres des Italiens, de Titien par exemple, lui montraient à l'envi de superbes créatures dans le plein épanouissement de leur robuste beauté, avec leurs coiffures élégantes, leurs cous dégagés, leurs épaules et leurs poitrines nues, avec toute la richesse d'ajustements combinés pour faire valoir leurs formes, Velazquez se heurtait aux prescriptions d'une pruderie sévère et revêche. Ces visages volontairement inertes, ces cous dissimulés sous des collerettes raides et épaisses, ces corsages montants, soigneusement fermés, c'était là comme un dernier reste des mœurs orientales acclimatées en Espagne pendant la longue occupation des Maures.

En dépit de ces contraintes, l'artiste avait su donner au portrait d'Isabelle de Bourbon, la première femme de Philippe IV, quelque chose de l'agrément et de la grâce que cette Française exilée au delà des monts répandait autour d'elle, l'expression de douceur et de bonté qui à la longue lui avait concilié tous les cœurs. Mais plus tard, après la mort de la reine, l'étiquette de la cour était devenue de plus en plus

despotique. Des paniers larges et rigides, — on les nommait *garde-infantes* (*guarda infantes*), — se dressaient en manière de gabions autour des princesses du sang pour empêcher de les approcher. Dans les danses auxquelles elles prenaient part, il était interdit de toucher leurs mains, et l'on ne devait pas même soupçonner leurs pieds, cachés à tous les regards par ces paniers volumineux. M. Justi raconte à ce propos qu'à l'arrivée en Espagne de l'archiduchesse Marianne d'Autriche, qui à l'âge de quatorze ans allait devenir la seconde femme de Philippe IV [1], les délégués d'une ville qui se trouvait sur la route ayant voulu lui offrir en présent quelques-uns des produits les plus renommés de l'industrie locale, des bas de soie figuraient parmi ces cadeaux. A cette vue, le majordome, indigné d'une pareille inconvenance, les avait jetés au nez du donateur malavisé, en lui disant : « Vous devriez pourtant bien savoir que les reines d'Espagne n'ont pas de jambes ». Sur quoi, la malheureuse petite princesse s'était mise à pleurer, croyant naïvement qu'à Madrid on allait lui amputer les pieds.

En dehors de la cour, Velazquez avait aussi à peindre les portraits des quelques hôtes de passage qui y séjournaient plus ou moins longtemps. C'est ainsi qu'au printemps de 1637 il avait exécuté celui de Marie de Rohan, duchesse de Chevreuse, qui, réfugiée en Espagne pour éviter les persécutions de

1. Le roi, son oncle, était de trente ans plus âgé qu'elle.

Richelieu, y fit tourner bien des têtes. Malheureusement ce portrait ne nous a pas été conservé. A peine pouvons-nous signaler, parmi les rares portraits de femmes que nous possédions du maître, celui de trois inconnues : le buste de profil du Prado connu sous le nom de la *Sibylle*, qui passe pour celui de l'épouse de Velazquez et dont nous avons déjà parlé; le portrait à mi-corps de Joana de Miranda [1], une physionomie fine et avenante, avec un front haut, de petits yeux bruns intelligents, et dans la pose comme dans le costume un air d'élégance et de distinction naturelles; enfin celui qui fait partie de la collection de sir Richard Wallace, la *Dame à l'éventail*, une figure bien franchement espagnole, par le type, les allures et la mise. Grande, un peu forte, mais bien prise, la dame est debout, vue de trois quarts, et l'éclat de son teint vermeil est encore rehaussé par ses cheveux bruns retombant sur ses épaules et par le ton olivâtre de sa robe. Ses deux mains sont gantées; de la gauche elle rajuste les plis de sa mantille noire; autour du bras est entortillé un chapelet et dans sa main droite elle tient un éventail ouvert. Malgré la coupe très simple et la couleur austère du vêtement, c'est bien là, ainsi que le remarque M. Justi, une véritable tenue de combat, nettement caractérisée par les trois accessoires obligés de la toilette d'une Espagnole de race : le

1. Après avoir appartenu à lord Ward Dudley, il est récemment entré au musée de Berlin.

chapelet qu'elle vient, sans doute, d'égrener; l'éventail toujours en mouvement, que ses doigts agiles s'entendent si savamment, à manœuvrer; enfin la mantille dans laquelle elle s'enveloppe, cette coquette mantille, maudite si souvent par les confesseurs et les maris et qui, survivant à bien des édits royaux qui l'ont proscrite, a persisté jusqu'à nos jours. De grands yeux bruns énigmatiques, une expression placide, et un corsage ouvert un peu bas qui laisse entrevoir la naissance de la gorge, complètent cet ensemble dont M. Justi caractérise d'une manière piquante l'expression ambiguë, « mélange de passion et de froideur, de mondanité et de dévotion, de franchise et de rouerie ». En présence de cette image significative, si bien composée, exécutée en perfection, et qui n'a rien à voir avec les portraits d'apparat, il est permis de regretter que l'artiste n'ait pas eu plus souvent l'occasion de peindre avec une aussi entière liberté d'autres portraits de femmes.

Ses portraits d'hommes sont, en revanche, très nombreux et ils donnent pleinement la mesure de son talent. Leur réunion formerait une galerie à peu près complète des hommes marquants de l'Espagne à cette époque, et tous les âges, tous les tempéraments, toutes les conditions y seraient représentés. Mais la difficulté de choisir parmi tant de chefs-d'œuvre nous oblige à nous restreindre. Nous nous contenterons donc de citer le charmant visage de ce jeune duc François d'Este (aujourd'hui à la galerie de Modène),

fort choyé par Philippe IV pendant le temps qu'il fut son hôte et qui porte au revers d'un médaillon orné de diamants le portrait en miniature de roi; l'amiral Adrien Pulido (collection du duc d'Arcos), une figure résolue, de large carrure et de solide charpente; le comte de Benavente (musée du Prado), couvert d'une armure d'acier damasquinée d'or, une physionomie placide d'homme de guerre blanchi au service de la couronne; à Milan, dans la collection du prince Pie de Savoie, un portrait identifié par M. Justi, celui du vieux marquis de Castel Rodrigo, qui fut vice-roi de Portugal. Puis c'est un homme d'Église, diplomate habile, ce cardinal Borgia dont nous trouvons au Staedel's Institut de Francfort la tête étrange, anguleuse, aux joues caves, aux pommettes saillantes, aux petits yeux perçants renfoncés dans leurs orbites, vraie tête de politique implacable, peinte vers 1640, avec la sincérité absolue d'un Holbein. Viennent ensuite des lettrés comme Quevedo, l'ami de Velazquez, une bonne et honnête figure de poète, dont le fin regard se dissimule sous d'épaisses lunettes, ou bien des inconnus comme le *Géographe* du musée de Rouen et le vieillard de la galerie de Dresde, sans compter les portraits de personnages de la cour, ceux du ministre Olivarès, exécutés peu de temps avant sa chute (galerie de Dresde et au musée de l'Ermitage); celui de Julianillo (Bridgewater-House), un fils naturel de don Guzman, dont les traits gracieux rappellent sans doute ceux de sa mère, doña Isabella,

une beauté autrefois très réputée à Anvers; enfin, à Dulwich-College, le portrait du roi lui-même peint en 1644 à Fraga par Velazquez qui accompagna son maître dans son expédition en Aragon [1]. Le royal modèle est représenté debout, à mi-jambes, dans un costume d'apparat, rouge clair brodé d'argent, d'un ton délicieux. Il tient d'une main son chapeau, de l'autre le bâton de commandement; la moutache est fièrement retroussée, l'attitude résolue; mais les traits semblent fatigués et les mains amaigries. « Vrai chef-d'œuvre de couleur et de distinction, clair et tendre comme le plus fin Metzu », dit Burger, qui a depuis longtemps signalé la valeur de cette peinture exquise.

Deux de ces portraits, à raison de leur supériorité marquée, méritent cependant mieux que la mention sommaire à laquelle nous avons dû nous borner pour les précédents. L'un d'eux a longtemps passé, et le catalogue du musée du Prado le donne encore aujourd'hui pour celui d'Alonso Cano. M. Lefort y a le premier reconnu les traits du sculpteur Montañez, et de son côté M. Justi est arrivé à la même détermination. C'était aussi, nous le savons, un ami de Velazquez qui l'avait connu à Séville chez Pacheco. L'artiste l'a représenté l'ébauchoir dans la main droite, travaillant à un buste placé devant lui, peut-être celui du roi; le sculpteur, en effet, au lieu d'un vêtement

1. On a retrouvé, parmi les comptes de ce voyage, la note du charpentier qui fit percer une fenêtre et disposer un atelier improvisé pour Velazquez.

d'atelier, porte ici un costume plus correct, une tunique noire serrée à la taille par une ceinture de cuir. Il est à mi-corps, la tête de trois quarts, tournée vers le spectateur. Bien que déjà vieux car ses cheveux grisonnants se font plus rares, sa moustache est grise et sa barbiche tout à fait blanche, il a conservé toute son énergie. La physionomie respire la franchise et l'intelligence, le regard plein de feu et de volonté atteste l'artiste observateur, cherchant à démêler dans la réalité les traits vraiment caractéristiques, ceux qu'il doit retenir et s'appliquer à rendre. Modelé d'une justesse parfaite, obtenu par les moyens les plus simples, colorations réduites au strict nécessaire, — les blancs de la collerette et des manches et les noirs du costume, — combinées pour donner un relief et un éclat merveilleux aux carnations très fortement éclairées, tout ici concourt à rendre l'effet plus saisissant.

Même force, avec une sobriété encore plus contenue, dans le beau portrait de Dresde où M. Justi a eu raison de retrouver le type d'un certain Juan Mateos, grand veneur de Philippe IV. Des chairs un peu molles, le teint d'un bilieux, des traits irréguliers, un gros nez, la bouche contractée, de petits yeux sombres sous des sourcils en broussailles, un double menton déjà très accusé, des cheveux gris et ras, des mains à peine indiquées ; pour costume, un pourpoint noir aux rayures alternativement mates ou luisantes et un petit col blanc ; pour fond, un ton gris neutre

sur lequel le personnage se détache en vigueur sur la droite de la toile et en clair sur la gauche, tout cela, on le voit, n'offrait pas grandes ressources à un peintre et ne promet pas grand intérêt. Et cependant, en dépit de ces colorations austères et de ce type un peu maussade, le portrait de Dresde tiendrait dignement sa place parmi les meilleures toiles du maître. Peut-être même à cause de l'insignifiance du modèle et de la simplicité du parti, les qualités de Velazquez apparaissent-elles ici plus éclatantes. On ne se lasse pas d'admirer cette façon discrète, inimitable, de colorer à si peu de frais, de trouver sur une palette dont la pauvreté semblerait gênante aux plus habiles, ces tons rares, nacrés, nuancés et subtils; d'obtenir avec cette sobriété de colorations une aussi merveilleuse richesse. Que d'autres sujets d'admiration encore dans cette lumière ni jaune, ni froide, toujours limpide et pure; dans ce dessin, cherché non pas d'un trait sec, mais poursuivi avec une si exacte proportion des saillies, jusque dans les inflexions les plus délicates du relief; dans le maniement de cette pâte abondante et généreuse, jamais surchargée; dans cette exécution enfin, moelleuse ou précise, toujours animée, toujours intelligente, et qui subordonne toutes ses habiletés à l'expression de la vie et du caractère!

L'affabilité, le tact et la discrétion de Velazquez contribuaient autant que son talent à lui assurer une faveur croissante auprès du roi. Mais si les honneurs lui étaient venus peu à peu, ses appointements

n'avaient guère augmenté. Les embarras financiers de la cour d'Espagne s'aggravaient de jour en jour, et, bien que la solde du peintre fût assez modique, elle ne lui était payée que d'une façon très irrégulière. En 1634, il avait eu grand'peine à obtenir 1 000 ducats pour 18 tableaux qu'il avait livrés au roi. Cette année, sa fille Francisca ayant épousé le peintre Juan-Bautista del Mazo, il avait cédé à son gendre le poste d'huissier du palais qu'il avait occupé jusque-là. Bientôt après, « se trouvant assez gêné », ainsi qu'il le dit lui-même dans une supplique à Philippe IV, il réclamait 1 500 réaux qui lui étaient dus pour sa charge, sans compter le prix des tableaux peints par lui. En 1640 un décret avait fixé ses honoraires à 500 ducats par an; mais les paiements se faisaient toujours attendre, et en 1648 les arriérés de sa solde se montaient à 3 400 réaux, pour lesquels il avait fallu consentir avec le trésor une transaction par laquelle le roi élevait à 700 ducats son traitement, « afin qu'il pût suffire à son entretien », moyennant quoi le peintre donnait décharge des sommes qui lui étaient dues.

Sans s'inquiéter de cette détresse financière, Philippe IV, loin de restreindre ses dépenses, s'abandonnait à son goût pour les constructions ruineuses et à ses acquisitions incessantes d'objets d'art de toute sorte. Le palais de Madrid ayant été mis en état, il s'agissait de décorer les appartements nouveaux qui y avaient été disposés, de les garnir de

meubles de prix, de les orner de tableaux et de sculptures, notamment la grande salle octogone placée au-dessus de la porte principale de l'Alcazar. Le roi rêvait d'en faire quelque chose d'analogue à la *Tribune* de Florence, en y installant un choix des plus belles œuvres de ses collections. Il désirait aussi avoir des moulages des statues antiques les plus célèbres, et il n'avait pas renoncé au projet, déjà caressé par Philippe III, d'établir à Madrid une Académie des beaux-arts. Velazquez, nommé dès le mois de mars 1647 inspecteur et trésorier du service des bâtiments, avait présidé lui-même à l'appropriation de la salle octogone : il était donc tout désigné par son goût et la sûreté de son caractère pour diriger les acquisitions nouvelles que le roi songeait à faire en Italie. Chargé à cet effet d'une mission spéciale, un peu retardée par la pénurie absolue du trésor, il s'embarquait à Malaga le 2 janvier 1649.

C'était alors chose délicate que d'acquérir des œuvres d'art. A mesure que les amateurs étaient devenus plus nombreux, les occasions s'étaient faites plus rares. Il fallait, tout en payant comptant, déployer beaucoup de diplomatie et de zèle pour profiter de ces occasions; il fallait aussi être assez connaisseur pour dépister les copies très habiles qui circulaient comme originaux. Venise était à ce moment le grand marché de la curiosité; c'est là d'ailleurs que Velazquez se sentait attiré par sa prédilection pour les peintres de cette école. Un auteur du temps,

Marco Boschini, qui vit alors l'artiste, vante la dignité de ses manières et l'agrément de sa personne. Dans un dialogue supposé par lui entre Salvator Rosa et Velazquez, ce dernier, interrogé sur ses préférences artistiques, répond à son interlocuteur : « A parler avec une entière franchise, je dois vous avouer que Raphaël ne me plaît aucunement ». Sur ce, Salvator lui répliquant : « Il n'y aurait donc personne en Italie à qui nous puissions donner la couronne? » Don Diego repartit : « C'est à Venise que l'on trouve le bon et le beau; c'est là que sont les maîtres du pinceau, et c'est Titien qui porte l'étendard [1]. » Pour ce qui touche l'opinion de Velazquez sur Raphaël, ce propos, en admettant qu'il s'appuie sur quelque renseignement positif, a probablement été un peu exagéré pour les besoins de la cause, Boschini ayant en vue la glorification de Venise, et il ne faut, sans doute, y voir qu'une indication des préférences d'ailleurs très naturelles que le maître espagnol devait avoir pour les grands coloristes vers lesquels le portait son propre tempérament.

De Venise, où il n'avait pu acheter que quelques tableaux de Tintoret et de Paul Véronèse, — entre autres une *Vénus et Adonis* de ce dernier, — Velazquez, en passant par Rome, se rendit à Naples pour y présenter ses lettres de recommandation au vice-roi,

1. Ce dialogue est extrait d'un poème de Boschini écrit en dialecte vénitien : *La Carta del navegar pittoresco*. Venise, 1660.

qui était prié de faciliter par tous les moyens possibles sa mission. Il avait retrouvé dans cette ville Ribera, son compatriote, qu'il avait connu vingt ans auparavant, lors de son premier voyage, et qui, toujours laborieux et fécond, avait agrandi son style sous l'influence du Dominiquin. Mais c'est à Rome surtout que Velazquez devait séjourner. Peintres et sculpteurs y affluaient à ce moment, et l'on rencontrait parmi eux des grands seigneurs, comme Pierre de Cortone, le Calabrese et Salvator Rosa, qui ne marchait jamais qu'entouré d'un cortège d'admirateurs; des bohèmes, tels que le Guerchin et Michel-Ange Cerquozzi, renommé pour ses bouffonneries; ou bien encore des solitaires épris du grand art et de la nature, ainsi que notre Claude et Poussin, dont le caractère était si bien fait pour plaire à Velazquez. Ce dernier s'était aussi lié avec l'Algarde et le Bernin, auxquels il fit plusieurs commandes pour le roi d'Espagne. A grand'peine il avait également réuni pour son maître des reproductions de plus de trente statues antiques, des bas-reliefs, des bustes d'empereurs romains et un moulage de la tête du *Moïse* de Michel-Ange. Enfin il parvint aussi, non sans difficulté, à engager au service de Philippe IV deux habiles décorateurs, Metelli et Colonna, après s'être assuré lui-même qu'ils possédaient les qualités requises pour l'office qu'on attendait d'eux.

On conçoit aisément que les visites d'ateliers et de collections, les démarches pour obtenir l'autorisa-

tion d'exécuter des moulages, les pourparlers avec les marchands ou les intermédiaires avec lesquels il fallait s'aboucher, entraînaient des pertes de temps considérables qui devaient sembler particulièrement fastidieuses à un homme aussi actif que Velazquez. Il allait bientôt se dédommager de tous ces ennuis en produisant un chef-d'œuvre. Bien qu'il n'aimât guère les peintres, le pape Innocent X s'était décidé à faire une exception en faveur de ce gentilhomme espagnol dont les manières l'avaient charmé, et il consentit à poser devant lui. Mais, afin de mieux profiter de cet honneur, l'artiste, qui n'avait probablement pas touché un pinceau depuis son départ d'Espagne, pensa avec raison qu'il fallait auparavant se refaire un peu la main. Il avait justement à sa disposition son serviteur et élève, Juan de Pareja, venu avec lui en Italie, et l'étude lestement enlevée qu'il peignit d'après son visage basané, ombragé d'une abondante chevelure, noire et crépue, marque de son origine africaine, obtint un tel succès quand il l'exposa au Panthéon, que le titre de membre de l'Académie de Saint-Luc lui fut décerné par acclamation.

Ayant ainsi repris possession de ses moyens, Velazquez pouvait aborder avec plus de confiance la tâche dont il s'était chargé. Cette tâche cependant n'était point facile. Non seulement, en effet, le pape ne pouvait lui accorder que de rares et courtes séances, mais ce modèle dont il avait à reproduire les traits était peu avenant, d'une vulgarité et d'une

laideur proverbiales. Des sourcils arqués et froncés au-dessus d'un gros nez, une bouche large aux lèvres pincées, un menton naturellement long et prolongé encore par une barbiche grise, ce n'était point là assurément un ensemble fait pour inspirer un peintre. Mais l'artiste s'était mis résolument à l'œuvre, et la hâte même à laquelle il était condamné ne servit qu'à exciter sa verve. Le pape est représenté jusqu'à mi-jambes, en pleine lumière, dans une pose très naturelle, assis dans un fauteuil sur les bras duquel s'appuient ses deux mains, la tête vue presque de face. Le parti adopté pour les colorations n'est pas moins simple : la collerette, les manches et le rochet blancs; le fauteuil, la tenture, la calotte et le camail rouges; les chairs fermes et fraîches d'un tempérament robuste, avec des luisants sur le front, le nez et les joues. Innocent X était alors dans sa soixante-seizième année, et, au dire des contemporains, il avait encore la mine, le port et la voix d'un homme dans toute sa force. Autant qu'il est permis d'en juger en le comparant avec le beau buste de l'Algarde, son portrait est d'une ressemblance frappante. Dans la chaleur et l'entrain de l'improvisation, tous les coups ont porté; mais, ainsi qu'en témoignent des repentirs assez nombreux, le maître, au cours de son travail, ne s'est point refusé d'améliorer son œuvre pour la rendre parfaite. L'exécution est prodigieuse de vie, d'esprit, de sûreté. C'est bien là, ainsi que le remarquait Boschini, la belle manœuvre vénitienne du pin-

ceau, *il vero colpo venetian,* et, d'autre part, ces rouges si variés, si magnifiques, qui jouent avec les blancs et les gris, et font si bien ressortir les carnations, forment une harmonie d'une distinction et d'une richesse extraordinaires. Et cependant, malgré cette maîtrise, aucune trace de virtuosité. Si excellents que soient les moyens, on n'y songe pas, tant ils sont ici subordonnés à l'expression. « Ce pauvre niais, ce cuistre usé », ainsi que l'appelle Taine, a tout à fait grand air. En dépit de l'éclat triomphant des rouges qui dominent dans cette toile, c'est la tête qui attire l'attention, et, dans cette tête sanguine, si délicatement, si franchement modelée, c'est le regard de ces yeux gris bleuâtres qui vous retient et vous fascine. Il étincelle sous les sourcils épais, et l'on y sent, avec la clairvoyance de l'homme d'Église habitué à scruter les consciences, la perspicacité et l'impassibilité du diplomate, l'autorité du pape investi de la puissance souveraine, celle qui s'exerce sur les âmes. Quand vous l'observez, ce n'est pas lui qui se livre : vous avez beau le fixer, c'est lui au contraire qui s'attache à vous, vous pénètre et vous poursuit de ses muettes et irrésistibles interrogations. A côté de cette figure énigmatique et saisissante, les autres peintures semblent ternes et inertes; on dirait des fantômes, tandis qu'après bien des années le souvenir que vous gardez de l'œuvre de Velazquez reste dans votre esprit, radieux et ineffaçable.

L'admiration excitée par ce bel ouvrage fut una-

nime. Au milieu de ces conventions routinières auxquelles obéissaient alors la plupart des artistes italiens, il paraissait d'autant plus vivant. Loin de se laisser entamer par tout ce qu'il avait vu à Rome, cet étranger manifestait victorieusement son originalité, et, au lieu des enseignements qu'il était venu chercher, c'étaient des leçons qu'il donnait aux autres. Pour lui montrer son contentement, le pape lui avait fait présent d'une chaîne d'or à laquelle était attaché son médaillon. La belle-sœur d'Innocent X, la célèbre doña Olympia, deux des camériers du pape, son majordome, et jusqu'à son barbier, voulurent à leur tour être peints par Velazquez, et Palomino, à qui nous devons ces détails, nous apprend de plus que ces divers portraits, dont aucun ne nous a été conservé, étaient exécutés « dans la vaillante manière du Titien, avec ces pinceaux à longues hampes dont se servait habituellement l'artiste ». Outre les répliques un peu modifiées qu'en possèdent le duc de Wellington (Apsley-House) et le musée de l'Ermitage, le portrait d'Innocent X a été très souvent reproduit. On n'en connaît pas moins d'une quinzaine de copies anciennes, et Reynolds, après celle qu'il en fit lui-même, déclarait que l'œuvre de Velazquez était à son avis la plus belle peinture qu'il y eût à Rome.

## VIII

Après avoir réuni et envoyé à Naples pour y être dirigées sur l'Espagne les acquisitions faites pour son maître, Velazquez put enfin songer à regagner sa patrie. Il avait pris ses passeports de manière à suivre la route de terre, mais la guerre avec la France l'obligea de renoncer à ce projet. S'étant donc embarqué à Gênes, il débarquait à Barcelone après une pénible traversée, au mois de juin 1651. Son absence avait duré plus de deux ans et demi. On comprend avec quelle joie il fut accueilli par sa famille et par le roi lui-même, impatient de revoir ce fidèle serviteur. Dès son arrivée, ses appointements de peintre de la chambre et d'inspecteur des bâtiments lui étaient payés pour tout le temps qu'il avait été éloigné. Mais les occupations toujours plus nombreuses que ces charges imposaient à Velazquez allaient désormais remplir presque tous les moments de sa vie et ne lui laisser qu'une part très restreinte de son temps pour se livrer à la peinture. Cette tendance à élargir leur style qui se manifeste avec l'âge graduellement chez les grands artistes devait chez lui s'accuser davantage encore, à raison de la nécessité où il était d'adopter une manière de plus en plus expéditive, car Philippe IV lui confiait une foule de soins et de commandes dont

il attendait la prompte exécution. En dépit de son caractère hautain et renfermé, il montrait un attachement toujours plus grand pour son peintre. Velazquez revenait d'ailleurs entouré d'une renommée éclatante, honoré de la faveur du pape et des grands personnages avec lesquels il avait frayé. Cavalier accompli, il était en même temps plein d'amabilité et de réserve, et ses contemporains s'accordent à le représenter comme un des hommes les plus distingués de la cour à cette époque. Il était prêt et désigné pour les grands emplois. Entre tous, celui de gentilhomme de la Chambre était alors le plus recherché, parce qu'il donnait le droit d'approcher de plus près la personne du roi. Au moment où dans la pleine maturité de l'âge, possédant à fond toutes les ressources de son art, Velazquez aurait pu beaucoup produire, il brigua la charge de maréchal du palais. Plus d'une fois déjà, dans les travaux de décoration pour lesquels sa supériorité était pourtant incontestable, il avait rencontré bien des ennuis, des jalousies, des compétitions de courtisans ou de rivaux qui voulaient l'évincer. La dignité qu'il sollicitait devait lui assurer une situation hiérarchiquement mieux définie et plus indépendante. Un an après son retour d'Italie, elle était devenue vacante, et, encouragé par le roi, le peintre s'était mis sur les rangs. Les candidats étaient nombreux et d'après l'ordre des présentations faites par les six membres de la commission sous la présidence du majordome en chef, il n'avait que peu de chances

d'être nommé. Un des membres ne l'avait même pas porté sur sa liste, et sur aucune des cinq autres il ne figurait en première ligne. Mais Philippe IV, avec sa concision habituelle, écrivit en marge du rapport qui lui était adressé à cet égard ces simples mots : « Je nomme Velazquez ».

Les appointements de maréchal du palais s'élevaient à 3 000 ducats avec un logement dans la trésorerie. Il est vrai que les attributions attachées à ce poste étaient aussi nombreuses que délicates. Le titulaire avait pour mission spéciale la surveillance et la décoration du palais ainsi que l'organisation des voyages royaux. Tête nue, en manteau de cour, il doit se tenir à la disposition du roi, veiller à l'entretien, à la propreté des appartements. Les clefs qu'il porte à la ceinture ouvrent les diverses portes du palais; il assigne aux dames de service leur quartier, et dans les repas officiels, quand le roi se met à table, il lui présente sa chaise. Il organise les fêtes, les mascarades, les représentations théâtrales, les tournois et les bals; il en arrête le programme avec le roi et répartit entre les ayants droit les places des spectateurs. En voyage, il pourvoit au logement des souverains et des personnes de leur suite; il s'arrange avec les propriétaires des maisons où ils doivent habiter et fait poser un drapeau sur le logis réservé au roi. M. Justi, à qui j'emprunte ces détails, trace un tableau lamentable des soins minutieux et parfois répugnants qu'entraînaient ces diverses

fonctions. La propreté n'était guère en honneur à cette époque, et par ce que nous savons de la mauvaise tenue de nos résidences royales sous Louis XIV et même sous Louis XV, nous pouvons juger de ce qu'étaient les choses en Espagne. Dans le palais de Madrid, la vue n'était pas plus ménagée que l'odorat, même aux abords de la chapelle ; et il serait difficile de rapporter ici ce que les chroniques du temps nous apprennent à ce sujet. Velazquez eut grand'peine à obtenir sur ce point une amélioration d'ailleurs toute relative. En hiver, le sol des corridors était garni d'une véritable litière, et quand Philippe IV allait faire ses dévotions dans quelque église de la ville ou des environs, on devait également y faire porter des paillassons. Puis c'était les garnitures des lits royaux ou des sacs remplis de paille sur lesquels couchaient les gardes et qu'il fallait renouveler. La domesticité était innombrable, et l'on possède les notes de toutes les fournitures de linges, de torchons et de brosses pour le nettoyage des chambres ou de la chapelle du palais. En voyage, un charpentier et ses aides suivaient la troupe des serviteurs pour confectionner aux étapes désignées les meubles les plus indispensables. Ces voyages périodiques de la cour pour se rendre aux résidences d'été, aux réunions des Cortès dans les provinces, ou aux camps, occasionnaient des dépenses et des pertes de temps considérables. Quant à l'incommodité de ces voyages, on ne saurait s'en faire une idée. « Tout au plus, dit un contemporain,

trouve-t-on un toit au-dessus de la terre nue [1]. » Ustensiles de cuisine et de table, literie, tapisseries, chaises, vaisselle et mobilier, il fallait tout emporter avec soi, à dos de mules, car pour ces transports on n'avait ni cours d'eau, ni canaux, mais des routes à peine tracées, au milieu de contrées qui ressemblaient au désert. Les ambassadeurs ne tarissaient pas en plaintes à ce sujet, et les plus fortes constitutions ne résistaient pas toujours à de telles fatigues. Les Espagnols eux-mêmes avaient besoin de quelques jours de repos après de pareils voyages, avant de reprendre leur vie accoutumée. Gustiniani mettait cinquante jours pour aller en novembre et décembre de Toulouse à Madrid, où il mourait à peine arrivé. « Il n'est pas de fortune privée, dit un Vénitien, qui permette de suivre le roi en campagne : tout coûte trois ou quatre fois autant qu'en Italie. Un de ces voyages absorbe à lui seul les revenus de toute une année, et en hiver les voitures doivent parfois être abandonnées en plein champ, ensevelies sous la neige.... Celui qui veut se mortifier n'a qu'à venir ici; il trouvera l'occasion de le faire bien mieux qu'en entrant dans l'ordre de Saint-François [2]. »

Mais les plus grosses difficultés provenaient de la pénurie du trésor. Rien qu'en Castille, dans un espace de deux ans, de 1654 à 1656, les dépenses des voyages

1. Dépêche de Nicolo Sagredo du 16 avril 1641.
2. Justi, II, p. 222.

de la cour s'élevaient à plus de 400 000 pesetas, et par moments il n'y avait pas un maravédi en caisse. Les ouvriers ne voulaient plus travailler, ni les marchands livrer leurs fournitures, et, pour ne pas jeûner, les dames de la cour se faisaient apporter leur nourriture du dehors. Elles reprisaient et rapiéçaient elles-mêmes leurs vêtements. Tout le monde d'ailleurs était endetté. En 1653, Velazquez était à découvert de 36 000 réaux, et une autre année on ne lui avait pas remboursé 60 000 réaux qu'il avait avancés. A sa mort, malgré sa probité et sa vigilance, il avait dépassé de 3 264 ducats le budget qui lui était alloué, et son bien fut alors mis sous séquestre. Si, au prix où on l'estimait alors, l'honneur de la charge était grand, le profit, on le voit, était mince, et dans cette vie consumée par de misérables soucis, au milieu de ce mélange de luxe et de saleté, d'ostentation et de misère, il devait être dur pour un homme de sa valeur de ne trouver ni à exercer librement son art, ni à procurer aux siens quelque aisance.

En dépit des embarras financiers, le train des dépenses continuait de plus belle. On l'avait bien vu au moment du mariage du roi avec sa nièce Marianne d'Autriche. Sans parler des parures de diamants et des cadeaux de toute sorte offerts à la princesse, partout sur son passage ce n'étaient que fêtes et illuminations. A Madrid, architectes, sculpteurs et peintres avaient à l'envi travaillé à la décoration des cinq arcs de triomphe élevés en son honneur. Le cortège,

très nombreux, magnifiquement vêtu, s'était déployé à travers les rues de la ville, tendues de tapisseries et jonchées de fleurs. Çà et là le vin jaillissait des fontaines, et sur vingt théâtres dressés pour la circonstance on jouait des pièces allégoriques composées par les écrivains les plus renommés. La petite reine, objet de toutes ces réjouissances, n'était encore qu'une enfant, sans grande beauté ni distinction, et, si l'on en juge par les amusements auxquels elle se prêtait, ses goûts semblaient assez vulgaires. M. Justi raconte, en effet, que, pendant le carnaval de 1651, une personne de la cour ayant trouvé plaisant de lâcher sous les jupes des dames une nombreuse bande de souris, cette invention l'avait fort divertie. Son visage était d'ailleurs parfaitement insignifiant, et les costumes dont elle était affublée par la camarera major chargée de la façonner à la mode espagnole rendaient plus étrange encore l'aspect de cette figure pâlotte de poupée, au nez petit, un peu gros du bout, à la bouche minuscule, aux lèvres épaisses avec la moue caractéristique de la famille. Elle n'avait pas d'autre charme que la blancheur lactée de son teint et la finesse de ses blonds cheveux, étalés d'ailleurs de la manière la plus ridicule, suivant la coiffure compliquée qui était alors en usage.

C'est là le type disgracieux que Velazquez eut à peindre dans de nombreux portraits destinés le plus souvent à servir de pendants à ceux du roi, et dont il s'ingéniait à varier autant que possible la disposition

et l'harmonie. Tantôt les deux époux sont en prières (Musée du Prado, nos 1081 et 1082), agenouillés devant leurs prie-Dieu garnis d'un brocart à ramages un peu trop apparents, et qui par son bariolage attire un peu plus qu'il ne convient l'attention : la reine, vue presque de face, tenant son livre de messe, avec sa mine ennuyée, et le laborieux édifice de sa coiffure étalée en largeur; le roi toujours compassé et impassible. Plus loin, deux autres pendants (nos 1077 et 1079) : Philippe IV, debout, en général d'armée, avec une cuirasse et des jambières d'acier bruni à clous dorés, une collerette blanche et une ceinture rouge et or; à ses pieds, un lion au repos, à peine esquissé. Il a encore grand air, avec son regard terne et froid, son teint vermeil, ses lèvres rouges. Doña Mariana, en robe brune festonnée de passementerie grise, emprisonnée dans une jupe raide en forme de cloche, tient en main son mouchoir; guindée dans son attitude, serrée dans sa gaine, les joues barbouillées de fard, la chevelure en éventail surchargée de coques rouges et d'une plume rouge et blanche, elle a conservé sa figure d'enfant grognon et dédaigneux. Mais voici du roi un portrait en buste (no 1080) plus soigné, plus significatif, le dernier qu'ait peint Velazquez et dont il existe de nombreuses copies ou répétitions. Les traits sont un peu tirés, le nez s'est aminci, la moue des lèvres s'est accusée. Cependant les carnations ont gardé leur fraîcheur, et les cheveux sont restés blonds. Avec un air de

lassitude, la physionomie est toujours impénétrable. Le parti est d'une simplicité extrême : la tête claire, en pleine lumière, un col blanc, le vêtement noir, le fond uni, d'un gris brun. Mais le peintre cette fois a tenu plus longtemps sous son regard son royal modèle; il a pu s'appliquer, pousser plus à fond son étude et, en la menant, sans trace de fatigue, jusqu'à la perfection, nous laisser une image vraiment typique et intime de cette mystérieuse figure.

Bien qu'on ne sente jamais l'effort dans ces divers ouvrages, on peut penser cependant à tout ce qu'ils exigeaient de contention de la part d'un artiste si spontané, si indépendant; et l'on comprend qu'il eût à cœur de se dédommager en consacrant ses rares moments de loisir à des tâches moins ingrates. C'est avec bonheur qu'il se retrempait dans le commerce de la nature; mais comme il ne pouvait beaucoup s'éloigner à cause des obligations de sa charge, force lui était de chercher à portée des résidences royales les motifs de ses études : là encore, dans le décor artificiel imposé au paysage, il retrouvait quelque chose des contraintes de la cour. Au lieu des rusticités pittoresques de la campagne abandonnée à elle-même, ce n'était partout, en effet, qu'arbres impitoyablement alignés et taillés, que bosquets réguliers et symétriques, parterres à compartiments, eaux emprisonnées se répandant en cascades dans des vasques de marbre, ou jaillissant en jets d'eau parmi des statues de personnages mythologiques. Du moins

se plaisait-il à égayer la solitude des grandes allées des parcs en y plaçant çà et là, comme dans la *Calle de la Reina* d'Aranjuez, des carrosses de la cour attelés de mules, avec leur escorte de cavaliers; ou aux abords de la *Fontaine des Tritons*, des promeneurs, des marchands, un jeune galant qui offre des fleurs à sa belle et des dames coquettement attifées, dont les tournures dégagées et pimpantes font penser à notre Watteau. Tout cela, arbres, ciel, bêtes et personnages, prestement enlevé, du bout d'un pinceau sûr et agile, avec la sincérité charmante et le goût d'un grand artiste qui met en tout sa marque et donne en quelques traits l'idée de la vie. Malheureusement ces études magistrales, exposées sans doute dans des conditions mauvaises aux brusques alternatives d'un climat excessif, ont assez souffert et beaucoup noirci : elles sont bien loin d'égaler pour la fraîcheur et la vivacité du ton les deux paysages de la villa Médicis dont nous avons parlé plus haut.

Nous retrouvons mieux Velazquez, avec son éclat habituel et un sens plus élevé de la nature, dans le grand tableau des *Ermites* (n° 1057) peint probablement une année avant sa mort pour la chapelle de l'Ermitage de Saint-Antoine à Buen-Retiro [1]. L'épisode choisi par l'artiste est celui de la visite de saint

1. La conservation de ce bel ouvrage serait excellente n'étaient les innombrables éclaboussures d'un liquide coloré dont il est constellé et qu'on pourrait, croyons-nous, enlever très facilement.

Antoine à saint Paul dans le désert, où le corbeau qui depuis soixante ans apporte à ce dernier sa nourriture quotidienne tient cette fois dans son bec la double ration qui doit servir au repas des deux solitaires. A la façon des maîtres primitifs, Velazquez a placé dans le lointain deux autres épisodes également tirés de la légende de saint Paul : les deux lions, ses compagnons, creusant de leurs griffes la fosse où il doit être enseveli, et, plus loin, le démon, sous la forme d'un satyre, s'approchant du saint pour le tenter. Mais ces deux épisodes, relégués aux derniers plans, s'effacent tout à fait devant la scène principale. Du reste, les personnages sont eux-mêmes de dimensions assez restreintes afin de laisser au paysage toute son importance. Malgré tout, le vêtement noir de saint Antoine, la couverture jaunâtre dans laquelle est drapé saint Paul, l'expression vénérable de ce dernier avec sa longue barbe blanche et ses yeux perçants dont l'âge n'a fait qu'aviver la flamme, attirent aussitôt l'attention sur les deux anachorètes, que d'ailleurs Velazquez a peints de sa touche la plus ferme et la plus habile. Le paysage complète heureusement le sens de la scène. On ne saurait, en effet, imaginer nature plus grandiose et plus sauvage que cette gorge abrupte, dont les défilés de la Sierra avaient probablement fourni le motif à l'artiste. Un grand orme qui élève au premier plan son tronc lisse enveloppé de lierre, des ronces, des violettes et des touffes de plantain qui en garnissent le pied, ainsi

qu'un cours d'eau limpide qui serpente à travers cette vallée étroite en égaient un peu l'aspect, et ce mélange des grâces et des austérités de la nature est en accord intime avec le sujet. Velazquez, avec sa vive intelligence, a su composer de tous ces éléments si harmonieusement réunis un ensemble expressif, bien fait pour nous montrer l'existence de ces pieux ermites, l'aide que prêtaient à leurs prières tant de beautés qui parlaient à leur âme innocente, et dont la contemplation les rapprochait de plus en plus de ce Dieu qu'ils étaient venus chercher au fond des déserts.

Quoique très différent, par les moyens comme par la composition, un autre tableau de la même époque, la *Fabrique de tapis de Sainte-Isabelle*, plus connu sous le nom des *Fileuses* (*las Hilanderas*) atteste la prédilection de Velazquez pour ces motifs familiers auxquels, libre de son choix, il aimait à revenir et qui le délassaient un peu des contraintes de la cour. On sait que les tapisseries sont un des luxes de l'Espagne, et la dernière exposition rétrospective organisée en 1892 à Madrid a permis de se rendre compte des richesses merveilleuses qu'elle possède en ce genre. La surveillance des tapisseries destinées à la décoration des résidences royales pour les fêtes et les cérémonies religieuses faisait probablement partie des attributions du maréchal du palais; peut-être même avait-il été témoin de la scène qu'il a reproduite dans le tableau des *Fileuses*. La disposition ingénieuse qu'il adopta lui permit de réunir à la fois sur la toile

la plupart des opérations nécessitées par la préparation de la laine ainsi que l'œuvre finale à laquelle elles aboutissent. En même temps qu'il plaçait au premier plan, dans une ombre transparente, les ouvrières, occupées à filer, à dévider la laine et à trier ses diverses nuances, il mettait au centre, en plein soleil, un peu exhaussées au-dessus du sol, des dames élégantes qui admirent l'ouvrage exposé sous leurs yeux, une tapisserie d'un goût exquis représentant un sujet mythologique [1]. Tel est, en gros, l'arrangement de cette grande toile que de nombreuses reproductions ont assez fait connaître, mais dont elles ne sauraient donner qu'une idée fort imparfaite. Sans doute on y peut voir avec quel art les groupes sont disposés et reliés entre eux, admirer les contrastes discrets qu'ils offrent les uns avec les autres, le rythme de ces lignes si habilement combinées pour mettre en évidence ce qui est caractéristique, ces accents de lumière et d'ombre si fortement opposés vers le centre, et les grands espaces tranquilles ménagés autour d'eux, enfin cette ordonnance à la fois très savante et très

1. Un des plus fins connaisseurs de l'Espagne, M. le comte de Valencia, me dit avoir vainement cherché la trace de cette tapisserie dans les magasins ou les palais de la couronne; et le directeur actuel de la fabrique royale des tapisseries de Madrid, que j'interrogais également à cet égard, m'assurait qu'il n'avait trouvé dans les inventaires aucune indication relative à cet ouvrage qui, à son avis, n'aurait pas été exécuté à la fabrique de Sainte-Isabelle, mais lui aurait été simplement confié pour des réparations.

libre d'un tableau où tout concourt à l'impression. Mais ce qu'aucune photographie, ce qu'aucune copie jusqu'à présent n'ont pu rendre, c'est le charme suprême de l'œuvre, de son exécution, de son harmonie, de l'effet qu'elle produit sur vous. Sans se lasser, l'œil peut s'y reposer, ne trouvant qu'à y admirer, aussi bien la forte unité de l'ensemble que la convenance et l'accord intime de tous les détails. Voyez plutôt cette belle fille placée à gauche et vers laquelle votre attention est si naturellement attirée par la convergence des lignes principales et par la direction de la lumière elle-même, pour en faire le point le plus expressif et en quelque sorte le nœud vital du tableau. N'est-ce point là comme une poétique incarnation de la beauté méridionale? Les bras et les pieds nus, elle s'est mise à l'aise pour travailler et son opulente chevelure au chignon coquettement retroussé découvre son oreille rose et mignonne et son cou blanc. Sa chemise à demi flottante sur ses épaules est serrée à la taille par une ceinture d'un blanc jaunâtre qui tranche sur le vert épais de la jupe. D'un geste élégant et plein de naturel, elle dévide la laine, et sa silhouette gracieuse se détache nettement sur la muraille d'un gris sombre. Autour d'elle, dans la tonalité sobre et vigoureuse du premier plan, on sent comme la tiède atmosphère des heures chaudes d'une journée d'été, dont le bruit monotone du rouet et le ronronnement d'un chat béatement pelotonné parmi les déchets de laine troublent seuls le silence. Vers

le centre, au contraire, s'opposant à ces colorations pleines et savoureuses du premier plan, dans la baie ouverte en arcade et envahie par la lumière, éclate le joyeux concert de nuances délicates et légères, les bleus, les gris tendres, les roses frais des écharpes et des robes des deux élégantes visiteuses très vivement éclairées. Les rayons du soleil se jouent sur la tapisserie, où l'on entrevoit vaguement deux personnages allégoriques et comme une figure d'Europe sur un taureau blanc, escortée par un vol de petits Amours dans un ciel pâle. On s'oublie à suivre ces accords argentins et doux répandus dans l'air et, plongé dans une délicieuse contemplation, on songe à peine à la date et à la nouveauté d'un ouvrage qui dépasse de si loin nos prétendues inventions, ces vulgaires glorifications du travail dans lesquelles trop souvent nos artistes n'en étalent que les grossièretés matérielles ou les laideurs. En présence de ce sujet transfiguré par un maître, il semble, au contraire, que l'on ait sous les yeux un de ces tableaux qu'à certains moments privilégiés la nature elle-même s'ingénie à composer comme des œuvres exquises, en joignant à la vie et aux grâces de la réalité toutes les séductions de l'art le plus accompli.

## IX

C'était pour Velazquez une trop rare fortune d'avoir à traiter pareils sujets et de profiter des diversions heureuses qu'il y trouvait pour se reposer des ennuis de sa charge. Cependant sa chère peinture elle-même ne lui faisait pas oublier les devoirs que cette charge lui imposait, et pour la sûreté, la discrétion et le zèle qu'il mettait à les remplir, Philippe IV ne pouvait trouver un serviteur plus loyal. Depuis trente-cinq ans déjà il était attaché à la personne du roi, quand celui-ci songea à récompenser un dévouement dont il avait reçu tant de preuves. Au dire de Palomino, c'est à l'Escurial, pendant la semaine sainte de 1658, qu'il proposa à Velazquez le choix entre les différents ordres dont il était le dispensateur, ceux d'Alcantara, de Calatrava et de Saint-Jacques. Le peintre se décida pour ce dernier, qui peut-être lui semblait le plus enviable parce qu'il n'avait été que très rarement conféré à des artistes. Le roi lui en accorda la dignité le 12 juin suivant; mais, avant d'en porter le titre et le costume, le nouveau chevalier avait à s'acquitter de deux formalités préalables : fournir les preuves de sa noblesse, et obtenir du pape les dispenses nécessaires à cause de son mariage, le célibat étant une des conditions imposées par les statuts de l'ordre. Les preuves de noblesse devaient être soumises à

l'appréciation d'un comité formé des principaux dignitaires de cet ordre [1] et le candidat avait à justifier de la pureté du sang de ses ancêtres jusqu'à la quatrième génération, c'est-à-dire d'une extraction chrétienne, sans aucun mélange de race avec les Juifs, les Maures ou les convertis. Il lui fallait prouver que depuis lors sa famille n'avait exercé aucun trafic, ni aucune profession manuelle; il devait également posséder un cheval, être bon cavalier et n'avoir jamais, en quoi que ce fût, forfait à l'honneur. De plus, les frais, sans être l'objet d'un tarif régulier, étaient considérables : 200 ducats à verser pour la caisse du chapitre; 200 écus pour le trésor royal, et plus de 50 pour le secrétariat, sans parler des dépenses relatives à l'instruction de l'affaire [2].

Une des premières difficultés avait trait à la situation particulière de Velazquez et à sa profession de peintre. Il semble que sur ce point le Conseil de l'ordre n'eut pas, au début de l'enquête, une conviction bien nette. Les témoignages recueillis attestaient, il est vrai, que l'artiste n'avait tiré aucun profit pécuniaire de ses œuvres. « C'était chez lui une grâce de plus, un talent et non un métier, dit une des dépositions; il n'a jamais exercé les fonctions d'expert, ni

1. Justi, II, p. 230 et suiv.

2. Les pièces de la procédure, conservées aux archives de Madrid, ont été publiées par M. Cruzada Villaamil dans la *Revista Europœa*; Madrid, 1874, II, *passim*.

tenu un atelier, ni fait aucun commerce, pas plus à Séville qu'à Madrid. » D'autre part, Alonso Cano et Zurbaran affirment, en bons confrères, qu'il n'a jamais vendu ses tableaux et qu'il n'a jamais peint que pour le plaisir de Sa Majesté. Sans doute, en pressant un peu la réalité des choses, on aurait pu découvrir que ce n'était point là l'expression absolue de la vérité; mais le fait que le roi avait jugé Velazquez digne de l'honneur auquel il aspirait parut une présomption suffisante au Conseil, et il se tint pour satisfait sur ce point. Il devait montrer plus d'hésitation au sujet des titres que le candidat avait à produire sur sa noblesse. Deux commissions avaient été nommées à cet effet pour fonctionner, l'une près des frontières du Portugal, d'où la famille paternelle de l'artiste était originaire; l'autre à Séville, où était née sa mère. Les membres de cette dernière commission, sans vouloir prendre eux-mêmes aucune décision, avaient envoyé à Madrid les pièces qu'ils avaient recueillies, laissant au Conseil le soin de trancher lui-même la question. Soit qu'il y eût sous roche quelque jalousie, soit qu'en prolongeant l'information on voulût en augmenter les frais, l'issue semblait un peu douteuse. On commençait même à parler de la nécessité d'une seconde enquête quand le roi, perdant patience, fit savoir « qu'on devait s'en tenir là et que pour lui les preuves de la noblesse étaient faites ». Dans sa séance du 2 avril 1659, le Conseil admit la parfaite dignité du candidat, et, les dispenses

du pape étant arrivées le 29 juillet suivant, le peintre reçut enfin les insignes de l'ordre, avec le cérémonial accoutumé.

En sa qualité de maréchal du palais, Velazquez avait eu déjà souvent à s'occuper de l'arrangement des œuvres d'art qui entraient dans la décoration des résidences royales. Le roi ayant ses idées à cet égard et les constructions nouvelles qu'il ne se lassait pas d'élever obligeant à des remaniements réitérés, la tâche était parfois assez difficile. L'achèvement de l'Escurial, devenu pour Philippe IV, vers la fin de son règne, l'objet d'une préoccupation passionnée, allait bientôt fournir à l'artiste l'occasion d'exercer son activité et son goût. Son maître avait mis à sa disposition de nombreuses toiles destinées à la décoration des vastes salles de la sacristie réservée au chapitre de l'Escurial. Ces tableaux, pour la plupart très remarquables, provenaient d'acquisitions faites en Italie, en Allemagne, dans les Flandres et surtout en Angleterre, à la vente de la galerie de Charles I^er^. Ce malheureux souverain avait été autrefois l'hôte de Philippe IV, et sa fin tragique semblait elle-même donner quelque convenance au projet de réunir les épaves de ses collections dans ce triste palais de l'Escurial, destiné à servir de sépulture aux princes de la maison d'Espagne. L'ensemble des 41 tableaux donnés par le roi comprenait des chefs-d'œuvre de premier ordre, de Raphaël, Corrège, Tintoret, Paul Véronèse, Van der Weyden, Ribera, Caravage, et

qui font aujourd'hui la principale richesse du Prado [1].

C'est à ce propos que Velazquez, à qui était confié le soin de disposer ces tableaux dans la sacristie, en fit, sous forme de mémoire, une sorte de catalogue descriptif avec les indications de leur provenance, de leurs auteurs, de la place qui leur était réservée, et quelques appréciations sommaires sur leur mérite respectif. On comprend quel intérêt s'attacherait pour nous à ces jugements portés sur ses confrères par un maître tel que Velazquez, si nous devions y trouver la trace de ses préférences et de ses propres idées sur son art. Aussi l'émotion produite parmi ses admirateurs fut-elle grande à la nouvelle que cet écrit, déjà mentionné par Palomino en 1724, avait été retrouvé en 1871 à Cadix par M. Adolfo de Castro, dans un exemplaire unique, publié l'année suivante dans les Mémoires de l'Académie espagnole (août 1872) et traduit deux ans après par M. le baron Ch. Davillier. Mais M. Justi, à raison de certaines contradictions qu'il relève dans les jugements et de plusieurs particularités relatives au texte même d'une brochure qui aurait disparu pendant deux cents ans,

1. Un certain nombre cependant, et parmi eux des tableaux d'un grand prix, comme le grand *Crucifiement* de Van der Weyden et le *Lavement des pieds* de Tintoret, sont demeurés à l'Escurial où, après les injures du temps, ils ont récemment souffert d'indignes restaurations et de repeints, ouvrage d'un conservateur assez naïf et assez barbare pour avoir tiré gloire de ce vandalisme dans des inscriptions placées au bas des œuvres ainsi maltraitées par ses soins.

bien que le talent et la situation de son auteur dussent forcément attirer sur elle l'attention, a cru devoir mettre en doute son authenticité. Fût-elle prouvée, pas plus que lui nous ne pensons qu'il fallût y attacher grande importance. Ce n'est pas, en tout cas, une confession esthétique qu'il conviendrait d'y chercher, l'uniformité des éloges étant ici de règle, puisqu'il s'agissait avant tout dans cet écrit de proclamer bien haut la valeur du cadeau fait par Philippe IV à l'Escurial. Sauf quelques passages — comme celui qui concerne le *Lavement des pieds* de Tintoret, « à côté duquel tout autre ouvrage ne semble que peinture, tandis que celui-là seul est vérité », — on ne rencontre guère dans ce panégyrique de commande la marque de l'homme de métier, pas plus que le sens personnel d'un artiste qui, s'il avait parlé avec sa franchise habituelle, aurait certainement mis plus de lui-même dans la libre expression de ses sentiments.

De plus en plus, sa bonne grâce et son intelligence avaient fait de Velazquez un homme nécessaire. Mais les dérangements continuels auxquels l'exposaient les obligations de sa charge et les caprices du roi ne lui permettaient plus qu'un travail intermittent, consacré le plus souvent à l'exécution des nombreux portraits que Philippe IV ne cessait de lui demander. Outre ceux du roi et de la reine, que nous avons déjà mentionnés comme faits à cette époque, plusieurs des portraits de leurs enfants méritent aussi d'être signalés. Citons d'abord ceux de l'infante Marie-Thé-

rèse. Née en 1638, à peine de trois ans plus jeune que la nouvelle reine, elle montrait en elle quelque chose de la grâce de sa mère, Isabelle de Bourbon. Vive et ardente, elle n'avait pas attendu que la politique s'occupât d'elle pour manifester les sentiments que lui inspirait son cousin Louis XIV. Elle n'était encore qu'une enfant lorsque, en dépit des contraintes d'une cour très guindée, elle exprimait naïvement son désir d'accompagner le portrait qu'on envoyait d'elle en France, et bientôt après, quand les projets de mariage concertés entre les deux maisons eurent pris quelque consistance, elle ne se gênait pas pour faire la révérence à l'image de son royal fiancé, en disant à ses dames d'honneur : « Je salue mon futur époux ». Sans parler des répliques, différentes par le costume, que possèdent le musée de Vienne et la galerie Lacaze, le portrait en pied qui, après avoir fait partie de la collection de Morny, appartient aujourd'hui à Mme Lyne Stephens [1], nous paraît un des plus charmants ouvrages de Velazquez. Vêtue d'une robe noire garnie de passementeries en damiers, sur laquelle est rabattue une large collerette en guipure, la jeune princesse se tient debout près d'une chaise et caresse de la main droite les longues oreilles d'un petit chien à la mine effrontée, blotti contre le dossier du siège. Le visage, très finement modelé, est d'une fraîcheur extrême, et l'expression du regard profond et velouté

1. Il figurait à l'Exposition du Palais-Bourbon en 1874.

paraît fort au-dessus de son âge. Les portraits de l'infante Marguerite, le premier enfant du nouveau mariage de Philippe IV avec sa nièce — sont encore plus nombreux : on n'en compte pas moins de sept, exécutés d'année en année, pour satisfaire à la fois le couple royal et les grands-parents de la cour de Vienne. Celui que possède le Louvre, peint probablement pour Anne d'Autriche et qui fait aujourd'hui l'ornement du Salon carré, est bien connu de tous; et nous ne comprenons pas comment M. Justi, mieux informé d'ordinaire, en conteste l'authenticité et croit y reconnaître la main de Mazo. La possession déjà ancienne, la destination de cet ouvrage, et plus encore son mérite propre nous paraissent, au contraire, confirmer de tout point l'attribution à Velazquez. Sans doute l'exécution est poussée plus loin que d'habitude; mais le travail, pour être plus serré, n'en est que plus accompli. On y sent toute la franchise et la science d'un maître et non la timidité d'un copiste. La finesse extrême du modelé, surtout aux joues, au front et aux tempes, la nature même des carnations, fraîches mais un peu molles, l'expression très personnelle de ce visage menu, souffreteux, un peu soufflé; cette mine de petit animal inquiet, la largeur et le goût délicat du costume blanc agrémenté de rubans rose pâle, le brouillard léger de cette chevelure d'un blond soyeux, ce mélange heureux de largeur et de précision, de conscience et de liberté, tout ici révèle la main de Velazquez et nous paraît, comme

à beaucoup d'excellents juges, consacrer un de ses meilleurs ouvrages.

Enfin, le musée de Vienne nous offre le portrait d'un fils dont la naissance suivit, un peu plus de six ans après, celle de l'infante Marguerite, le jeune prince Philippe-Prosper, le futur héritier du trône. Il fallait se hâter de le peindre, car le pauvre enfant n'était pas destiné à vivre. Velazquez l'a représenté à l'âge de deux ans, en jupe rouge et tablier blanc, avec ses jouets pendus à sa ceinture : une sonnette d'argent, une petite boîte et un hochet, et près de lui, accroupi dans un fauteuil, un petit épagneul dont la tête espiègle et l'expression mutine contrastent avec celles de l'enfant. Mais le marmot ne songe guère à s'amuser : sa figure est exsangue, ses chairs sont flasques et inertes, et le tapis qui garnit sa table ainsi que le rideau d'un rouge laqueux sur lequel se détache son visage malingre ne font que mieux ressortir encore la pâleur de son teint. C'est à peine si ses jambes fluettes peuvent soutenir le corps débile de ce triste rejeton d'un race qui va s'éteindre. Trois ans plus tard il était mort, et un autre enfant, Ferdinand-Thomas, né un an après, mourait lui-même au bout de dix mois à peine.

Nous retrouvons la princesse Marguerite au centre d'une des œuvres les plus importantes de Velazquez, dans ce tableau des *Meninas* qui nous paraît la plus haute expression de son talent. La scène familière qu'il y a retracée s'est probablement offerte à ses

regards alors qu'il peignait quelque portrait du roi et de la reine et que, pour charmer l'ennui des deux époux pendant la pose, on faisait venir auprès d'eux la petite infante et les personnes attachées à son service. Frappés par un pareil spectacle, ils auront sans doute demandé à l'artiste de leur en conserver le souvenir. Il s'est donc représenté lui-même, la palette à la main, debout devant une grande toile sur laquelle il est en train de peindre le couple royal [1] placé en dehors du tableau, dont on voit la double image reflétée dans un miroir pendu à la paroi du fond. Devant eux, l'infante Marguerite est entourée de ses deux demoiselles d'honneur, les *Meninas* qui ont donné son nom au tableau. L'une d'elles, une charmante jeune fille, de physionomie douce et ingénue, agenouillée près de la princesse, tend vers elle un petit vase de faïence rouge vernissée dans lequel celle-ci va boire. A droite, le nain Pertusato caresse du bout du pied un gros chien étendu à terre qui sommeille d'un air placide; près de lui, la naine Maria Barbola, avec son disgracieux visage, son tronçon de nez et son air impudent, regarde en face, du côté des deux souverains. Derrière, un peu dans l'ombre, une dame du palais, en costume monastique,

1. C'est même le seul portrait authentique qui nous ait été laissé de l'artiste, et le grand tableau du musée de Vienne qui passe pour le représenter lui et sa famille n'est certainement pas son ouvrage. Il ne nous offrirait, en tout cas, de lui, qu'une image insignifiante et assez confuse.

cause avec le chevalier d'honneur de l'Infante. Enfin, au fond, par l'ouverture d'une porte, la silhouette du maréchal du palais de la reine, vêtu de noir, se détache vigoureusement sur les murailles blanches d'un corridor exhaussé de quelques marches au-dessus de la salle dans laquelle sont réunis tous ces personnages. Avec ces éléments ingrats, très habilement groupés, le peintre a su composer un ensemble admirable. Ce n'est pas qu'il ait mis en œuvre toutes les ressources de contrastes qu'aurait pu lui fournir un effet de lumière, ainsi qu'il avait fait pour les *Fileuses*. La scène ici n'est éclairée que par un jour égal et diffus. Les colorations n'ont rien, non plus, de la richesse de ce tableau des *Fileuses*, ni surtout de celui des *Lances*. Elles sont, au contraire, sobres, amorties, discrètes, avec de grands repos d'un ton neutre, des gris écrus, à peine rehaussés par le rouge de la veste de Pertusato et le costume verdâtre de la naine, auquel fait écho la jupe vert sombre d'une des demoiselles d'honneur. Çà et là, quelques lisérés, plus clairs ou plus foncés, quelques rubans rouges ou roses pour réveiller un peu ces nuances effacées qui laissent dominer tout l'éclat des carnations. La touche elle-même est peu apparente; très large et très libre, contenue cependant et subordonnée à l'aspect général. Mais quel art dans la construction du tableau, dans l'arabesque des lignes, dans le groupement des personnages, dans ces grands espaces tranquilles ménagés autour d'eux, et surtout

dans cette observation si exacte des plans où ils se trouvent et des distances qui les séparent entre eux. Vérifiez à ce point de vue le tableau, dans son ensemble comme dans ses moindres détails : partout l'air circule, enveloppe les objets, assigne à chacun sa vraie place et son relief véritable. Pas de saillies excessives; pas de vides non motivés. La touche appropriée à la substance des choses, et atténuée avec leur éloignement graduel, concourt à l'illusion. Partout une satisfaction complète pour l'esprit comme pour le regard. Faites porter un pareil examen sur les toiles avoisinantes, sur les meilleures des plus grands maîtres, dans cette galerie remplie de chefs-d'œuvre, vous n'en trouverez pas une qui résiste ainsi à cette analyse : chez les autres, des heurts, des conflits, des à-peu-près, des indécisions; chez Velazquez au contraire, des solutions d'une justesse absolue, obtenues avec une aisance et une simplicité qui confondent, sans même laisser soupçonner les difficultés du problème. Et dire que, tel qu'il est, ce tableau, après avoir souffert de l'incendie de l'Alcazar en 1734, a encore subi l'épreuve d'une restauration et que, éclairé par une lumière trop verticale, il gagnerait certainement à être un peu incliné [1]!

Par un artifice ingénieux dont la réalité lui avait

1. M. Madrazo, le peintre bien connu, dont nous déplorons la perte récente, nous disait qu'ayant pu voir ce tableau des *Meninas* placé dans les ateliers du musée, il y produisait une impression bien supérieure encore.

probablement suggéré l'idée, l'artiste a placé à la fois vers le centre sa plus vive clarté et son intensité la plus forte et, opposant ainsi au blanc lumineux du fond le costume franchement noir du chambellan de la reine, il a donné comme le diapason des deux notes extrêmes de son œuvre, afin de mieux montrer la voie moyenne où sans dévier, il entendait se maintenir. Au premier plan, en pleine lumière, isolée entre les gracieuses figures des demoiselles d'honneur, la petite infante reste bien l'objet principal du tableau, désignée à notre attention par ses colorations plus claires et plus vives. Elle paraît un peu plus âgée que dans le portrait du Louvre ; elle a cependant à peu près la même expression. De part et d'autre de cette petite figure, les valeurs comme les nuances vont en se rapprochant et s'atténuant; elles gardent pourtant leur franchise, le ton local étant toujours respecté. On ne saurait imaginer le charme de ces gris variés, jaunes ou verdâtres, l'harmonie franche et délicate qu'ils composent, la finesse qu'ils tirent de leur rapprochement ou d'oppositions qui les font valoir. Que de sujets d'admiration aussi dans la répartition de la lumière, dans la façon dont elle se comporte suivant la nature des divers objets qui la reçoivent ou la reflètent! Que dire encore de ce travail de la pâte maniée si habilement et à si peu de frais? De près, on reste confondu de la simplicité, de la franchise, de la liberté de ce travail; éloignez-vous un peu : tout s'accorde, s'équilibre et s'anime! Quelle fête pour les

yeux, que d'émerveillements pour un peintre et quelle judicieuse entente de toutes les ressources de son art mises ainsi par Velazquez au service de l'expression! Avec un sujet si insignifiant, on reste étonné de tout ce qu'il suggère, de tant d'acceptions de la vie et de si diverses, qu'il réunit et caractérise avec une prodigieuse pénétration. Que de types amusants ou significatifs, depuis ce gros chien impassible, dormant à moitié, sachant bien, le brave animal, qu'il faut sans impatience subir les caprices de ce petit monde auquel il sert de jouet; jusqu'à ces belles jeunes filles auxquelles les deux avortons qui les avoisinent servent de repoussoirs; jusqu'à cette petite infante, vraie poupée royale, raide et sanglée dans sa gaine; jusqu'à l'artiste lui-même, ce beau et noble cavalier, qui modestement se tient à l'écart et seul travaille parmi ces désœuvrés. Tout cela, n'est-ce pas, en même temps qu'un excellent morceau de peinture, la plus fidèle image et comme un résumé de l'Espagne à ce moment curieux de son histoire, avec ses types variés, les plus beaux comme les plus étranges, avec ce mélange de luxe et de grossièreté, de familiarité et de raideur, dont, en un pays qui semble avoir si peu changé, on croit encore retrouver à chaque pas la trace persistante?

Malheureusement les jours de Velazquez étaient comptés, et, en lui imposant des fatigues excessives, sa charge, après l'avoir si souvent détourné de son art, allait encore abréger sa vie. On sait que le traité

destiné à mettre fin à la guerre de la France et de l'Espagne devait être scellé par la conclusion du mariage arrêté entre Louis XIV et sa cousine l'infante Marie-Thérèse. Au lieu d'avoir à reproduire par ses pinceaux les divers épisodes de ce mémorable événement, l'artiste, en sa qualité de maréchal du palais, avait été forcé de présider à tous les arrangements du voyage de la cour et aux préparatifs de l'entrevue, pour laquelle on avait choisi comme un terrain neutre l'île des Faisans, située près de Fontarabie et appartenant par moitié à chacun des deux pays. Une construction destinée à la conférence avait donc été élevée au centre de cet îlot, et, les deux rois pouvant ainsi se tenir sur la lisière des tapis qui figuraient les limites respectives de leurs États, les convenances du cérémonial rigoureux concerté à cet effet se trouvaient pleinement respectées.

Il faut lire dans le livre de M. Justi [1] le récit de ce terrible voyage des Pyrénées dans lequel Velazquez avait eu, comme fourrier, à pourvoir aux logements de Philippe IV et de sa suite. Ce n'était pas là une petite affaire, cette suite étant innombrable. La maison seule du ministre, don Luis de Haro, ne comprenait pas moins de deux cents personnes, et quand le cortège se mit en branle, l'avant-garde était déjà aux portes d'Alcala que la queue de la troupe se trouvait encore à Madrid. On peut penser ce qu'était une

1. *Velazquez*, t. II, p. 381 et suiv.

pareille caravane, avec les tapisseries, les livrées de rechange, le linge et la vaisselle qu'il fallait emporter. Par ces chemins difficiles, on ne faisait guère que six lieues par jour, moins encore au passage des montagnes. Vingt et une stations avaient été désignées entre la capitale et Saint-Sébastien, et sur la route, dans les villes, les châteaux et les couvents où l'on s'arrêtait, ce n'étaient partout que réceptions, banquets, cérémonies religieuses, combats de taureaux, mascarades et illuminations. Parti le 15 avril 1660, ce long convoi n'arrivait que le 11 mai à destination, et, après les préparatifs et les ennuis d'un tel voyage, Velazquez avait encore à s'occuper des soins qu'entraînait l'organisation des fêtes qui devaient marquer, avec tout l'éclat possible, la réunion de ces deux cours désireuses de faire en cette occasion assaut de faste et de magnificence.

On sait, par le récit de Mme de Motteville, les incidents qui marquèrent cette réunion et comment la reine Anne d'Autriche, heureuse de revoir, après quarante-cinq ans, son frère Philippe IV et ouvrant à la française ses bras pour l'embrasser, celui-ci, avec une gravité toute espagnole, avait retiré sa tête hors de sa portée, « tellement immobile, dit un autre chroniqueur, qu'on l'eût plutôt pris pour une statue que pour un homme vivant ». Les fatigues, les soucis de toute sorte que Velazquez eut à subir pour s'acquitter des fonctions qui lui étaient dévolues dépassaient les forces humaines; mais, en dépit de ces

ennuis, sa courtoisie et sa bonne grâce ne se démentirent pas un instant. Sa belle tournure et la correction de sa tenue faisaient l'admiration de tous.

Ce n'est qu'après soixante-douze jours d'absence qu'il rentra, le 26 juin, à Madrid. Les siens l'y attendaient avec anxiété, fort émus par le bruit qui avait couru de sa mort. Épuisé, déjà souffrant, il portait en lui le germe de la fièvre pernicieuse qu'il avait sans doute contractée sur les bords de la Bidassoa et qui devait l'enlever peu après. Très frappé par l'annonce de sa maladie, le roi lui avait aussitôt envoyé deux de ses médecins pour le soigner; mais ceux-ci ne purent que constater l'état désespéré de l'artiste, qui, après avoir traîné quelque temps, expirait le vendredi 6 août 1660, à l'âge de soixante et un ans. Les funérailles se firent avec éclat, au milieu d'un grand concours de ses confrères et des plus hauts personnages de la cour. Les membres de l'ordre de Saint-Jacques avaient voulu porter eux-mêmes le cercueil sur leurs épaules, et la musique ainsi que les chœurs de la chapelle royale accompagnaient l'office. Philippe IV s'était montré fort affecté de cette perte, et à quelque temps de là, en regard d'une délibération de la Junte relative au règlement du traitement de Velazquez, ne pouvant encore se résoudre à trancher la question, il écrivait d'une main tremblante ces deux mots : « *Quedo abatido :* Je reste accablé ! »

## X

Pas plus qu'il n'avait eu de prédécesseurs, Velazquez ne devait laisser d'héritier de son talent, et, si dociles qu'aient été ses élèves, ils ne font que mieux ressortir encore toute sa supériorité. Le plus remarquable d'entre eux, Juan-Bautista del Mazo, qui dès 1534 était devenu son gendre, possédait une très réelle habileté à copier les œuvres de Titien, de Véronèse, de Tintoret et même de Rubens. Ses portraits, qui offrent certaines analogies de facture avec ceux de Velazquez, prêtent parfois à des confusions; mais les seuls qui puissent mériter cet honneur sont ceux que ce dernier lui-même a remaniés et réveillés par quelques touches décisives. L'élève a bien pu emprunter les procédés de son maître, le fondu, la légèreté de son exécution; livré à lui-même, il laisse découvrir la mollesse et l'incertitude de son dessin. Ses paysages pourtant manifestent un sens plus personnel, notamment cette *Vue de Saragosse* (musée du Prado) dont les nombreux personnages que Velazquez a peints sur le premier plan ne suffisent pas à égayer la morne tristesse et l'aspect désolé.

A côté de Mazo, à peine pourrait-on citer l'esclave Juan de Pareja dont Palomino nous a conté la touchante histoire. Attaché à la personne de Velazquez,

il s'était peu à peu pris de goût pour la peinture; mais, afin de ne pas éveiller les susceptibilités de son maître, il avait pendant de longues années dérobé ses essais à tous les regards, jusqu'à ce que l'un de ses tableaux ayant été vu et apprécié par Philippe IV, son affranchissement lui fut accordé sur la demande du roi lui-même. Il n'en était pas moins resté au service de Velazquez et, même après la mort de ce dernier, il passait à celui de la femme de Mazo, ne pouvant se décider à quitter une famille à laquelle il avait voué une si constante affection. Sa grande toile du musée du Prado, *la Vocation de saint Mathieu*, son meilleur ouvrage, ne manifeste cependant en rien les influences qu'il avait dû subir. C'est une peinture froide et habile, mais sans grand caractère et qui semble plutôt inspirée par les Italiens de la décadence. En dehors de ces deux noms, d'autres disciples de Velazquez, tels que Juan de Alfaro y Gamez, Nicolas de Villacis, Thomas de Aguiar, ne sont, à vrai dire, que des amateurs, des jeunes gens de famille qui ont dû à la noblesse de leur naissance la faveur de l'approcher en vivant eux-mêmes à la cour. Quant aux peintres de cette époque, comme Mateo Cerezo, Escalante, Juan de Careño et Claudio Coello, ils s'effacent absolument devant leur grand rival. Seuls Murillo et Zurbaran, bien que lui étant fort inférieurs, ont conservé en face de lui quelque originalité. En bon camarade, étranger comme il le fut à tout sentiment de jalousie, le maréchal du palais

de Philippe IV ne profita de son ascendant sur le roi que pour chercher à leur être utile, en les attirant à la cour, et, s'il ne pouvait les y retenir, pour leur procurer du moins des commandes et des encouragements.

Entre toutes, la manière de Velazquez est personnelle. On a beaucoup parlé à ce propos de ses procédés, « de ces mystérieuses conjurations » dont, suivant Burger, il aurait gardé le secret. Sauf celui de son génie, nous ne croyons pas, au contraire, qu'il y ait aucun secret chez ce maître que recommandent surtout le naturel, la simplicité, l'absence totale de conventions. Sa façon même d'aborder l'exécution de son œuvre n'appartient qu'à lui. Quel autre oserait, comme il le fait, jeter sa composition sur la toile, le plus souvent sans études, sans esquisses préalables? Évidemment il y a bien réfléchi; il sait, il voit clairement ce qu'il veut. Mais quelle concentration d'efforts, quelle sûreté exige un travail mené ainsi d'ensemble, avec toutes les difficultés réunies du dessin, de l'effet, de la couleur! quelle force de volonté en face de la nature, à laquelle il ne cesse de recourir, pour l'interpréter suivant son idée, pour subordonner cette interprétation aux convenances du sujet qu'il traite et au résultat final qu'il s'est assigné! Ce n'est pas, nous l'avons vu, qu'il se refuse jamais à améliorer cette œuvre au cours de l'exécution : les nombreux repentirs que nous avons déjà signalés dans ses tableaux le prouvent suffisamment.

Mais la nécessité où il est de se presser l'oblige à employer de son mieux les courts instants qui lui sont accordés par ses modèles. Il s'applique donc de toutes les forces de son être à son travail, et par l'énergie de cet effort initial il se place, comme d'emblée, au cœur même de son œuvre. Jusqu'à son entier achèvement, il lui communiquera cette chaleur, ce souffle de vie qu'imprime aux grandes créations humaines l'impression toujours agissante d'un esprit supérieur.

Pour ne point s'égarer, pour ne rien livrer au hasard et faire aboutir dans le plus bref délai ce travail hâtif, l'artiste a compris de bonne heure la nécessité de procéder avec méthode. La mise en place de l'ensemble est donc tout d'abord pour lui l'objet d'un soin particulier; c'est là le fondement même sur lequel tout doit reposer. Il a acquis à cet égard une justesse de coup d'œil vraiment merveilleuse pour apprécier les formes, les proportions et les mouvements. Dès ses premiers traits, à l'exactitude absolue des distances et des directions, on sent déjà quelle est la sûreté du dessinateur. Mais il a sa façon à lui de dessiner : il lui faut le pinceau en main, et c'est avec des couleurs qu'il modèle. On ne connaît pas, en effet, de dessins qui puissent lui être attribués avec quelque certitude, et, bien qu'on possède, au cabinet des estampes de Berlin et à la bibliothèque de Madrid, deux épreuves d'un portrait gravé d'Olivarès, qui, à raison de la liberté et de la largeur de

l'exécution, nous paraissent dignes du maître, le fait que ce sont là des épreuves uniques prouve assez qu'il n'attachait pas grande importance à ces essais, si tant est qu'ils soient véritablement de lui. Velazquez ne fut et n'a jamais voulu être que peintre, et, même comme peintre, sa technique et les matériaux qu'il emploie sont d'une simplicité extrême. Habituellement, il se sert d'une toile d'un canevas assez gros, dont le grain est en rapport avec les dimensions du tableau projeté. La préparation très mince de cette toile en laisse voir la trame et, soit qu'il insiste en la recouvrant de pâte, soit qu'il procède par légers frottis, il obtient à son gré les aspects les plus variés. La blancheur de cette préparation permet aussi de donner plus de clarté, plus d'éclat à la couleur et, même dans les morceaux les plus finis, la franchise de l'exécution assure à la fois à l'œuvre une fraîcheur plus grande et une meilleure conservation.

Quant à sa façon de peindre, c'est l'artiste lui-même qui nous a renseignés à ce sujet, en se montrant à nous avec sa palette et ses pinceaux dans le tableau des *Meninas*. Cette palette est petite, ovale, peu chargée de couleurs en petit nombre, huit ou neuf au plus : un blanc, un ocre jaune, deux rouges, l'un de ton moyen, l'autre plus brillant, plus subtil que le vermillon — un certain rouge de Séville, qu'on prépare très bien en Espagne — puis une série de couleurs sombres, peu distinctes, probablement une laque, un noir, de l'indigo et un ou deux bruns. Avec

ces couleurs modestes et d'éclat plus que médiocre, Velazquez compose des harmonies fortes ou délicates, austères ou joyeuses, infiniment variées. Jamais de recettes ni de formules : il sait tirer parti de tout, marier tous les tons, se contenter au besoin de noir et de blanc, avec un peu de brun et de vermillon, pour obtenir les modulations les plus exquises.

Il ne se sert point de brosses; du moins, ce sont des pinceaux qu'il tient à la main dans ce même tableau des *Meninas*, ce qui semble un peu étrange, étant donnés ces grands espaces qu'on y remarque — comme le plancher, les parois, le plafond et la toile appuyée contre le chevalet — dans lesquels la teinte est unie, promenée à plat, sans trace de reprise. Mais peut-être n'avait-il pas besoin de brosses pour la tâche qu'il se proposait ce jour-là. En tout cas, les pinceaux qu'il a en main sont semblables à ceux des aquarellistes, montés sur les longs manches qu'il employait de préférence et dont usaient aussi, du reste, bien d'autres vaillants opérateurs, Rubens notamment. La touche est ainsi, quand il le faut, plus nette, plus précise et plus souple; la longueur des hampes permettant d'ailleurs de donner de plus loin cette touche et de mieux apprécier, par conséquent, l'effet qu'elle produira à la distance voulue. Pour la matière colorante, elle n'est ni trop délayée, ni trop épaisse; assez consistante pour pouvoir être maniée légèrement sans couler, ni poisser, dans tous les sens. Posée franchement par grands tons locaux de

valeur moyenne, le peintre la modifie à peu de frais, à l'aide de quelques accents, plus vigoureux et transparents dans les ombres, plus clairs et empâtés dans les lumières. De même, c'est en frôlant qu'il indique les reflets et par des rehauts qu'il accroche les luisants, avec une précision singulière, toujours au bon endroit. Presque tous ses tons sont rabattus de blanc, et c'est le blanc qui, en servant le plus souvent de base à ses mélanges, lui donne ces gris fins, argentés, si nuancés, si savoureux. Il conserve, au contraire, à ses noirs toute leur plénitude, sans jamais les rendre lourds ni opaques.

Tout ce travail est chez lui très facile, mené avec un entrain et une liberté qui marquent son constant plaisir de peindre, sans que sa verve aille jamais jusqu'à la virtuosité. Rien donc de mystérieux dans cette touche inimitable, mais pour chaque coup de pinceau, l'intelligence toujours présente et le charme d'une science impeccable unie à une sincérité absolue. Partout cet air de spontanéité qui ajoute encore au prix des œuvres parfaites. Si jamais la formule du moindre effort apparent pour le plus grand effet a été de mise, c'est avec lui. Mais tout cela, à vrai dire, ne peut guère se raconter, et quiconque a tenu le pinceau reste, en sa présence, aussi pénétré d'admiration qu'impuissant à donner de cette admiration des raisons qui le satisfassent, tant ces œuvres prêtent peu à la littérature, tant les moyens employés y sont exclusivement ceux d'un peintre. Et avec cette habileté

consommée qui vous tient sous le charme, la modestie de l'exécutant est telle qu'il ne semble pas se douter lui-même de son excellence et qu'il n'en fait jamais parade. Copié ou plutôt interprété par lui, l'objet le plus vulgaire et le plus prosaïque prend un aspect imprévu, comme si en dégageant l'esprit même des choses, il les créait à nouveau. Bien qu'il possède à fond son métier, son talent, tout séduisant qu'il soit, ne laisse que mieux paraître sa vive intelligence qui transforme, anime et ennoblit ce peu de matière sur laquelle elle exerce.

Velazquez a de bonne heure aimé la nature, et jusqu'à la fin il a conservé et développé en lui le sentiment toujours plus vif de ses beautés. Il ne s'est jamais lassé de la consulter, de progresser par son étude. Aussi ne rencontrez-vous pas chez lui ces procédés de pratique, ces formes habituelles, ces harmonies apprises, dans lesquels les autres retombent si souvent. Chacune de ses productions est pour lui une occasion de se renouveler, de montrer des faces inédites de son génie. Les obstacles incessants apportés à l'exercice de son art par les obligations de sa charge ne lui ont pas permis de se blaser. C'était comme un assaisonnement de plus à son plaisir de peindre, et il semble que sa passion pour son art soit restée d'autant plus vivace qu'elle a été plus contrariée.

Fixé de bonne heure sur sa voie, il y a toujours persévéré. Il serait sans doute téméraire d'affirmer qu'il

n'a subi jamais aucune influence; du moins la trace d'aucune n'est visible chez lui. Ni les chefs-d'œuvre des plus grands maîtres de l'Italie, que par deux fois il avait pu admirer dans leur patrie, ni ceux que contenaient les collections royales au milieu desquelles devait s'écouler sa vie, ni Rubens lui-même au comble de sa gloire, alors qu'il arrivait à Madrid avec les séductions réunies de sa personne et de son talent, n'avaient pu entamer la forte originalité de Velazquez. Dès le début, il avait eu sa façon à lui de voir la réalité et de la rendre. Nous savons qu'il professait une prédilection marquée pour Titien, pour Tintoret et Véronèse; pourtant il ne les a jamais imités, et il ne ressemble qu'à lui-même. On a voulu, non sans quelque subtilité, distinguer des manières successives dans le développement de sa carrière artistique : à aucun moment on n'y trouverait de la manière, et même, à le bien prendre, tout se tient, tout se suit, et s'enchaîne dans son œuvre. Aussi, à raison même de ce naturel parfait, il n'est pas de maître dont le commerce nous paraisse plus sain et dont les enseignements soient plus profitables.

On reste sans défense contre une sincérité si constante et si absolue; on risquerait même, à force de l'admirer, de devenir injuste pour les autres. Il semble que, par ce qu'ils ont gardé, par ce qu'ils nous montrent de respect pour les traditions, ils aient perdu quelque chose de cette franchise de vision que Velazquez a toujours en face de la nature. C'est elle qui

lui communique directement la fraîcheur et la vie de ses impressions. Aussi est-ce en Espagne surtout qu'il convient de le voir, non seulement parce que c'est au musée du Prado qu'on trouve une réunion aussi complète de ses œuvres, mais parce que le pays et la race qu'il a si fidèlement représentés, permettent de l'y mieux comprendre et font mieux paraître tout son mérite. La population avec ses types variés, ses usages, ses plaisirs et ses fêtes, les échappées sur la campagne, la sombre tristesse de l'Escurial et des montagnes austères auxquelles il s'appuie, la lumière vive et franche de ces plateaux élevés, partout aujourd'hui encore nous rencontrons des témoignages irrécusables de sa véracité. Hommes et choses, mœurs et paysages, scènes familières ou grandioses, tout chez lui est bien espagnol, et c'est comme un résumé de l'époque et du milieu où il a vécu, observé par un esprit très pénétrant, exprimé par un artiste de génie, que nous découvrons dans son œuvre.

Avant tout, Velazquez est un portraitiste; c'est dans sa façon de comprendre et d'interpréter la nature humaine que s'accuse le mieux son originalité. Certes bien d'autres avant lui ont excellé dans le portrait, et il y aurait pour la critique autant d'injustice que d'ingratitude à ne pas reconnaître et goûter tant de chefs-d'œuvre que ses prédécesseurs nous ont légués en ce genre. Que de manifestations diverses ils nous offrent, en effet, de toutes les ressources de cet art

et des merveilles qu'il a produites! Que d'acceptions de la vie, variées, intéressantes par ce que ces artistes nous révèlent d'eux-mêmes, autant que par ce qu'ils nous apprennent de leurs modèles! En voici, comme Raphaël ou Titien, qui, avec des moyens bien différents, l'un par l'ampleur et la force expressive de son dessin, l'autre par la magnificence ou l'éloquente sobriété de sa couleur, font également paraître le grand style et la noble simplicité de leur art, en même temps qu'ils nous renseignent sur tant de souverains et de grands seigneurs qui ont été leurs patrons ou leurs amis. Quelle n'est pas la perspicacité incisive et la franchise courageuse, parfois même brutale, d'un Antonio Moro pour faire revivre ainsi sous nos yeux les temps troublés où il a vécu, en évoquant dans des œuvres inoubliables les cruelles images d'un duc d'Albe ou d'une Marie Tudor! Que dire de la virtuosité clairvoyante d'un Frans Hals; de cette généreuse et puissante compréhension de la vie qui déborde chez Rubens, de la rapidité et de la sûreté de son coup d'œil, de cette mâle facilité d'une prodigieuse exécution où l'on retrouve comme un reflet de toutes les énergies, de toutes les ardeurs qui sont en lui? Quel charme encore dans ces nombreux portraits où Van Dyck, ainsi que l'a si justement remarqué Fromentin, mêle à son insu « quelque chose des grâces de sa personne; un air plus habituellement noble, un déshabillé plus galant, un chiffonnage et des allures plus fines dans les habits, des mains plus également

belles, pures et blanches[1] », toutes les séductions, tous les raffinements de ce cosmopolitisme élégant qui après avoir, de son temps, conquis la faveur de toutes les cours, nous ravit encore aujourd'hui ! Et en dépit de l'individualité si franchement accusée de ses portraits, Rembrandt, le grand magicien, n'ajoute-t-il pas, lui aussi, à leur exacte ressemblance quelque chose qui la dépasse et nous fait retrouver en eux, avec les aspirations ou les tristesses du maître, toutes les passions, tous les troubles qui nous agitent nous-mêmes, toutes les mystérieuses résonnances de ses sentiments dans nos propres âmes !

Mais jusque chez celui-là même qui paraît s'être le plus effacé pour ne laisser paraître que ses modèles, chez Holbein, dont la sincérité, il faut le reconnaître, égale celle de Velazquez, quelles différences profondes entre leur manière de pratiquer cet art difficile, et, avec des qualités communes, combien de traits distinctifs ! Tandis que le premier, avec son esprit d'analyse méticuleuse, multiplie les particularités, accumule les détails physionomiques, les relie entre eux sans perdre jamais de vue l'ensemble, mais sans insister sur aucun, comme si, indifférent à force d'impartialité, il n'avait d'autre souci que de vous mettre en présence de son modèle, en vous laissant le soin de dégager vous-même l'idée qu'il en faut avoir, Velazquez, au contraire, plus expansif et plus ouvert,

1. *Les Maîtres d'autrefois*, p. 149.

procède par grandes masses, avec des allures plus directes. Ne se montrant pas lui-même plus que ne fait Holbein, il a pour la réalité des regards plus émus, je ne sais quelle sympathie plus cordiale qui se communique à vous comme par un besoin de sa nature affectueuse. Lui en accorde-t-on le loisir, il pourra, sans dévier, sans faiblir, pousser son œuvre jusqu'à l'extrême fini, et les détails, toujours significatifs, viendront spontanément, en quelque sorte, ajouter à la réalité et définir plus complètement l'unité morale du personnage. Mais, sans prétendre établir des préséances entre des talents également originaux et parfaits, peut-être convient-il de faire observer que si, à l'exemple d'Holbein, Velazquez a su mettre dans leur vrai milieu ses figures, préciser à peu de frais leur condition, leurs habitudes, il s'est, comme peintre, posé des problèmes plus compliqués et qu'aucun de ses devanciers n'avait abordés jusque-là. Non content de placer, ainsi qu'ils l'avaient fait, ses modèles dans des intérieurs clos, il nous les montre aussi en plein air, dans la contrée où ils ont vécu. Avant lui, reprenant sur ce point les traditions des primitifs, Titien, Rubens et Van Dyck avaient introduit, comme eux, dans leurs portraits, des fonds de paysage, mais avec un parti-pris évident de tonalités foncées et de colorations arbitraires, repoussoirs commodes destinés à faire valoir les figures et à leur laisser toute leur importance. C'était là une convention à laquelle, avec sa sincérité entière, Velazquez ne

pouvait se prêter. Ses fonds sont vrais; les valeurs comme les nuances y sont exactement reproduites, et non seulement ils ne nuisent pas, mais ils servent à ses portraits en leur donnant quelque chose à la fois de plus franc et de plus délicat dans la tonalité des carnations, dans les contrastes qu'elles offrent avec les gris bleuâtres et les verts légers sur lesquels elles se détachent. La silhouette de ces portraits est ainsi plus arrêtée et plus pittoresque, leur dessin plus animé, moins rigide, moins strictement suivi, et cependant plus exact, « ondoyant et divers » comme la nature elle-même, qui ne se présente jamais à nous limitée et enfermée, dans des contours abstraits, mais enveloppée par l'air qui circule librement autour des objets. En buste, en pied ou à cheval, dans leurs costumes d'apparat ou leurs vêtements familiers, souverains et princes du sang, généraux et hommes d'État, ecclésiastiques, lettrés, gens du peuple, ou bohèmes, tous les clients du peintre nous apparaissent ainsi dans le décor même où ils se meuvent, au milieu de leurs occupations ou de leurs divertissements, à la cour, à l'atelier, dans la campagne.

Chacun de ces portraits est ainsi devenu un tableau. De même, chacun des tableaux de Velazquez est fait d'une réunion de portraits, non pas assemblés au hasard et avec des modèles de rencontre, mais avec les types les plus caractéristiques, les mieux choisis pour mettre en pleine lumière les épisodes qu'il s'est proposé de retracer et pour leur donner toute leur signi-

fication. De ces portraits en action il a composé ses œuvres les plus expressives, usant avec une mesure parfaite de ce procédé de la répétition qui, bien compris et discrètement pratiqué, mérite de tenir une si grande place dans la littérature et dans tous les arts. N'est-ce pas lui, en effet, qui permet de donner à l'expression d'une idée toute sa plénitude, en nous présentant à la fois les acceptions diverses qu'elle peut offrir, avec les contrastes ou les analogies qui en accusent plus nettement le relief, avec les accents qui en font le mieux ressortir l'intention? Dans cette façon de relier ou d'opposer entre eux les divers éléments mis en œuvre, il y a comme une force secrète de persuasion, puisque la réalité s'ajoute ici à l'intelligence pour rendre l'impression plus saisissante.

C'est dans la valeur de chacun de ces éléments aussi bien que dans la signification qu'ils tirent d'un ensemble ainsi conçu que Velazquez a manifesté la singulière puissance et la nouveauté de son art. On n'a pas assez remarqué, en effet, que le premier il a inauguré bien des genres et les a d'emblée portés à leur perfection. En nous montrant, ainsi qu'il l'a fait dans les *Lances*, les soldats et les grands capitaines de l'Espagne, en choisissant pour les rapprocher un des actes mémorables de leur vie militaire, comme pour faire mieux ressortir la courtoisie chevaleresque du plus illustre d'entre eux envers son ennemi vaincu, en renonçant à l'appareil rebattu des allégories et des figures mythologiques, pour tirer de la seule réalité

toutes les ressources que contenait son sujet, n'a-t-il pas donné du tableau purement historique un modèle qui depuis lors n'a jamais été égalé? Quel document plus exact, plus irrécusable, plus condensé et, comme on dit, plus *suggestif*, trouverions-nous dans les Mémoires du temps que le tableau des *Meninas,* pour nous faire pénétrer dans cette cour d'Espagne si fermée, si pointilleuse et si vaine, pour nous dévoiler la vie familière de ce souverain désœuvré et la honteuse promiscuité des avortons et des fous dont il s'entoure pour tromper le long ennui de ses journées! C'est aussi de l'histoire, et pas seulement celle de la cour, que nous rappellent ces *Chasses royales* où, dans le cadre d'un paysage franchement espagnol, nous voyons rassemblées toutes les classes de la population, avec le riche bariolage des costumes, le caractère franchement local des physionomies, tout le pêle-mêle si habilement ordonné de cette foule accourue pour une de ces tueries sauvages qui de tout temps ont été et qui restent encore aujourd'hui le fond des divertissements de cet étrange pays. Et dans les *Fileuses* encore, n'est-ce pas une autre face également caractéristique de la vie espagnole qui s'offre à nous dans cet intérieur pittoresque, avec ces belles filles du peuple et ces grandes dames élégantes, avec ces opérations diverses d'une industrie nationale, égayées et comme transfigurées par la lumière radieuse qui se joue parmi ces riches étoffes ou parmi les loques superbes dont sont vêtues les

travailleuses? Que de sujets d'observation, que de renseignements instructifs sur les mœurs, les allures et les types d'une époque et d'une contrée! quelles images charmantes, aussi vraies que poétiques! A le bien prendre enfin, même en dehors de l'intérêt que nous y trouvons, la valeur d'exécution de pareils ouvrages ne suffirait-elle pas à leur gloire?

Toutes ces nouveautés, Velazquez les a créées sans se poser en révolutionnaire, sans même croire qu'il fût un inventeur, se bornant à peindre de son mieux les choses qu'il avait sous les yeux, rajeunissant à force d'intelligence et de talent un art qu'on pouvait croire épuisé. S'il a pu ainsi étendre ses ressources, ce n'est pas en franchissant les limites de son domaine, mais en s'y enfermant plus scrupuleusement, en aimant mieux la nature et en nous révélant, par des ouvrages excellents, ce qu'elle possède encore de trésors pour ceux qui savent la bien voir et en exprimer la beauté. Jamais la perfection n'a été si aimable, ni si ingénue; jamais son langage n'a été si accessible à tous, attrayant pour les ignorants, plus admirable encore pour ceux qui savent. Voilà un grand esprit sans morgue et un grand talent qui semble s'effacer. Comme sans y penser, il reste noble en étant vrai, et c'est quand il est le plus simple qu'il fait le mieux paraître sa grandeur. En tout, il se révèle à nous avec cette distinction native qu'avaient encore accrue chez lui la loyauté et la bonne conduite de la vie. A celui qui, ayant déjà goûté les plus hautes délectations de l'art,

n'a pas encore pu connaître l'ensemble de son œuvre, il réserve à Madrid la rare surprise des admirations les plus vives, et l'étude de sa vie comme celle de son art s'accordent pour fixer en nous l'impression qu'il convient de garder de lui, celle d'un gentilhomme et d'un peintre accomplis.

# LES COMMENCEMENTS DU PAYSAGE DANS L'ART FLAMAND

Les questions d'origine sont devenues pour nous, dans tout ordre de recherches, l'objet d'une curiosité bien légitime. En ce qui touche les arts, ces questions sont particulièrement délicates et compliquées. Si, jusqu'au commencement de ce siècle, la critique y était restée assez indifférente, il semble qu'aujourd'hui une réaction, peut-être excessive, se soit produite. Les œuvres des périodes de décadence, sans doute trop prisées autrefois, sont désormais délaissées pour des productions dont la naïveté et la force étaient naguère encore entièrement méconnues. On aime à remonter le cours des âges, à surprendre, jusque dans ses tâtonnements les plus incertains, les promesses d'un art qui cherche ainsi sa voie, et à démêler, parmi tant d'influences qui ont pu agir sur lui, celles

qui ont favorisé ou retardé son développement. L'étude de l'histoire du paysage et de ses premières apparitions dans l'école flamande nous permettra d'assister à ces humbles débuts d'un élément pittoresque qui, en se faisant une place croissante dans les préoccupations des artistes, arrivera à former un genre distinct et finira même par éliminer la figure humaine qui absorbait autrefois toute l'attention et à laquelle il s'est peu à peu substitué.

## I

Comme dans l'antiquité, comme en Italie au début de la Renaissance, la peinture ne s'est développée, au nord de l'Europe, qu'après l'architecture et la sculpture, et c'est dans les manifestations de ces deux arts que nous devons chercher les premières traces d'une étude directe de la nature. Pendant la période romane, les traditions de l'art byzantin s'étaient en partie maintenues, sinon dans l'exécution d'œuvres importantes, du moins pour les ouvrages de petites dimensions, travaux d'orfèvrerie ou sculptures en ivoire dus généralement à des artistes grecs qui avaient encore conservé quelque chose de l'habileté de leurs ancêtres. Des palmettes groupées avec goût, et qui servent parfois d'encadrement à des scènes figurées sur des plaques d'ivoire, ou bien des fleurons

concourant à l'ornementation des châsses et des objets servant au culte, sont les rares emprunts faits au règne végétal qu'on puisse signaler dans ces décorations; encore serait-il difficile de spécifier quelles plantes en ont fourni les types. Ce sont des copies de formes anciennes qui, ainsi reproduites, s'adaptent avec plus ou moins de convenance aux destinations qui leur sont assignées. On peut, d'après plusieurs bas-reliefs de cette époque, se rendre compte de la barbarie et de la maladresse avec lesquelles le paysage lui-même est traité lorsque l'artiste invoque le secours de la nature pour mieux spécifier les sujets qu'il veut représenter. La reliure d'un Sacramentaire de Metz, qui remonte au IXe siècle, nous montre, dans un *Baptême du Christ*, les eaux du Jourdain figurées par des stries ondulées et parallèles qui forment une sorte de cône, élevé à une hauteur suffisante pour masquer la nudité du personnage. Les fonts baptismaux de la cathédrale d'Hildesheim, travail en bronze datant du XIIe siècle, reproduisent une pareille boursouflure des flots et dénotent une ignorance non moins grossière des principes les plus élémentaires de la perspective.

A vrai dire, ces essais d'interprétation pittoresque, et le style même auquel ils appartenaient, dérivaient d'une manière plus ou moins immédiate de l'antiquité, et l'art chrétien n'avait point trouvé jusque-là une expression qui lui fût propre, pour traduire fidèlement ses aspirations et son esprit. Cependant, ainsi que

M. de Humboldt le remarque dans une esquisse très largement tracée de l'histoire du paysage, les Pères de l'Église avaient de bonne heure manifesté un profond amour de la nature. Saint Basile, saint Grégoire de Nysse et saint Chrysostome ne négligent aucune occasion de proclamer l'infériorité de l'art des hommes comparé à l'œuvre de Dieu. Le sentiment qui poussait saint Antoine, saint Jérôme et saint Pacôme à fuir la corruption des villes pour mener dans le recueillement une vie de prières et de mortification devait aussi contribuer à développer en eux cet amour de la nature. Retirés au fond des déserts ou des forêts, ils y trouvaient des impressions que le monde n'avait pas encore connues. Exaltées par la solitude ces âmes ardentes arrivaient à faire de la nature leur confidente, à chercher en elle l'écho de leurs pensées intimes. D'âge en âge, une poétique nouvelle se formait ainsi, à laquelle chacun de ces contemplatifs, suivant son tempérament particulier, ajoutait quelques traits nouveaux et prêtait une signification symbolique tour à tour éloquente ou subtile. On sait avec quel charme et quelle ingénuité la tendre piété d'un saint François s'épanchait dans la nature entière et associait familièrement les plantes et les plus humbles créatures à ses élans d'adoration.

Dans le Nord, où le climat plus rude oppose à l'homme des difficultés plus grandes, le bienfait des défrichements et des cultures auxquels certains ordres s'étaient voués devait être particulièrement apprécié.

Choisissant, pour y établir leur retraite, les contrées les plus sauvages, les disciples de saint Benoît et de saint Bruno se trouvaient mêlés de plus près à la nature. Ils apprenaient à la mieux observer dans cette lutte opiniâtre qu'ils avaient à soutenir pour triompher de ses résistances, et le jour allait venir où ils lui feraient dans l'art la place qu'elle tenait dans leur activité et leurs préoccupations. Vers la fin du XII^e^ siècle, les architectes clunisiens, les premiers, commencèrent à tirer de la végétation qui les entourait les éléments d'une décoration qui assure aux édifices ogivaux construits par eux un caractère marqué d'originalité. Ces plantes, dont ils étaient à même de suivre, dans les champs ou les bois voisins de leurs couvents, le complet développement, leur fournissaient une richesse inépuisable de modèles. En les voyant éclore et s'épanouir, ils pouvaient étudier, aux diverses époques de leur croissance, celles qui se prêtent le mieux à jouer un rôle décoratif. Timidement d'abord, ils associèrent leurs formes flexibles et variées à la rigidité des formes géométriques, et, trouvant dans cette opposition des contrastes heureux, ils reconnurent bien vite les ressources que leur offraient de semblables combinaisons. Avec une intelligence et un sens esthétique qui dénotent une merveilleuse entente de leur art, ces habiles constructeurs utilisèrent peu à peu la plupart des végétaux de nos contrées. Le lierre, le trèfle, le houblon, le plantain, la fougère, l'hépatique, le chardon, la vigne, bien

d'autres plantes encore, s'étalent en corbeilles sur les chapiteaux des colonnes, ou se déploient le long des frises et des bandeaux, dans les églises qu'ils ont bâties. Elles rompent ainsi l'uniformité des lignes droites qui accusent les grandes divisions de ces monuments, sans cependant briser la savante ordonnance et l'harmonie de leurs proportions.

A côté de ces emprunts décoratifs faits à la flore septentrionale par l'art du moyen âge, il faut encore citer, dans nos cathédrales, ces stalles fouillées en plein bois qui en garnissent les chœurs et semblent rivaliser avec les végétations les plus touffues de la nature, ou bien ces panneaux entiers, sculptés sur la pierre de leurs parois, qui, à l'intérieur de Notre-Dame de Reims, par exemple, nous offrent groupés ensemble des feuilles d'érable, des branches de chêne avec leurs glands, des sagittaires et des géraniums des prés dont la souplesse et la grâce sont rendues avec une singulière habileté d'exécution. Enfin, quoique la sculpture semble peu propre à de semblables représentations, des scènes rustiques se trouvent aussi figurées dans ces édifices à côté d'épisodes inspirés par les livres saints. En regard des signes du zodiaque, que nous voyons sculptés aux portails de plusieurs d'entre eux, nous remarquons déjà des suites de travaux des champs, placés suivant l'ordre des mois, première apparition de ces calendriers que nous aurons bientôt occasion de signaler dans les peintures des manuscrits, et qui exerceront plus tard une

influence décisive sur le développement du paysage. Le soubassement d'une porte de la cathédrale d'Amiens (XIII^e siècle) nous en offre un des spécimens les plus remarquables. Ici, c'est un paysan, qui, au-dessous du Bélier (mars), bêche la terre encore nue, et, près de lui, des ceps de vignes tordent leurs rameaux grêles et noueux autour des échalas qui les supportent. A côté, avec avril, la nature s'est réveillée ; les bourgeons, gonflés de sève, éclatent aux arbres voisins, et un homme, le visage épanoui, regarde en souriant un passereau qui vient de se poser sur sa main. Plus loin, toute la série des occupations champêtres se succède dans son ordre régulier, comme si l'artiste avait voulu nous montrer à la fois, dans « cette œuvre vive », les plus simples manifestations de l'activité humaine unies aux expressions les plus élevées de la vie morale.

Mais si une large part est attribuée à la sculpture dans les édifices du moyen âge, le rôle de la peinture y semble, en revanche, assez effacé. Celle-ci demeure subordonnée à l'architecture ; elle doit faire corps avec elle et ne peut prétendre à une existence indépendante. Sur les piliers et les murailles, la tâche du décorateur — car on ne saurait lui donner le nom de peintre — se borne à tracer des figures dont le contour, resté apparent, enferme quelques teintes crues, posées à plat, sans aucune indication de modelé. La représentation de la nature ne saurait donc avoir ici sa place. Tout au plus en trouve-t-on quelques vagues indica-

tions dans les vitraux qui garnissent les roses ou les baies immenses des cathédrales : un lambeau de ciel d'un bleu étincelant, les tours d'un monument, un cours d'eau ou un arbre. Mais ces indications très sommaires se réduisent au strict nécessaire et rappellent les figurations abstraites qu'on rencontre dans l'art antique.

Comme pour lutter d'éclat avec ces verrières, des tapisseries, tendues ou pendantes le long des murailles, font écho à leurs riches colorations. Ces tapisseries, venues d'abord de l'Orient, sont fort recherchées. Avec les croisades et le développement du commerce, elles pénètrent jusque dans les contrées de l'Occident les plus éloignées et y fournissent des modèles qu'on s'efforce d'imiter. L'élément végétal joue un grand rôle dans leur décoration et, parmi les plus anciennes qui soient arrivées jusqu'à nous, on voit déjà des pastorales, des *verdures,* avec des prairies semées de fleurs ou plantées d'arbres entre lesquels volent des oiseaux au plumage diapré. A côté de ces tapisseries tissées, pour lesquelles les fabriques flamandes ont été de bonne heures très renommées, d'autres tapisseries, brodées à l'aiguille, nous fournissent également un exemple de la gaucherie avec laquelle la représentation de la nature était alors traitée. Nous voulons parler de la célèbre tapisserie de Bayeux, attribuée autrefois à la reine Mathilde, mais dont l'auteur inconnu était probablement contemporain de la conquête de l'Angleterre

par les Normands et vivait à la fin du XI^e^ siècle. Le procédé de travail est, il est vrai, peu compatible avec une figuration exacte du paysage, mais il est intéressant de voir comment cette figuration était comprise à cette époque. Le plus souvent, le terrain sur lequel se meuvent les personnages n'est point indiqué ; comme dans les bas-reliefs de l'Égypte ou de l'Assyrie, leurs pieds portent sur le trait horizontal par lequel les bandes de broderies superposées sont séparées les unes des autres. Cependant, de distance en distance, s'élèvent de petits monticules entre lesquels les eaux de la mer ou des fleuves sont retenues sans que l'artiste ait pris soin d'assurer leur horizontalité. Dans une forêt où des bûcherons taillent les arbres qui doivent servir à la construction des navires des conquérants, ces arbres sont dessinés d'une manière enfantine, et de leurs troncs contournés s'échappent quelques feuilles rudimentaires, semblables à des ornements héraldiques. Enfin, les embarcations qui composent la flotte normande sont groupées avec une ignorance absolue des règles les plus élémentaires de la perspective ; celle-ci, ainsi qu'on peut déjà le constater chez les anciens, s'étage en hauteur au lieu de se développer en étendue.

Peu à peu, cependant, la peinture que nous avons vue d'abord reléguée dans les bas-côtés obscurs des églises, pénètre dans le chœur de ces édifices et commence à se substituer aux bas-reliefs dorés et peints

de couleurs éclatantes qui déployaient au-dessus des autels leurs nombreux compartiments. Mais son domaine reste longtemps incertain et mal délimité. Comme s'il voulait défendre pied à pied le terrain que seul il occupait d'abord, le sculpteur ne cède que graduellement la place au peintre. Plusieurs des œuvres de cette époque portent témoignage de cette lutte engagée entre les deux arts et semblent en marquer les étapes successives. Dans quelques-unes, les corps des personnages sont déjà peints, tandis que leurs visages continuent à être représentés en relief; ou bien, parmi leurs vêtements, des pierres précieuses ou d'autres ornements en métal font encore saillie et des gaufrures aux dessins variés sont imprimées dans les fonds d'or sur lesquels les figures sacrées découpent leur silhouette.

Les maîtres de l'école primitive de Cologne nous montrent la première trace de quelques détails pittoresques, qui, placés à côté des attributs servant à caractériser ces figures, aident à les déterminer d'une manière plus précise. Dans ce modeste réduit où, pieusement agenouillée, la Vierge reçoit de l'ange Gabriel l'annonce de sa mission divine, c'est une touffe de lis blancs posés auprès d'elle; ou bien quelque mignonne fleurette cueillie dans le tapis de gazon étendu sous ses pieds et qu'elle offre gauchement à l'Enfant Jésus; ou bien encore, comme dans les gracieux tableaux connus sous le nom de *Paradis*, des berceaux de roses sous lesquels, entourée de

petits anges aux ailes multicolores, elle reçoit avec son Fils l'hommage de leurs chants et de leurs concerts. On le voit, cette intervention de la nature est bien humble à l'origine. Mais peu à peu le peintre ouvrira les yeux sur ces réalités à côté desquelles il passait d'abord indifférent; elles exerceront sur lui un charme croissant et il s'appliquera de plus en plus à les étudier, à les copier avec un soin scrupuleux. Parfois, il est vrai, privé du secours que les artistes des écoles italiennes trouvaient dans les traditions de l'antiquité, il se laissera entraîner à des interprétations littérales ou même à des vulgarités dont ceux-ci ont été mieux préservés. Mais ne devant rien qu'à ses propres efforts, il y gagnera, en revanche, un sens plus original, plus conforme au génie des contrées où son art a pris son essor et s'est développé.

Si lent que soit le progrès, les types raides et inertes que l'ignorance, bien plus encore que les conventions hiératiques, avait assignés aux figures sacrées, vont insensiblement se transformer. La vie, avec ses acceptions les plus variées, animera ces figures dont la piété des âges précédents s'était contentée et le portrait aura été la principale cause d'une rénovation si nécessaire. Voyez, en effet, auprès des saintes images offertes sur les autels aux prières des fidèles, ces personnages, de moindres dimensions, qui, de part et d'autre, se tiennent discrètement à l'écart et invoquent leur protection. Pour flatter l'amour-propre de ces donateurs et aussi pour faire

montre de son talent, le peintre s'attachera de plus en plus à rendre leur ressemblance plus complète. A cette étude, son dessin deviendra plus exact, sa couleur plus vraie et son exécution sera serrée de plus près. Il ne lui suffira plus, comme autrefois, de retracer au-dessus de ces petits personnages leurs noms ou leurs blasons, ni même de reproduire, aussi fidèlement qu'il le peut, leurs visages, leurs attitudes et leurs costumes. Bientôt, afin de les faire mieux reconnaître, le château, le monastère, la ville où ils vivent, l'église à laquelle est destiné leur présent, prendront place à côté d'eux, et la contrée qui les entoure sera rendue avec l'aspect caractéristique de ses terrains, de ses cours d'eau, de sa végétation. En même temps qu'il fait ainsi honneur à ceux qui l'emploient, l'artiste étend le champ de ses études et, devenu plus exigeant pour lui-même, il ne néglige rien pour accroître son instruction. Aussi, sans parler de leur valeur propre, les œuvres de ces maîtres primitifs sont-elles précieuses pour les renseignements sûrs et détaillés que déjà nous y pouvons recueillir sur l'architecture, les mœurs, et la manière de vivre de leur époque.

Bien que son domaine se soit ainsi agrandi, le peintre ne se résigne pas encore cependant à se renfermer dans ses limites. Il prétend s'affranchir de l'unité de lieu que, par son essence même, son art est condamné à respecter. Loin de se contenter de la représentation d'un seul fait en un seul moment,

il veut grouper, en les réunissant sur un même panneau, la succession d'épisodes divers qui se rapportent à un ou plusieurs sujets, et comme il ne se fie pas toujours à son talent pour se faire suffisamment comprendre, il recourt à des expédients d'une naïveté puérile. Des inscriptions tracées sur des banderoles sortant de la bouche des personnages sont destinées à mettre le public au courant de paroles ou de faits que l'artiste se sent impuissant à exprimer [1]. La nature doit se plier à des combinaisons tout aussi enfantines, et comme les scènes ainsi réunies se passent dans les milieux les plus divers, on comprend à quels rapprochements imprévus et peu justifiables aboutissent ces compositions incohérentes dont les éléments pittoresques se trouvent juxtaposés sans la moindre vraisemblance. La sculpture elle-même, d'ailleurs, avait aussi prétendu s'affranchir de cette loi de l'unité à laquelle, bien plus encore que la peinture, elle est astreinte. On sait avec quel art, dans les célèbres portes du baptistère de Florence, Ghiberti est parvenu à s'accommoder, — autant du moins qu'il était possible de le faire, — des difficultés qu'il s'était créées en se posant un programme incom-

1. C'était là aussi un procédé usité chez les anciens. Une coupe phénicienne nous montre rapprochés les uns des autres les divers épisodes de la journée d'un chasseur. Sur plusieurs vases attiques on voit réunies les scènes successives de mariages ou de funérailles, et ces vases portent également des inscriptions destinées à faciliter l'intelligence des sujets représentés.

patible avec les conditions mêmes du bas-relief telles que l'antiquité les avait comprises et réalisées.

Peintres et sculpteurs ne faisaient, du reste, que se conformer sur ce point aux exemples qui leur étaient fournis par l'art dramatique. A raison des incidents nombreux et des actions multiples que comportaient alors les mystères, le système de décors usité pour leur représentation reposait sur des expédients pareils. Après s'être contenté tout d'abord de désigner par des écriteaux les lieux où se passaient les divers épisodes, on avait cru plus favorable à l'illusion de réunir sur la scène et dans un même décor l'ensemble de ces différentes localités, en caractérisant chacune d'elles suivant un mode de figuration accepté par une convention tacite. On peut juger de l'aspect bizarre que devaient offrir de semblables décors d'après un curieux manuscrit où les dispositions adoptées pour la représentation du mystère de la Passion, joué à Valenciennes en 1547, sont exactement retracées [1]. Outre cette habitude de grouper

1. Bibliothèque nationale (Fr. 12536). Cette représentation est, il est vrai, postérieure à l'époque qui nous occupe, mais elle nous permet de juger des conventions scéniques alors en usage, puisque bien, avant cette époque, en Flandre notamment, ces représentations de mystères étaient en honneur. Ce mode de figuration simultanée de localités très diverses réunies dans un même décor persista très longtemps au théâtre : il était encore usité en France et en Hollande à la fin du XVII[e] siècle. Les choses changèrent quand, avec un besoin d'unité plus marqué dans l'action, l'étude développée des sentiments rem-

entre eux les éléments disparates de paysages très différents, il faut encore signaler, d'après ce recueil, d'autres analogies non moins formelles entre les fonds de certains tableaux de cette époque et quelques-uns des détails de ces décors, par exemple, la représentation de l'Enfer et surtout celle de l'Étable de Bethléem, à côté de laquelle se trouve invariablement placée une construction inachevée dont les échafaudages se dessinent sur le ciel.

La peinture avait-elle devancé l'art dramatique dans ces dérogations au grand principe de l'unité? S'était-elle, au contraire, inspirée de ses inventions, ou bien les influences des deux arts l'un sur l'autre avaient-elles été successives et réciproques? Il est assez difficile de se prononcer d'une manière positive à cet égard. Mais, de toute façon, on le voit, et nous aurons encore plus d'une fois occasion de le constater, la simplicité n'est guère le privilège de l'art à sa naissance; il faut, avec le temps, bien des tentatives inutiles et compliquées pour que le génie humain en sente tout le prix, pour qu'il y atteigne dans ses productions.

plaça l'accumulation d'incidents qui motivait cette bigarrure des décors. Les progrès de l'art de la décoration ont donc marché parallèlement avec ceux de l'art dramatique lui-même.

## II

Quelle que soit l'influence que les décorations théâtrales ont pu exercer sur la représentation du paysage, il faut bien reconnaître que la peinture des manuscrits a été pour celle-ci la cause des progrès les plus décisifs. Nous d'avons pas à retracer ici l'histoire de cet art, dont, au début, des artistes grecs avaient été surtout les propagateurs. Dans les plus anciennes de leurs œuvres qui nous aient été conservées, la nature apparaît à peine. Habituellement, ainsi qu'on peut le constater dans l'antiquité, la plupart des éléments pittoresques qu'ils veulent y introduire, — les sources, les fleuves, les montagnes, les saisons, le matin et le soir, — sont personnifiés par des figures à côté desquelles, afin d'éviter tout malentendu, ils croient utile, pour les désigner d'une manière plus précise, de tracer des inscriptions. Sans insister sur ces premiers ouvrages, nous ne parlerons ici que des miniatures provenant des écoles du Nord parmi lesquelles, on le sait, celles de France, — citées déjà par Dante comme les plus habiles de son temps, — avaient de bonne heure conquis une supériorité manifeste. Sans prétendre établir entre ces écoles, ainsi qu'on a essayé de le faire, des classifications qui semblent encore assez hasardeuses, il est permis de dire qu'elles ont, d'une manière générale, un

caractère plus franchement naturaliste que celles du Midi. Pendant bien longtemps, d'ailleurs, les emprunts qu'elles font elles-mêmes à la nature pour la décoration des manuscrits se bornent à quelques ornements de lettres ou de fleurons dont le règne végétal a fourni les motifs, mais qui sont dessinés avec une telle liberté d'interprétation qu'il est souvent fort difficile de reconnaître les types originaux qui leur ont servi de modèles. Un manuscrit, daté de 1303 et qui appartenait à la riche abbaye de Saint-Clément, près de Metz (Bibliothèque de l'Arsenal, n° 5227) nous montre avec quelle gaucherie le paysage était encore traité par les enlumineurs de cette époque. C'est sur un fond d'or quadrillé que se détachent les monuments et les arbres, et ces derniers sont représentés par de longues tiges dépouillées et couronnées à leur sommet par quelques feuilles, dont les formes, assez maladroitement variées, semblent indiquer une vague intention de spécifier la diversité des essences. Des poissons nageant dans les fossés d'une ville aident fort utilement à déterminer l'eau dont ceux-ci sont remplis, et au-dessus de l'eau le quadrillage du fond reparaît entre les arches d'un pont. La perspective n'est pas mieux entendue dans une chasse qui se déroule à travers une forêt; mais on peut déjà y relever quelques traits où se marque une observation plus attentive de la réalité, et l'attitude d'un cerf qui se réfugie dans l'ermitage de Saint-Clément, ainsi que les mouvements des chiens qui cherchent à

retrouver sa piste, sont rendus avec une grande vérité.

Vers le milieu du XIV^e^ siècle, l'emploi de la gouache dans ces miniatures permit de les retoucher indéfiniment, tout en leur conservant une extrême finesse de travail. Les manuscrits à images étaient alors très recherchés et les artistes en vue avaient peine à suffire aux commandes qui leur étaient faites. A côté des rois de France, des princes de leur cour et des ducs de Bourgogne, on pouvait citer parmi leurs plus zélés protecteurs, des évêques et même de simples particuliers, comme ce Louis de Bruges, seigneur de la Grüthuise (1422-1492), dont la riche bibliothèque, après être devenue la possession de Louis XI, constitue aujourd'hui un des fonds les plus précieux de notre collection nationale. Si la plupart des ouvrages qui nous ont été transmis offrent à l'érudit une source inépuisable de renseignements de toute sorte sur les mœurs, l'état des sciences et des arts à cette époque, la valeur esthétique de quelques-uns d'entre eux n'est pas moins digne de fixer l'attention. Aussi ont-ils été, dans ces derniers temps surtout, l'objet de publications assez étendues et les noms de plusieurs de ces miniaturistes habiles ont pu être ainsi tirés de l'oubli. Ceux de Jean Pucelle, de Jacques Macé, d'Anciau de Sens, etc., méritent d'être conservés avec ceux de Jean de Bruges et de cet André Beauneveu, qui fut aussi peintre et sculpteur. Enfin l'intérêt des œuvres de Jean Fouquet a été, en

France et en Allemagne, signalé par de nombreux critiques.

Quand on étudie attentivement ces ouvrages, on est étonné de la variété qu'on y découvre. C'est tout un monde nouveau où l'on pénètre et dans lequel les différences des tempéraments et des talents s'accusent avec un cachet d'originalité très personnel. En regard des manœuvres honnêtes, appliqués et patients, de goût douteux et de talent médiocre, qui, sans épargner ni leur temps ni leurs yeux, accumulent et soulignent les intentions, appuient sur le travail et tiennent à nous montrer la peine qu'ils ont prise, vous rencontrez de véritables artistes, épris de leur profession et prodiguant sans compter, — dans un cadre aussi restreint et pour des productions le plus souvent anonymes, — des trésors d'habileté, d'invention, et de poésie. C'est à la flore de la contrée où ils habitent qu'ils recourent le plus largement, et souvent même d'une manière exclusive, pour en tirer les motifs des décorations qu'ils peignent aux marges des missels et des bréviaires. Dans cette gracieuse parure, variée à chaque page, tantôt c'est une même fleur qu'ils nous présentent sous ses divers aspects, et tantôt c'est de la réunion de fleurs différentes, harmonieusement groupées, qu'ils composent des ensembles. Des oiseaux, des mouches, des insectes et des papillons, qui semblent tout vivants, sont délicatement posés sur ces plantes ou voltigent alentour. Jamais jusque-là on n'avait regardé la nature avec

cet amour et jamais depuis on ne l'a rendue avec une perfection supérieure. On sent, à voir ces charmants ouvrages, les pures jouissances qu'une étude attentive procure aux yeux ravis de leur auteur, les beautés qu'il découvre dans cette active contemplation, son désir de les égaler, l'art enfin avec lequel il déguise ses efforts pour mettre dans sa copie quelque chose de la légèreté et de la grâce, et comme le parfum même de ses modèles.

Il semble que l'artiste ait voulu nous laisser un témoignage du contentement qu'il trouve à son travail quand, au coin de quelque page, quelquefois sous les traits de saint Luc, son patron, et à la date de sa fête, il se représente lui-même assis devant son pupitre, avec ses couleurs étalées à côté de lui, sa feuille de fin vélin et ses pinceaux bien effilés. Assuré du vivre, estimé par le seigneur qui l'emploie à ses gages, il est là, tranquille, dans ce réduit où on lui a permis d'établir son petit atelier de travail. Du haut de cette chambrette pratiquée au sommet d'une tourelle, on aperçoit, sous le ciel clair, un vaste horizon, la campagne avec des bois, des prés, des eaux courantes et, au loin, la silhouette de quelque ville flamande, facilement reconnaissable à son beffroi et ses clochers. Ces fleurs qui posent sous ses yeux, avec quel soin il les a cueillies et rapportées lui-même ! Il sait dans quel coin familier elles croissent, en quelle saison elles s'épanouissent. Le jardin du couvent ou du château en a fourni quelques-unes, produit d'une

horticulture encore fort arriérée, simples comme les fleurs des champs qui forment le gros de son butin. Elles se succèdent aux pages du missel dans l'ordre même où elles fleurissent. Chacune est venue, à son tour, baigner dans l'eau limpide de ce vase, où le peintre les a disposées sous ses yeux, à bonne lumière, de manière à faire valoir, les unes par les autres, leurs formes et leurs couleurs, et chacune, à son tour, lui a livré le secret de sa beauté. Ces nuances exquises, ces tissus fins et souples, ces attitudes charmantes, il les admire avec une simplicité d'enfant, il les reproduit avec toute l'habileté dont il est capable. Il connaît aussi la signification symbolique de ses modèles et il excelle à réunir, dans des guirlandes mystiques qui encadrent les fêtes de la Vierge, les fleurs qui lui sont consacrées. Frêles et bientôt flétries, elles n'ont duré qu'un instant; mais, grâce à lui, elles traverseront les âges avec leur fraîcheur intacte, avec cette poésie qu'un œil d'artiste sait découvrir dans les plus petites choses de la création.

Un tel travail est attachant; mais le miniaturiste ne se laisse pas absorber tout entier par ces détails. Des travaux plus intéressants et plus compliqués lui sont proposés. Ces études, qui le faisaient pénétrer dans l'intimité de la nature et qui lui révélaient ses harmonies les plus délicates, ont développé à la fois ses facultés d'observation et son talent. Quand, dans les calendriers qu'il est d'usage de placer en tête des bréviaires, il reprendra les données de ces scènes rus-

tiques que la sculpture s'était autrefois essayée à reproduire aux portails de nos cathédrales, il sera désormais en mesure de leur donner tout l'intérêt qu'elles comportent. De feuillet en feuillet, la série des Mois se déroule avec les occupations que, tour à tour, ils ramènent, car le travail ne chôme guère aux pays du Nord, et, à chaque scène, le décor changeant de la nature permet de suivre les transformations incessantes qu'elle y subit. Dans l'espace restreint où il doit se renfermer, l'artiste choisit les traits les plus significatifs qui peuvent le mieux caractériser chacun des mois de l'année. Voici d'abord un voyageur parcourant la campagne ensevelie sous la neige, qui tombe à flocons. A côté, un paysan bêche la terre, encore nue et durcie par la gelée, tandis qu'à la page suivante, vous le voyez qui taille sa vigne ou les arbres du petit clos attenant à sa chaumière. Plus loin, avril a reverdi les prés; partout les bourgeons s'entr'ouvrent et des oisillons s'ébattent sur les buissons en fleurs. En mai, un citadin, heureux d'échapper aux longues réclusions de l'hiver, se promène seul à travers les champs, tenant en main quelque rameau vert ou fleuri qu'il remporte à sa demeure; ou bien « sa dame » est à son bras, et dans ce renouveau de la nature, le couple amoureux trouve l'écho de cette éternelle chanson dont Goethe, au début de *Faust*, devait avec tant de charme exprimer la poésie. Viennent ensuite la fenaison et la moisson, avec les travailleurs, jambes nues et chemises flottantes, parmi les herbes mûres

ou les épis dorés. Puis c'est le raisin qu'on foule aux pieds dans le pressoir, la pomme qu'on cueille au verger, ou le grain qu'on bat en grange. Avec le retour de la froide saison, à l'orée d'un bois dont les feuilles jaunissent, le pâtre, protégé contre la bise par un épais manteau, abat les glands que ses porcs dévorent avec avidité. Enfin, quand l'hiver est revenu, le cochon gras est tué, salé, dépecé, et décembre, qui clôt la série de ces scènes familières, nous montre, adossés à un bon feu, attablés à un frugal repas, le bourgeois ou le campagnard, dans leur logis bien fermé, savourant le modeste bien-être, fruit de leur prévoyance et de leurs peines.

A la suite de ce calendrier, dont les premiers feuillets sont remplis par la représentation de ces épisodes rustiques, les solennités de l'église, classées dans leur ordre liturgique, fournissent au peintre de miniatures des sujets de composition d'une extrême variété. Pour les saints les plus populaires, la tradition a depuis longtemps fixé les types auxquels, sans se mettre en frais d'imagination, il doit se conformer. C'est saint Christophe, avec sa taille gigantesque, portant sur ses épaules l'Enfant Jésus et s'appuyant, pour traverser un torrent, sur un arbre qu'il vient d'arracher; bien que la scène, autrefois figurée pendant la nuit, se passe maintenant en plein jour, l'ermite légendaire ne cesse pas pour cela de l'éclairer de sa lanterne allumée; c'est saint Hubert au milieu d'une forêt luxuriante; c'est saint Antoine et son

compagnon ordinaire dans un désert fermé par des rochers dont les formes bizarres, — par un caprice auquel Mantegna et Léonard lui-même devaient parfois céder, — reproduisent çà et là des profils humains; c'est saint Jean dans sa solitude de Pathmos, avec des entassements de montagnes et d'accidents de toute sorte accumulés, en dehors de toute vraisemblance, dans une île dont les rives sinueuses sont taillées à arêtes vives, ainsi que pendant longtemps aussi les Italiens les représenteront. Quant à d'autres saints moins en vue, on peut, avec eux, en user plus à son aise et composer d'éléments plus simples les paysages dans lesquels ils sont placés. C'est ainsi que, pour saint Fiacre, le patron des jardiniers, quelque frère lai de la communauté servira de modèle, et, si l'artiste juge à propos de nous le faire voir avec une bêche, un sac de semences à la main, parmi les jardins et les vergers dont la culture lui est confiée, personne ne s'avisera de trouver irrévérencieuse une telle familiarité. Dans des scènes plus compliquées, le paysage occupe nécessairement une place moins importante, mais il contribue utilement à leur donner leur vraie signification. Telle est cette *Annonciation aux bergers* d'un livre d'heures de la bibliothèque de l'Arsenal (n° 639), dans laquelle ceux-ci, tout joyeux de la bonne nouvelle, dansent en rond au-dessous de l'ange, tandis que leurs troupeaux, s'associant à leur joie, bondissent au milieu des prairies voisines. La clarté du ciel, la fraîcheur de la verdure avivée par

des cours d'eau, l'étendue de ce vaste horizon largement ouvert, où l'on aperçoit au loin la ligne azurée de la mer qu'encadrent des montagnes d'une imposante tournure, tout dans cette nature heureuse respire la sérénité, l'allégresse avec lesquelles l'univers entier accueille la venue du Sauveur.

On le voit, malgré les dimensions exiguës et la pauvreté des moyens dont ils disposaient, les miniaturistes avaient donné à la représentation du paysage une vérité et une poésie que jusque-là elle n'avait jamais atteintes. Modestes et obscurs comme les maîtres maçons qui ont construit nos grandes cathédrales, bien souvent, comme eux aussi, ils unissaient leurs efforts et, se partageant entre eux les cahiers du petit livre qu'ils avaient à décorer, ils faisaient de ce livre, couvert de leurs fins chefs-d'œuvre, un monument de patiente habileté et de perfection. C'est au moment même où la vulgarisation des procédés de la peinture à l'huile et bientôt après la découverte de l'imprimerie allaient amener la disparition de leur art que cet art brilla du plus vif éclat. Plus d'un, sans doute, parmi eux, après avoir été initié aux pratiques nouvelles, continuait à exercer son talent d'enlumineur. Pendant bien longtemps, en effet, les plus belles miniatures que nous admirons aujourd'hui ont été attribuées aux Van Eyck et aux plus illustres de leurs successeurs, à Memling notamment. Aujourd'hui encore, c'est à ce dernier que l'on persiste à assigner une large part dans la confection de ce fameux *Bréviaire Grimani*,

auquel plusieurs artistes ont collaboré et l'exécution entière du beau *Livre d'heures* de la bibliothèque de Munich (n° 1409 du catalogue) qui, à notre avis, n'est certainement point son ouvrage. Le mérite, très réel d'ailleurs, des peintures de ces deux manuscrits nous paraît avoir été un peu surfait. Si l'on y remarque des compositions charmantes, pleines de sentiment ou de malicieuse finesse et des traits d'un réalisme si plaisant et si robuste qu'ils semblent déjà dignes du vieux Brueghel, la tournure un peu massive des personnages, leurs corps trapus et les expressions souvent assez grossières de leurs traits, nous empêchent d'admettre que Memling soit l'auteur de ce travail. Nous pourrions citer bien des ouvrages moins vantés dont la distinction nous paraît supérieure et particulièrement deux petits Livres d'Heures de la bibliothèque de l'Arsenal (nos 638 et 639) qui méritent d'être signalés parmi les productions les plus accomplies des miniaturistes flamands [1]. Leur perfection est d'autant plus étonnante qu'à l'époque où ils ont été

1. Parmi les manuscrits les plus remarquables au point de vue artistique, nous mentionnerons, outre ceux dont nous venons de parler, les *Heures* du roi René, celles d'Anne de Bretagne, le manuscrit latin (n° 1314), de la Bibliothèque nationale, celui des *Métamorphoses d'Ovide* (n° 137), les *Heures* du duc de Belfort (n° 1729); les miniatures de Jean Fouquet appartenant aujourd'hui à Mgr le duc d'Aumale et celles de ce même maître qui se trouvent dans le *Boccace* de la bibliothèque de Munich, enfin les *Grandes Heures* du duc de Berry, qui font également partie de la collection du duc d'Aumale, et auxquelles M. Léopold Delisle a consacré une intéressante étude dans la *Gazette des Beaux-Arts*.

exécutés, c'est-à-dire vers la fin du XV^e^ siècle, l'emploi de la peinture à l'huile s'était déjà tout à fait répandu et que l'artiste qui, avec les seules ressources de la miniature, a pu exécuter ces petites merveilles, aurait trouvé dans le procédé généralement adopté alors en Flandre des moyens d'expression bien plus puissants.

## III

Habiles comme ils l'étaient, les miniaturistes ont certainement exercé une grande influence sur le développement du talent des frères Van Eyck; mais d'autres circonstances ont dû aussi favoriser ce développement. Bien qu'on n'ait pu recueillir aucune indication positive à cet égard, les deux frères appartenaient probablement à une famille d'artistes, puisque, comme eux, leur sœur Marguerite s'était adonnée à la peinture. De plus, la contrée où ils naquirent était alors une des plus riches de l'Europe et l'une des plus avancées sous le rapport de la civilisation. La proximité de Cologne et la facilité des relations avec cette ville leur avait sans doute permis de profiter des enseignements d'une école déjà depuis longtemps célèbre et qui vers le moment où ils peignaient *l'Adoration de l'Agneau*, touchait à son apogée avec le *Dombild*, cet admirable chef-d'œuvre qui fait de

maître Stephan Lochner, son auteur, l'émule de Fra Beato Angelico et le devancier de Memling. A Liège, au service de l'évêque Jean de Bavière, et surtout à la cour de Bourgogne, où Philippe le Bon les avait appelés, les Van Eyck s'étaient bien vite placés à la tête des artistes nombreux que le luxe et le goût de cette cour élégante avaient attirés auprès d'elle. Enfin, à la mort d'Hubert, son aîné, Jean, alors dans sa maturité, avait pu, grâce à la mission dont son maître l'avait chargé (14 octobre 1428 à décembre 1429), passer une année entière en Portugal, visiter le midi de l'Espagne et se trouver ainsi en contact avec les sociétés les plus diverses. Rentré à Bruges pour s'y fixer, il y avait reçu des témoignages réitérés de l'affectueuse confiance dont l'honorait Philippe le Bon et quand, le 4 mai 1432, il exposait à Gand, dans une chapelle de l'église Saint-Jean, cette *Adoration de l'Agneau*, que son frère avait laissée à peine ébauchée et qu'il venait de terminer, ses contemporains saluaient en elle, d'une voix unanime, l'œuvre la plus accomplie que l'art du Nord eût produite jusque-là.

Après avoir rappelé les diverses causes d'émulation ou de progrès que les Van Eyck ont rencontrées autour d'eux, est-il besoin d'ajouter que leur génie n'en est en rien diminué, que seul il peut expliquer une supériorité qui, de leur temps déjà, excitait ainsi l'admiration de tous et qui aujourd'hui encore demeure pour la critique l'objet d'un étonnement bien

légitime [1]! Il ne fallait pas moins, en effet, que ce génie pour réaliser, en les dépassant comme ils le firent, toutes les aspirations des âges précédents. L'emploi de l'huile dans la peinture était, il est vrai, depuis longtemps connu, quand ils songèrent eux-mêmes à y recourir, mais si peu pratiqué qu'on ne saurait, avant eux, citer un ouvrage de quelque valeur exécuté par ce procédé. Les premiers, ils firent valoir toutes ses ressources et se créèrent de toutes pièces une technique accomplie.

L'intelligence des Van Eyck se manifeste avec éclat par la manière dont ils ont compris leur art. L'abondance et la richesse des détails qu'ils introduisent dans leurs œuvres, loin de nuire à leur unité, ne sert jamais qu'à la faire mieux ressortir encore. L'homme reste le centre de cet art, mais l'infinie variété de ses types, de ses sentiments et de ses mœurs s'y déploie librement. Bien plus que dans les tableaux des écoles italiennes, la nature s'associe à son activité pour mieux en fixer le sens, pour ajouter à l'intérêt de sa vie celui du milieu où elle se passe. L'union ici est tellement intime qu'il est difficile de séparer, pour

1. Van Mander a peine à comprendre que de tels artistes « aient pu se produire d'une manière si éclatante à une époque si lointaine ». Il parle de l'impression profonde causée par le retable de Gand. Les artistes accouraient en foule pour voir ce surprenant ouvrage, mais on ne le découvrait au public qu'aux jours de grande fête et il y avait alors une telle presse qu'on en pouvait difficilement approcher. (Le *Livre des peintres de Carel van Mander*, t. I, p. 34. Publié par M. Henri Hymans, 2 vol. in-4.

les étudier isolément, les éléments divers qui composent un ensemble aussi vaste et s'y font mutuellement valoir. Avec les Van Eyck, pour la première fois dans l'histoire du paysage, on est amené à reconnaître que les plus grands maîtres de la peinture ont été le plus souvent aussi les plus grands paysagistes, car au lieu de rompre un accord qui est dans les choses elles-mêmes, ils ont su, au contraire, en exprimer plus éloquemment les harmonies. Aussi nous touchent-ils d'autant plus que, sans rester enfermés dans un genre spécial, ils nous présentent des aspects de la vie plus complets, et par conséquent plus intéressants pour nous.

Même, à ne parler que de la seule représentation de la nature telle que les Van Eyck l'ont entendue et réalisée, nous pourrons reconnaître la grandeur et l'originalité de leur génie. Leur œuvre entière atteste cette excellence dans l'interprétation pittoresque de la nature, mais l'exemple le plus saisissant nous en sera fourni par cette merveilleuse *Adoration de l'Agneau*, dont l'église Saint-Bavon de Gand, le musée de Bruxelles et surtout celui de Berlin, possèdent aujourd'hui les fragments épars. Tout en laissant aux personnages l'importance qui leur convient, le paysage y tient une place considérable. Il reste subordonné à la composition, mais il contribue à lui donner le caractère d'unité qui s'y découvre clairement à première vue. Dans cette foule qui de toutes parts se presse vers le centre, l'arrangement des groupes et la

direction générale des lignes, les attitudes et les gestes des figures ramènent irrésistiblement le regard sur l'Agneau Mystique, comme vers le principe et la fin de toute la vie chrétienne. Une certaine symétrie était ici nécessaire, puisqu'en rattachant l'œuvre aux lignes du monument qui la contient, elle répond aussi aux convenances mêmes du sujet. Le paysage qui sert de fond à ce poème immense complète de la manière la plus heureuse sa signification. Par des mouvements harmonieusement rythmés, ses lignes s'abaissent ou se relèvent tour à tour pour s'étaler largement au centre. Les montagnes, les défilés par lesquels s'avancent les saintes théories aboutissent aux molles ondulations de la prairie au milieu de laquelle le divin symbole placé sur un autel s'offre à l'adoration de ses fidèles. Agenouillés suivant un double cercle, anges et croyants entourent l'Agneau d'une amoureuse couronne, tandis qu'au-dessus de lui les collines, doucement entr'ouvertes, laissent apercevoir les perspectives bleuâtres de l'horizon. De même que toutes les classes de l'humanité et tous les représentants de la hiérarchie céleste se trouvent ici réunis, ainsi à côté de cette image de la vie spirituelle, l'artiste a placé comme une image en raccourci de l'univers avec ses montagnes et ses plaines, ses bois et ses prés, l'eau de ses fleuves et l'aridité de ses déserts, avec ses villes et ses solitudes, avec toutes les richesses de la flore méridionale : grenadiers, figuiers, orangers et palmiers couverts de fleurs

et de fruits, mêlées à la végétation de nos contrées.

Le rôle du paysage dans *l'Annonciation* peinte sur les volets extérieurs du retable, bien que plus effacé, n'est pas moins significatif. Ce petit oratoire avec ses carreaux dallés et ses parois nues que le soleil égaie de ses clartés matinales, le tranquille horizon qu'on entrevoit par les fenêtres et, au-dessus, le ciel doux et limpide dans sa pâleur laiteuse, tel est bien le cadre qu'on pouvait rêver pour une pareille scène. Les bruits et les passions du monde expirent à la porte de ce paisible réduit; et dans cette atmosphère silencieuse et pure, la grâce et la modestie de la Vierge paraissent plus touchantes encore. Ainsi conçues d'ailleurs, les deux compositions s'opposent éloquemment l'une à l'autre, comme les termes extrêmes du mystère dont elles marquent l'humble début et le glorieux accomplissement. Elles forment un tout inoubliable, et la simplicité, le calme, la blancheur sereine de *l'Annonciation* offrent le plus saisissant contraste avec la pompe et le magnifique éclat de l'ordonnance, avec l'animation des lignes et la richesse des couleurs dans cette *Adoration de l'Agneau* où le ciel et la terre s'unissent en un même transport de foi et d'amour.

On le voit, dans cet ensemble grandiose, tout parle à la fois à l'œil et à l'esprit, et l'on s'attarderait longtemps à y relever ces mystérieuses analogies que le spectacle du monde extérieur éveille dans une âme religieuse. Van Eyck a su les exprimer avec autant de

délicatesse que d'évidence. Elles apparaissent chez lui non comme ces abstractions au moyen desquelles, trop souvent depuis lors, bien des artistes ont cherché à masquer sous la multiplicité des intentions l'insuffisance de leur talent. Les conceptions les plus hautes ont revêtu ici des formes, des couleurs et des expressions pittoresques. On se sent en présence d'un grand esprit, mais, si élevées que soient ses pensées elles ont été traduites par un peintre; et un amour sincère de la réalité se manifeste dans l'exécution de tous les détails qui font la vie de son œuvre. Ces myriades de fleurs piquées dans l'herbe drue ont chacune leur port, leur physionomie propre, et toutes concourent à l'ornement de ce fin tapis dont le vert adouci fait ressortir les rouges éclatants des costumes des personnages. La végétation exotique est étudiée avec la même conscience. Ces emprunts qu'il fait à la flore du midi, le peintre ne songe pas à les étaler avec une complaisance indiscrète pour attirer sur eux votre attention. Il n'y mêle aucune de ces bizarreries auxquelles les voyageurs et les artistes de tous les temps sont facilement enclins, comme s'ils voulaient se prévaloir de leurs lointaines excursions et des choses extraordinaires que seuls ils auraient vues. Bien qu'idéal et composé d'éléments hétérogènes, ce paysage semble vraisemblable et les grandes lignes aussi bien que l'harmonie générale par lesquelles Van Eyck en a su assurer l'unité logique résultent d'une claire et vigoureuse conception de son œuvre. Son dessin est

d'une vérité et d'une pénétration extrêmes. Savant sans jamais rien montrer de convenu, il tire de la réalité seule sa force, sa souplesse et sa précision. Avec la même justesse, sa couleur a la même puissance que son dessin. C'est par l'exactitude des intonations et par une nette détermination des valeurs qu'il arrive à ces harmonies intenses qui font rêver de l'Orient. Après lui, après ses successeurs immédiats, vous ne rencontrerez plus, dans l'art des Pays-Bas, ces prés d'une fraîcheur si tendre, ces arbres aux feuillages veloutés, pleins d'une sève généreuse, ces ciels d'un bleu si limpide et si profond, toutes ces vives nuances dont la nature elle-même, aux jours les plus radieux, égale à peine l'éclat. Quant à l'exécution de Van Eyck, vous savez assez qu'elle est inimitable; mais vous songez à peine à l'admirer, tant elle semble spontanée, ennemie de toute vaine parade, et prémunie contre les entraînements de la virtuosité. Sans aucune négligence, sans aucune trace de fatigue, elle montre des mérites si divers, elle vous habitue à une telle excellence qu'il faut la comparer à celle des plus habiles pour l'estimer tout ce qu'elle vaut. Ainsi conçue, ainsi figurée, l'*Adoration de l'Agneau* est une de ces œuvres qui résument toute une époque et qui servent le mieux à la caractériser. Grâce à elle, la peinture tardivement émancipée pouvait désormais, à côté des monuments de l'architecture et de la sculpture du moyen âge, montrer aussi son chef-d'œuvre et, au moment de la décadence de ces deux arts, inaugurer

glorieusement dans le Nord l'avènement d'un art nouveau.

Si Jean Van Eyck, le plus jeune des frères, n'avait pas été seul chargé de l'exécution de cet immense travail, il y avait eu certainement la plus grosse part. Loin d'être épuisé par une pareille tâche, il donnait aussitôt après la mesure de sa fécondité dans d'autres ouvrages qui, moins importants par leurs dimensions et plus modestes dans leur programme, attestent peut-être mieux encore l'originalité et la souplesse de son génie. Tel est, par exemple, ce tableau de *la Vierge adorée par le chancelier Rollin* que nous possédons au Louvre (n° 1986 du catalogue) et dans lequel il semble qu'il ait voulu se proposer les problèmes les plus difficiles et les plus compliqués qu'ait à résoudre un peintre, en réunissant sous nos yeux tout ce que la nature et l'industrie de l'homme ont produit de rare et de précieux. Les marbres, les vitraux colorés et les tapis rivalisent d'éclat avec les étoffes tissées d'or, couvertes de broderies délicates ou étincelantes de pierreries dans cet oratoire qui donne accès à un petit parterre tout fleuri de beaux lis blancs, de glaïeuls et de buissons de roses parmi lesquels des paons et d'autres oiseaux étalent leur brillant plumage. De ce lieu élevé on découvre une vaste étendue de pays. Une ville, avec ses églises et ses maisons, borde les deux rives d'un fleuve dont le cours sinueux, traversé par un pont et semé çà et là d'îles verdoyantes, se déroule au milieu

d'une riche contrée. Des cultures et des plantations variées sont échelonnées sur les pentes des collines, puis disparaissent graduellement avec l'élévation croissante des montagnes. Celles-ci bornent au loin l'horizon et détachent doucement sur le pâle azur du ciel leurs cimes les plus hautes, couronnées de neige. On imaginerait difficilement, d'après cette description sommaire, tous les détails que le peintre a fait tenir dans l'espace restreint dont il disposait. Même après avoir bien souvent contemplé ce petit chef-d'œuvre, on y trouve toujours quelque particularité qui avait échappé et quelque raison nouvelle de l'admirer. En dépit du nombre et de la diversité extrême de ces détails, la simplicité et la franchise de l'aspect sont remarquables. Sans aucune trace de confusion ou d'incertitude, le regard peut, en se portant des objets les plus proches jusqu'au fond de l'horizon, reconnaître la justesse de la mise en place, la vérité des colorations et des reflets, sous cette lumière égale et pure qui ne permet aucun subterfuge et commande une correction impeccable dans les lignes et les intonations. Regardez, pour n'en citer qu'un exemple, avec quelle fermeté de contours se dessine la chaîne de ces montagnes lointaines, par quels ressauts presque imperceptibles la fine dentelure de leur silhouette, tout en respectant la configuration générale du massif, laisse cependant à chacun des pics qui le composent sa physionomie particulière. Même à ce plan reculé aucune de ces indications n'a été donnée au hasard :

toutes ont une rigueur en quelque sorte scientifique.

Mais, quelle que soit la perfection de cet ouvrage, peut-être trouveriez-vous plus étonnante encore celle de *la Vierge au donateur* du musée de Dresde (n° 799), ce fin bijou dont, suivant une tradition que la valeur et les dimensions restreintes de l'œuvre rendent vraisemblable, Charles-Quint ne se séparait jamais dans ses voyages. Il semble que, conformant son exécution à ces proportions qui dépassent à peine celles des miniatures, Van Eyck se soit appliqué à faire paraître dans tout son éclat la supériorité des ressources que le procédé nouveau dont il se servait mettait à sa disposition. Mais ce n'est pas seulement la finesse exquise du travail qui commande ici notre admiration, c'est surtout le parti adopté par l'artiste. Tandis que, dans le tableau du Louvre, les valeurs vigoureuses de l'architecture lui fournissaient une opposition utile pour rendre plus sensible l'éloignement de l'horizon, cette fois, c'est dans une église aux blanches murailles, où le jour pénètre librement de toutes parts, que la Vierge, assise sous un dais de tapisserie et tenant son Fils dans ses bras, reçoit les prières de ses adorateurs. Sans même parler de la beauté des personnages [1], jamais peintre d'architecture — et certes la Hollande devait en produire de bien habiles — a-t-il su, avec

1. Ceux de ce triptyque méritent, en effet d'être comptés parmi les meilleures productions de l'artiste, l'Enfant Jésus surtout, dont le petit corps nu est peint avec une souplesse et

des nuances aussi claires et aussi rapprochées, trouver des intonations d'une pareille délicatesse pour modeler dans cette froide lumière les bas-reliefs de ces chapiteaux finement ouvragés, pour suivre avec une telle sûreté les dégradations transparentes de ces ombres qui se jouent sur les dallages, sur les colonnes de l'édifice et sur les statues des saints rangés symétriquement dans leurs niches ogivales? Quant au paysage minuscule découpé par l'étroite ouverture de la fenêtre à laquelle sainte Catherine est adossée, Van Eyck seul était capable, dans un espace aussi restreint, de nous montrer avec cette vérité et cette largeur d'aspect, un château fort flanqué de tourelles, des campagnes riantes qui s'étendent au pied de collines boisées, et à l'horizon, ainsi que dans le tableau, du Louvre, ces montagnes étagées dont la neige couronne les sommets. Quels yeux ont pu avoir une acuïté aussi pénétrante? Quelles mains une semblable dextérité? Avec quels pinceaux, avec quelles couleurs soutenir jusqu'au bout une telle gageure? Par quels procédés enfin de telles œuvres ont-elles été exécutées?

Sur ce dernier point, un petit panneau que possède le musée d'Anvers nous fournit fort à propos des renseignements inattendus. Nous voulons parler de cette *Sainte Barbe* (n° 410 du catalogue) que l'artiste

un art accomplis. Van Eyck n'a pas toujours été aussi heureux, notamment dans le tableau du Louvre où le pauvre être chétif, gauche et raide, de mine vieillote et vulgaire, que la Vierge tient sur ses genoux, n'a aucune des grâces de l'enfance.

a dessinée à la plume avec le soin le plus minutieux, et qu'il nous représente assise devant une tour dont la construction n'est pas encore terminée. Des personnages microscopiques, des hommes à cheval, des ouvriers, des promeneurs circulent affairés autour du monument. Au fond, des champs divisés en parcelles, des prés, des eaux, des plantations d'arbres et des maisons semées çà et là sont indiqués jusque dans le moindre détail avec une précision et une fermeté singulières. Le ciel déjà lavé de nuances pâles et le fond bleuâtre du lointain nous montrent que sur cette esquisse très arrêtée le maître, tout en la respectant, revenait au moyen de glacis successifs et avançait ainsi son ouvrage par un travail qui rappelle l'aquarelle et les procédés des miniaturistes. Renforçant à la fois, morceau par morceau, le ton et les valeurs, modelant au moyen de pâtes légères, usant tour à tour, pour exprimer le relief des objets ou leur substance, de ces rehauts incisifs ou de ces touches pleines et moelleuses dont la souplesse est restée inimitable ; opposant surtout l'opacité des couleurs mates à la fluidité des couleurs transparentes, il obtenait ainsi, par le jeu ménagé des dessous, ces colorations étincelantes qui semblent emprisonnées sous l'émail et rivalisent d'éclat avec les pierres précieuses.

L'explication, on le voit, au lieu de dissiper notre étonnement, provoquerait plutôt de nouvelles questions, et il fallait être Van Eyck pour tirer un tel parti de ce procédé. Il fallait, comme lui, au début

d'une œuvre, en avoir prévu le terme avec une entière clairvoyance pour s'en rapprocher ainsi, sans hésitation, par cette lente série de modifications successives. Il fallait avec son esprit net, posé, sagace, cette longue patience, cette vigilance minutieuse qui s'exerce sur le matériel même de la peinture et ne croit pas que les soins donnés à la préparation des panneaux, des huiles, des couleurs et des vernis soient mal employés, puisque l'excellence de tous ces instruments de travail peut seule assurer la bonne exécution de l'œuvre et sa conservation indéfinie. Il fallait enfin ces études sans nombre, portant sur l'universalité des choses et poussées à fond, avec des exigences et des scrupules inouïs, avec une largeur d'esprit plus prodigieuse encore, avec des qualités si diverses, en un mot, que rarement on a pu les voir réunies chez un même homme. Aussi cet art qui, à bien des égards, — nous croyons l'avoir assez montré, — n'était qu'une continuation, semble-t-il un art tout nouveau, né spontanément et de toutes pièces. Poussé à un tel degré de perfection, il ne laisse plus rien soupçonner de l'humilité de ses origines. Ses limites sont maintenant fixées avec une autorité décisive, et le domaine que Van Eyck lui a conquis est assez étendu et assez riche pour que désormais elles soient respectées.

## IV

La supériorité des Van Eyck, déjà si manifeste quand on les compare à leurs devanciers, ne paraît pas moins éclatante lorsqu'on étudie les peintres qui leur ont succédé. Le charme du naturel, la force et la franchise d'expression que nous avons admirés chez les deux frères, nous ne les rencontrerons plus, du moins à ce degré, dans la période suivante. Du premier coup, ils avaient atteint la perfection et manifesté dans tous les sens leur originalité. Il ne restait plus à ceux qui venaient après eux d'autre ressource que de répéter, comme un écho affaibli, les choses qu'ils avaient dites si excellemment.

Le premier de ces successeurs des Van Eyck, leur imitateur et non, comme on l'a cru longtemps, leur élève, Roger van der Weyden, né à Tournai (1400-1464), s'applique à continuer leurs traditions. Il veut, comme eux, allier à une puissance de sentiment très intense un réalisme très scrupuleux. Son exécution, presque aussi remarquable que la leur, montre les mêmes recherches de rendu minutieux et de précision. Mais le génie seul des Van Eyck pouvait concilier les exigences d'un programme aussi complexe. Van der Weyden ne possède ni leur esprit équilibré, ni cette simplicité exquise qui les avait

préservés de toute faute de goût. A côté de bien des traits d'un naturalisme excessif, on peut relever chez lui des expressions dont l'exagération est évidente. Son œil aussi voit moins juste, et il est trop porté à allonger outre mesure les dimensions de ses personnages. Quant à sa façon de comprendre le rôle du paysage, elle se rapproche beaucoup de celle des Van Eyck. Traitant des sujets analogues, il a souvent reproduit les dispositions qu'ils avaient adoptées. Au musée de Munich, dans le *Saint Luc faisant le portrait de la Vierge* (n° 100 du catalogue), nous retrouvons, presque sans aucune modification, l'ordonnance générale et même la plupart des détails du paysage de *la Vierge* du Louvre. Parfois cependant l'artiste montre plus d'invention, notamment dans ces *Descentes de croix,* dont on connaît de nombreuses répétitions (à Madrid, à Berlin, à Louvain, au Louvre, à la Haye et à Bruxelles), et où il cherche à mettre la nature en rapport avec la tristesse pathétique de la scène. Dans *le Calvaire* du musée de Dresde, à côté d'un Christ décharné et d'une Madeleine aux contorsions outrées, la Vierge qui embrasse la croix est superbe dans sa douleur. Le bleu verdâtre de sa robe s'harmonise de la manière la plus expressive avec le gris assombri des nuages sur lesquels l'arc-en-ciel, en signe de réconciliation, décrit sa grande courbe, tandis qu'à l'horizon une faible lueur semble annoncer l'aube du jour nouveau. Bien qu'il eût visité l'Italie, où sa réputation s'était étendue et où il devait exercer

une grande influence [1], Van der Weyden n'introduit dans ses œuvres aucune réminiscence de la flore ou des aspects des contrées méridionales, ainsi que l'a fait Van Eyck. A la tournure ou au costume de certains personnages, à plusieurs détails de la composition, dans l'*Adoration des Mages*, de Munich, ou le *Jugement dernier* de Beaune, par exemple, on peut reconnaître, comme M. A. Wauters l'a remarqué avec raison, combien à son tour il a été frappé par des maîtres tels que Gentile da Fabriano et Benozzo Gozzoli. Mais même dans ces tableaux qui datent des derniers temps de sa vie, les fonds sont demeurés flamands. Ce sont toujours les horizons de son pays natal, les clochers, les beffrois, les maisons aux pignons dentelés des villes de la Flandre, dont il continue à retracer la fidèle image.

1. Plusieurs de ses tableaux nous prouvent que l'artiste eut en Italie les patrons les plus illustres. Dans une *Madone avec l'Enfant Jésus*, l'un de ses plus précieux ouvrages (Musée de Francfort, n° 100), les armes de Florence et les saints représentés à côté de la Vierge donnent à penser que l'œuvre fut commandée par les Médicis. Un autre ouvrage du musée de Bruxelles, un *Calvaire* (n° 31) attribué à Memling et dont l'exécution également très remarquable offre avec celle du tableau précédent des analogies frappantes, nous paraît aussi de Van der Weyden. Nous y trouvons cette fois non seulement l'écu des Sforza de Milan, mais les portraits de François Sforza, de sa femme Blanche Visconti et de Galéas Marie, leur fils, groupés au premier plan et agenouillés au pied de la croix. Seulement, d'après l'âge apparent de ce dernier personnage, le tableau aurait été peint non pas à la date à laquelle on fixe le voyage de l'artiste en Italie, mais tout à fait à la fin de sa vie.

Avec un talent d'exécution au moins égal, et un coloris dont l'éclat dépasse encore celui de Van der Weyden, Thierri Bouts, de Harlem, présente des bizarreries pareilles et une même tendance à exagérer la longueur de ses figures. C'est un maître étrange, très personnel, qui tour à tour vous attire et vous rebute par ce mélange d'ingénuité et de maniérisme qui caractérise la plupart de ses œuvres. Le paysage ne tient que peu de place et n'offre pas grand intérêt dans ses deux compositions capitales du musée de Bruxelles, empruntées toutes deux à une légende de la vie de l'empereur Othon. Il joue un rôle plus important dans un triptyque peint vers la même époque (1467) et qui provient aussi de Louvain, où, dès l'année 1448, l'artiste s'était fixé et où il devait mourir. C'est la silhouette même de cette ville avec ses clochers et ses tours qu'il a représentée au fond de l'un des fragments de ce triptyque : la *Rencontre d'Abraham et de Melchisédech*, qui se trouve aujourd'hui à la Pinacothèque de Munich (n° 110 du catalogue). Sur le panneau voisin (n° 111), les *Israélites recueillant la manne* sont travestis en bons bourgeois flamands, coiffés de hauts bonnets et emmitouflés dans leurs houppelandes. Par une attention gracieuse pour ses compatriotes, mais qui semble peu en rapport avec les convenances du sujet, Bouts les a placés au milieu d'une campagne verdoyante et plantureuse qui donne plutôt l'idée de la terre promise que celle du désert. Dans un autre fragment, *le Prophète Élie*

du musée de Berlin (n° 533), ce désert est représenté d'une manière moins choquante par des rochers accumulés sur lesquels, à divers étages, percent, çà et là, des plantes copiées une à une, d'après nature, mais posées avec raideur et sans aucune vraisemblance. Là encore, comme si l'artiste avait à cœur de nous rassurer sur le sort du prophète, au-dessus de ces entassements de blocs arides, on découvre, à peu de distance, une contrée riante avec de beaux ombrages, de riches prairies et des montagnes boisées. Dans le *Saint Christophe* du même peintre[1] apparaît pour la première fois, et rendu avec une vérité saisissante, un de ces effets fugitifs que l'art jusque-là n'avait point essayé d'exprimer. L'éclat extraordinaire du ciel, dans lequel flottent quelques nuages violets, et l'opposition du bleu intense des montagnes avec les colorations dorées de l'horizon, dénotent une juste observation de la nature au moment du coucher du soleil. Mais l'harmonie générale souffre un peu de tous ces tons excessifs et juxtaposés sans ménagement. A côté de ces audacieuses dissonances, il faut bien signaler aussi des naïvetés d'exécution d'un art tout à fait primitif, comme les petites vagues du cours d'eau que traverse le saint, qui se succèdent égales et monotones; ou bien ces fleurs et ces herbes étudiées avec une conscience scrupuleuse, sans que rien justifie leur rapprochement; ou enfin des détails

1. Musée de Munich, n° 109 du catalogue.

encore plus enfantins, comme ces limaçons en promenade et ces lézards qui se visitent familièrement sur les berges.

Il y a loin de là, on le voit, à l'admirable simplicité des Van Eyck, et cependant nous allons retrouver cette simplicité, non pas faite, comme elle l'était chez eux, de force et grandeur, mais unie chez Memling à l'expression des sentiments les plus tendres et les plus gracieux. On sait avec quelle autorité M. James Weale a débarrassé l'histoire de l'art des légendes composées de toutes pièces sur le compte de Memling. Trop longtemps on avait accepté comme véridique cette fable d'un soldat blessé qui, dans la maturité de l'âge et à la suite d'aventures plus ou moins honorables, serait devenu peintre par accident et aurait employé sa convalescence à produire des chefs-d'œuvre; comme si la perfection dans l'art s'accommodait de ces désordres et de ces improvisations! Il est bien établi aujourd'hui qu'avant l'année 1478 Memling était établi à Bruges qu'en 1480, marié et père de famille, il y acquérait trois maisons et que sa fortune était assez considérable pour lui permettre de faire des avances à cette ville, dans laquelle il mourait vers le commencement de 1484. On pourrait, avec quelque vraisemblance, ajouter que cette aisance il la devait, sans doute, à son travail; car, pour suppléer au silence des documents écrits, le nombre de ses œuvres et leur importance nous montrent la considération dont il jouissait

de son temps et attestent, pendant près de trente années (de 1462 à 1491), la féconde activité de l'artiste.

D'où venait Memling et quels étaient ses maîtres? On a tout lieu de croire que ce nom de Memling, il le tenait de la désignation de son lieu de naissance, un petit village du diocèse de Mayence appelé Memelingen et le prénom de Hans, ainsi que l'appellation de « Jean l'Allemand », sous laquelle il est désigné par son contemporain, le chroniqueur Van Vaernewyck [1], confirment cette opinion. Peut-être, dès sa jeunesse, avait-il vu à Cologne des œuvres bien faites pour l'émouvoir et qu'il eut d'ailleurs l'occasion d'admirer plus tard, pendant le séjour qu'il fit dans cette ville. Mais si, en présence du Dombild surtout, il avait pu se sentir affermi dans les voies où le poussait son génie, il devait, pour former son talent, trouver des enseignements plus efficaces à l'école des Van Eyck, dont, à l'exemple de Van der Weyden, il allait continuer les traditions.

Après ce qu'en a dit Fromentin, nous n'avons pas à apprécier l'œuvre de Memling, mais nous nous proposons de montrer brièvement la place qu'il y a donnée au paysage afin de rendre plus complète et plus attachante l'expression de sa pensée. Il n'est aucune de ses compositions où il ne le fasse intervenir et le rôle qu'il lui attribue dans ses portraits

1. Le *Livre des peintres*, de Carel Van Mander, t. I, p. 69.

eux-mêmes est significatif. Au lieu de peindre, comme Van Eyck, ses personnages dans un intérieur, ou s'enlevant simplement sur un fond uni, Memling les dispose en pleine campagne. En même temps qu'il rehausse, par l'heureux contraste de la verdure, l'éclat de leurs carnations, il achève ainsi, à la façon des maîtres primitifs, de les caractériser d'une manière plus précise. Ce château, cette abbaye, ce domaine que vous apercevez près de ces beaux ombrages aux cimes arrondies, parmi ces prairies qu'arrosent des eaux limpides, c'est là qu'ils vivent; c'est au milieu de cette nature aimable que l'artiste a voulu retracer leurs physionomies douces et placides, comme s'il désirait leur communiquer un peu de cette intime sérénité, qu'en dépit des agitations et des violences d'une époque aussi troublée, il avait su assurer à sa propre vie. Tels nous apparaissent, — dans ce chef-d'œuvre que le Louvre doit à la générosité de la famille Duchâtel, — dévotement groupés aux côtés de Jacques Floreins et de sa femme, leurs dix-neuf enfants agenouillés comme eux devant la Vierge, et ce bout de pré où paissent quelques vaches, ce chemin sinueux qui conduit au village et au manoir seigneurial dont les murailles dominent de haut quelques pauvres chaumières, tout ce tranquille horizon qu'on entrevoit à côté du sanctuaire où cette famille patriarcale est réunie, ajoutent un charme pénétrant à l'impression de calme et de recueillement qui se dégage de cette belle œuvre. Une autre famille presque aussi

nombreuse, celle des pieux donateurs représentés, avec leurs seize enfants, sur les volets d'un grand triptyque du musée du Bruges, le beau portrait d'homme du Stœdel's Institut de Francfort et le *Martin Van Nieuwenhove* de l'hôpital Saint-Jean, une des productions les plus accomplies du maître, trouvent un complément pareil de grâce et de poésie dans les paysages variés au milieu desquels l'artiste les a placés.

Cette intervention de la nature à côté de la figure humaine était donc tout à fait conforme aux vraies conditions de l'art, et Memling ne faisait d'ailleurs que reprendre à cet égard les traditions des maîtres primitifs. Il était moins bien inspiré quand, à leur exemple encore, il revenait à des pratiques dont, avec leur ferme bon sens et la notion plus exacte qu'ils se faisaient des lois de la composition, les Van Eyck s'étaient affranchis. Au lieu de se borner, comme eux, à la représentation d'un seul sujet en un même moment et dans un même lieu, Memling réunit le plus souvent sur un même panneau le cycle complet d'une légende ou d'une vie, avec les épisodes successifs qui s'y rapportent. Soit que, dans le *Saint Jean à Pathmos*, il veuille peindre la contrée étrange où s'est retiré le solitaire et les visions fantastiques dont l'Apocalypse lui a fourni les motifs; soit que, dans un autre triptyque daté de la même année (1479), et qui appartient également à l'hôpital Saint-Jean, il se contente d'emprunter aux rues silencieuses de la ville de Bruges et

aux paisibles campagnes qui l'avoisinent les fonds de *l'Adoration des mages* ou de *la Présentation au temple*, l'artiste se montre peu soucieux de respecter l'unité de son œuvre. Mais nulle part il n'a enfreint ce principe de l'unité d'une manière plus formelle que dans le remarquable ouvrage connu à la Pinacothèque (n° 116 du catalogue) sous la dénomination assez impropre des *Sept Joies de la Vierge*, et qui, dès 1480, appartenait à la chapelle de la corporation des tanneurs à Bruges; nulle part aussi, il faut bien le reconnaître, il n'a dissimulé avec plus d'art ce qu'un tel mode de composition avait de défectueux. Dans ce vaste ensemble qui, à la façon des Mystères du moyen âge, embrasse toute la vie du Christ et celle de la Vierge, les divers épisodes se trouvent reliés entre eux et restent cependant distincts, grâce aux ingénieuses dispositions du paysage où ils sont disséminés. Suivant l'importance relative qu'il a cru devoir leur attribuer, Memling place les uns sous les yeux mêmes du spectateur, tandis qu'il échelonne les autres à des plans différents. Chacun d'eux se suffit, mais ils se complètent mutuellement, et l'action chemine ainsi, de l'un à l'autre, à travers la campagne. On y peut suivre le pauvre ménage dans sa fuite vers Bethléem et voir les mages et les bergers, miraculeusement prévenus de la naissance du divin Enfant, partir de points opposés pour se diriger vers le berceau, où ils se rencontrent, unis dans une commune adoration. Plus loin, le religieux poème se continue jusqu'à la mort de la

Vierge et s'achève par son ascension glorieuse. Les intervalles laissés entre les scènes que le peintre a représentées — il n'y en a pas moins d'une vingtaine — sont animés par de nombreux personnages, les uns indifférents, occupés aux travaux des champs, les autres mêlés au drame. Des manœuvres se rendent à leur tâche habituelle, des chariots circulent par les chemins, des vaisseaux naviguent sur les lacs ou sur les fleuves, les soldats, envoyés à la poursuite des fugitifs, se renseignent auprès de moissonneurs qui scient le blé mûr, enfin des animaux de toute sorte, des chevaux, des chiens, des moutons et jusqu'à des pies presque microscopiques, rendus avec une vérité extrême, ajoutent au mouvement et à l'intérêt de l'œuvre. La répartition des masses, l'élégante harmonie des lignes, la clarté du coloris semblent si faciles et si naturelles que, malgré l'accumulation de tant de détails, l'aspect général est, comme dans *l'Adoration de l'Agneau*, d'une simplicité extrême. Mais, tandis qu'en présence du chef-d'œuvre de Van Eyck, on demeure confondu par la grandeur de la pensée et par la force d'exécution avec lesquelles le peintre a su concevoir et exprimer l'idée un peu abstraite du triomphe de l'Église, ce sont ici des côtés plus touchants de l'Évangile qui se révèlent à nous, c'est la vie même de Jésus et de sa mère qui emprunte à ce cadre familier de la nature une signification plus saisissante. Memling, le premier, a été ému de cette intime poésie des livres saints ; et comme spontané-

ment, les traits principaux de leurs récits sont venus se grouper dans cette image. L'inspiration est donc bien une, quoique le sujet soit complexe, et, bien qu'il fallût, pour le traiter ainsi, violer une des règles essentielles de la composition, nous regretterions cependant qu'une pareille épreuve n'eût pas été tentée par Memling une dernière fois. Un autre tableau du musée de Turin, peint également pour une corporation de Bruges, celle des « librairiers et enlumineurs » ; *les Sept Douleurs de la Vierge* (n° 358 du catalogue), présente un arrangement analogue et provoquerait des réflexions pareilles.

Mais ce n'est pas seulement en adoptant ces dispositions répudiées par les Van Eyck que l'artiste semble rétrograder. L'exécution même de cet ouvrage, et bien plus encore celle de la *Châsse de sainte Ursule*, qui date cependant de ses dernières années (1489), rappellent par leur minutieux fini celle des miniaturistes. Comme dans le tableau de Munich, chacun des panneaux de ce précieux coffret présente la réunion de plusieurs épisodes groupés dans une même composition, et le faire y est également proportionné aux dimensions restreintes dont disposait le peintre. Notons cependant, car la chose est nouvelle, le soin que celui-ci a pris d'y reproduire, toutes les fois qu'il le pouvait, l'aspect réel des contrées où se passent quelques-unes des scènes qu'il a figurées. Pour celles dont Cologne est le théâtre, la copie est d'une fidélité absolue et suppose évidemment des études faites sur

place. Du quai où abordent les vaisseaux qui portent la sainte et ses compagnes, on aperçoit, telle qu'elle s'est conservée jusqu'à nos jours, l'enceinte de la vieille cité avec la Bayen-Thurm, les clochers de Saint-Cunibert et de Saint-Severin et la grue placée au haut du dôme inachevé. *L'Arrivée à Bâle* nous montre un même souci d'exactitude, et à côté des murs de la ville débouche un chemin qui monte vers des montagnes que dominent au loin les cimes neigeuses des Alpes. Mais s'il s'agit de représenter Rome et ses monuments, Memling se contente d'emprunter à des pays qui lui sont connus le cadre de la scène [1], et, au lieu de se livrer à de hasardeuses suppositions, il donne aux édifices sacrés le style de l'architecture romane dans la région rhénane. Sa façon d'interpréter la nature est, d'ailleurs, très personnelle, et partout il lui conserve une inaltérable sérénité. Dans le martyre des jeunes vierges et dans celui de la sainte elle-même, aussi bien que dans *la Passion* de la cathédrale de Lubeck, la dernière œuvre connue du maître (1491), le ciel a la même pâleur azurée et les campagnes gardent leur fraîche verdure. Aimable et tendre, Memling répugne à l'expression de sentiments violents. Au lieu d'accabler encore par les tristesses du paysage ceux que la mort entoure de ses menaces, il veut que la nature les soutienne, les réconforte dans

1. C'est même là encore une raison pour nous de croire, contrairement à l'opinion de quelques-uns des biographes de Memling, que l'artiste n'est point allé en Italie.

leur détresse et que cette terre, qu'ils vont quitter, leur sourie encore une dernière fois. A ces scènes de meurtres et de désolation, on voit bien d'ailleurs qu'il préfère les sujets où il peut librement s'abandonner à la douceur de mon âme. C'est dans ceux-là aussi qu'il manifeste le mieux l'originalité de son génie. Au milieu de cette nature élyséenne, ses gracieuses figures paraissent plus suaves et plus chastes encore. Le mal ne saurait s'approcher d'elles dans ces contrées riantes, où les fleurs naissent sous leurs pas, où les animaux les plus timides s'enhardissent jusqu'à venir, sans crainte, s'offrir à leurs caresses. Autour d'elles, le monde où vivent ces créatures candides fait écho à leur pureté ; elles y trouvent comme un avant-goût du séjour de paix et de lumière auquel elles sont destinées.

On le voit, Memling n'est rien moins qu'un novateur, et sa poétique n'est pas bien compliquée. Il profite, il est vrai, des ressources nouvelles que les Van Eyck avaient assurées à leur art; mais, au lieu d'étendre le domaine conquis par eux, il s'y cantonne dans un espace plus restreint. Il revient même sur leurs pas et recommence à parler le langage un peu suranné des miniaturistes; mais, en disant les mêmes choses, sa voix est bien autrement expressive, et personne, après lui, ne trouvera des accents pareils. Longtemps méconnu dans ses œuvres et calomnié dans sa vie, il est aujourd'hui dans toute sa gloire. Pour que rien ne manquât à sa fortune, il a

désormais, comme fra Angelico dans le cloître de Saint-Marc, un sanctuaire où viennent le chercher ses dévots. Peut-être même est-il encore plus favorisé que le Bienheureux, car c'est une ville tout entière, c'est Bruges, qui ajoute la poésie de sa solitude et de ses souvenirs à la poésie de ses œuvres. Dans ce cadre, qui semble fait exprès pour elles, elles prennent tout leur éclat. Au milieu de ce silence, parmi ces vieilles églises et ces rues abandonnées, le charme de leur exquise simplicité vous gagne peu à peu. Heureux d'échapper pour quelques instants à l'agitation de nos existences enfiévrées, vous ne songez pas à vous défendre contre des séductions aussi persuasives, et, malgré les démentis que le train du monde paraît infliger à la parole de l'Évangile, vous comprenez, en admirant Memling, cette force suprême de la douceur à laquelle l'empire de l'univers a été promis.

## V

Avec Memling se termine cette période initiale d'éclosion et de jeunesse dans laquelle l'art flamand possède encore toute sa fraîcheur et nous montre des impressions directement ressenties et rendues sans qu'aucun mélange de convention en altère jamais la franchise. Plus tard, le génie même de ces maîtres

primitifs va peser sur leurs successeurs et paralyser l'originalité de leur talent. Soit qu'ils cèdent à des réminiscences involontaires, soit qu'au contraire ils s'efforcent de répudier les exemples de leurs devanciers, ceux-ci perdent quelque chose de leur spontanéité. Un maniérisme inconscient se glisse dans leurs œuvres et leur communique je ne sais quoi de guindé et d'artificiel qui les dépare.

Gérard David n'a pas évité ce défaut [1]. C'était cependant un esprit curieux également attiré, comme les peintres de la renaissance italienne, par les souvenirs de l'antiquité et par l'étude de la nature. *Le Jugement de Sizamnes par Cambyse* et le *Baptême du Christ* représentent, au musée de Bruges, ces deux faces de son talent; mais le dernier tableau mérite seul de nous arrêter, à raison de la place importante qu'y occupe le paysage. Peut-être même est-il permis de dire que l'artiste lui attribue un rôle excessif et que, loin d'ajouter ainsi au charme de sa composition, il en diminue plutôt l'intérêt. Ces arbres étudiés feuille à feuille — des châtaigniers, des ormes, des peupliers et des érables, dont les diverses essences sont scrupuleusement accusées, — ces lierres et ces houblons qui enlacent leurs troncs,

1. Né, vers 1450, dans la Hollande méridionale, Gérard David s'était de bonne heure fixé à Bruges, où il se mariait. Il y avait subi l'ascendant de Memling, alors dans toute sa gloire. Admis dès 1483 dans la Gilde de cette ville, David en devenait le doyen en 1501 et en 1502; il mourait à Bruges le 13 août 1523.

ces buissons d'épines, ces ronces et ces fougères semées dans le gazon, ces rochers taillés à arêtes vives dont les découpures se succèdent avec une déplaisante monotonie, ces eaux immobiles et comme solidifiées qui dessinent en un réseau régulier leurs remous concentriques, tous ces éléments pittoresques indiqués avec une complaisance trop évidente détournent l'attention des personnages dont les attitudes compassées sentent d'ailleurs l'effort et la pose. La lourdeur de la touche, partout également minutieuse et appuyée, et la dureté d'un coloris qui, dans sa recherche de vérité absolue, n'admet aucune des atténuations, aucun des sacrifices que réclamerait l'harmonie, contribuent à rendre plus choquante encore l'accumulation de tous ces détails. Nous ne retrouvons plus ici le choix, le goût, le sentiment de l'unité, qui, chez Van Eyck et Memling, reliaient étroitement entre eux les éléments d'une même œuvre et donnaient à leur exécution ce souffle de vie qui en fait le charme. Avec un talent très réel, David ne semble rechercher le fini que pour le fini lui-même, et l'abus de cette virtuosité un peu banale devient chez lui tout à fait importun.

Pendant qu'à l'exemple de Gérard David, quelques-uns de ses contemporains se laissent ainsi entraîner à une imitation servile de la nature, d'autres essaient de se soustraire à ces étroites préoccupations et cherchent, en dehors même de la réalité, des voies nouvelles dans le domaine du fantastique et du

merveilleux. Mais tandis que l'art antique avait su personnifier par des types pleins de noblesse et de beauté les forces de la nature ou les symboles des passions les plus violentes, l'art chrétien s'était montré impuissant à leur donner une figuration vraiment esthétique. Les monstres, dont l'imagination populaire avait rempli les déserts et les solitudes des grandes forêts, Satan et les démons, que les sculpteurs du moyen âge nous montrent, aux portails de nos cathédrales, torturant les damnés ou exorcisés par les saints, sont le plus souvent des créations d'une laideur grotesque. Le parti-pris de gratifier le diable de toutes les difformités devait inévitablement fournir à l'humeur railleuse de certains artistes l'occasion de s'exercer sur un personnage qu'il s'agissait avant tout de rendre hideux et repoussant. Ne pouvant le faire terrible, ils cherchaient à s'égayer sur son compte et le tournaient en dérision. En traitant des sujets où la verve moqueuse des Brueghel, des Teniers et de Callot allait bientôt se donner librement carrière, un peintre de ce temps, Jérôme van Aken, plus connu sous le nom de Bosch [1], mêle déjà parfois quelques traits malicieux à l'horreur de ses sombres inventions. Bien qu'il soit surtout célèbre par les *Tentations*, les *Enfers* et toutes les visions diaboliques dont il s'était fait une spécialité, Bosch, lorsqu'il se

1. Van Aken passa la plus grande partie de sa vie dans sa ville natale, Bois-le-Duc (Hertogen-Bosch), d'où lui était venu son surnom de Bosch. Il y mourut en 1516.

borne à la simple représentation de la nature, manifeste une originalité à laquelle il nous semble qu'on n'a pas assez rendu justice. Dans une de ses œuvres les plus remarquables, le triptyque de l'*Adoration des mages* du musée de Madrid (n° 1175 du catalogue), les animaux groupés autour de la scène principale — l'âne, placé près de la crèche, le mouton, qui repose non loin de là, et les chevaux galopant à travers la campagne — sont rendus avec une grande justesse d'observation; et quant au paysage qui s'étend au-dessus de la crèche, dans la partie moyenne de la composition — un cours d'eau avec de beaux arbres qui l'ombragent et plus loin des terrains incultes couverts çà et là d'un maigre gazon — l'artiste a su, par la fermeté précise du dessin et la vérité des intonations, exprimer très fortement le caractère d'une de ces contrées sauvages dont la poésie n'avait guère jusque-là, Van Eyck excepté, tenté le pinceau de ses devanciers.

Avec le temps, le goût de la peinture s'était peu à peu répandu dans toute la Flandre, mais dès les premières années du XVI^e^ siècle la prospérité de Bruges commençait à être éclipsée par celle d'Anvers, qui allait recueillir son double héritage de suprématie commerciale et d'activité artistique. La fondation de la Gilde de Saint-Luc, que la corporation des peintres avait établie dans cette dernière ville, remontait à la fin du XIV^e^ siècle, et le nom de Quentin Messys, qui, en 1491, était inscrit sur ses listes, inaugure la

brillante succession de maîtres qui devaient l'illustrer [1]. Dans l'ouvrage capital de Messys, que possède le musée d'Anvers, *la Déposition de la croix*, qu'il terminait en 1511, le paysage, bien qu'il n'y tienne qu'une place secondaire, ajoute à l'émotion poignante de la scène et les silhouettes sinistres des croix plantées au sommet du calvaire dominent éloquemment cette composition si pathétique. Le rôle du paysage a plus d'importance dans le triptyque de *la Légende de sainte Anne*, qui, de l'église Saint-Pierre de Louvain, pour laquelle il avait été fait en 1509, est entré depuis quelques années au musée de Bruxelles. Nous y retrouvons ces rochers aux formes étranges qui bornent également l'horizon de *la Déposition de la croix*. Avec la même fantaisie que la plupart de ses contemporains, aussi bien les Italiens que les Flamands, Messys ne se faisait pas faute d'amonceler ces rochers les uns sur les autres et, sans se soucier d'aucune vraisemblance, de les découper de mille manières pour y pratiquer des grottes ou des arceaux entre lesquels on aperçoit des échappées sur la campagne. Mais, sauf ce détail, l'artiste apporte autant de largeur que de sincérité dans son interprétation de la nature, et le beau portrait de *l'Homme à barrette noire*, du musée de Francfort, nous montre le parti harmonieux qu'il a su tirer du ciel bleu et des ver-

1. Messys était-il originaire d'Anvers ou de Louvain? C'est là une question encore indécise et que les catalogues d'Anvers et de Bruxelles tranchent chacun dans un sens différent.

dures vigoureuses sur lesquelles cette honnête et vivante figure se détache avec tant d'éclat.

A voir ces admirables ouvrages, il semble que les traditions de Van Eyck et de Van der Weyden allaient être renouées, car c'est bien elles que nous reconnaissons ici, mais reprises et développées avec plus d'ampleur. Cependant l'effort de Messys devait rester isolé et avec lui l'art gothique avait, dans cette dernière floraison, jeté son dernier éclat. Attirés par le prestige toujours croissant de la renaissance italienne, les artistes flamands iront désormais au delà des monts chercher leur idéal et trouver des enseignements. Dans ce mouvement de migration vers le midi dont Mabuse donne le signal et qui se poursuit avec les Van Orley, les Coxie, les Floris et bien d'autres encore, nous voyons disparaître peu à peu l'originalité du vieil art national. Au contact d'un art étranger, il perd cette absolue sincérité dans laquelle jusque-là il avait puisé sa force. Aussi, malgré le talent de ceux qui s'y emploient, les essais de conciliation tentés entre des aspirations si opposées n'aboutissent qu'à des productions bâtardes, également dépourvues de style et de naturel, et qui laissent le spectateur troublé ou indifférent. Au lieu de ces aspects variés de la campagne sur lesquels le regard aimait à se reposer dans les œuvres des primitifs, des monuments d'une architecture bizarre étalent derrière les pompeuses compositions des *italianisants*, leurs lignes tourmentées et le bariolage de

leurs couleurs. Comme si elle avait honte de se montrer ainsi encadrée, la nature se laisse à peine entrevoir à travers le dédale incohérent de leurs portiques inutiles et les longues files de leurs colonnades.

Un nom cependant mérite d'être retenu parmi ceux des peintres que nous avons cités, celui de Bernard Van Orley. Mais bien qu'à son retour d'Italie son talent se soit développé dans un sens très personnel, ce n'est point dans ses tableaux que nous devons chercher la meilleure preuve de son originalité comme paysagiste. Van Orley était un décorateur de premier ordre, et les belles verrières de Sainte-Gudule montrent assez quelles étaient ses aptitudes à cet égard. Peut-être est-ce à cause de cette supériorité qu'il fut chargé, comme on le croit, de surveiller à Bruxelles la confection des célèbres tentures exécutées d'après les dessins de Raphaël. Il est certain du moins qu'il a lui-même fourni les cartons de plusieurs séries de tapisseries, parmi lesquelles les *Chasses de Maximilien* méritent surtout d'être signalées, à raison de la conscience et de la largeur d'interprétation avec lesquelles le paysage y est traité. Cette suite des Douze Mois dont on peut voir plusieurs panneaux exposés dans les salles du Louvre et qui représente des épisodes variés de la chasse de divers animaux nous offre une image fidèle de la campagne aux environs de Bruxelles, dans la forêt de Soignies, à Terwueren, à Sept-Fontaines, avec les châteaux,

les couvents et les étangs ou les cours d'eau qui les avoisinent. Les plantes, habilement groupées sur les premiers plans de ces compositions, témoignent d'une étude scrupuleuse de la flore locale, qui a également fourni les motifs de l'ornementation des bordures. Les modifications successives que le cours des saisons apporte à la physionomie de nos contrées sont aussi très nettement caractérisées dans ces belles tentures et particulièrement dans celle qui représente une chasse en plein hiver au milieu d'une forêt dépouillée, avec la neige qui couvre le sol et quelques feuilles rougies par la gelée qui grelottent au bout des branches.

Mais des impressions aussi vraies sont tout à fait exceptionnelles chez les artistes de cette époque, et nous terminerions avec Van Orley cette étude des débuts du paysage dans les Flandres, si nous n'avions à mentionner rapidement encore les œuvres de deux de ses contemporains qui, — bien qu'ils se rattachent plus étroitement que lui à l'art du passé, — n'ont pas laissé d'exercer sur les artistes venus après eux une influence assez considérable. Nous voulons parler de Patenier et de Henri Bles, que la critique s'accorde à désigner comme les inventeurs du paysage formant un genre à part et se suffisant à lui-même. Il nous reste à examiner ce qu'il y a de fondé dans cette assertion.

Patenier et Bles étaient nés presque à la même époque, vers 1480, dans des lieux voisins, l'un à

Dinant, l'autre à Bouvignes, près de Namur. Leurs vies sont peu connues, celle de Bles surtout, dont le nom même a été l'objet de nombreuses variantes [1]. Sa seule signature irrécusable « Henricus Blesius » nous est fournie par un tableau de la Pinacothèque de Munich, *l'Adoration des mages* (n° 146 du catalogue), dans lequel le paysage, d'une couleur puissante et savoureuse, n'offre cependant aucune particularité remarquable. Quant à Patenier, qui passe d'ailleurs pour avoir été le maître de Bles, bien des fables ont couru sur son compte; mais rien, dans le petit nombre de dates et de faits positifs que nous connaissons de sa vie, ne saurait justifier la réputation de désordre et d'ivrognerie que lui ont faite certains chroniqueurs. Installé de bonne heure à Anvers, il y devenait, dès 1515, membre de la Gilde et, peu de temps après son mariage, acquéreur d'une maison située au bord de l'Escaut. Le 5 mai 1521, Albert Durer, qui voyageait alors dans les Pays-Bas, assistait à son second mariage. Très choyé par Patenier, dont il appréciait fort le talent, il faisait son portrait (aujourd'hui au musée de Weimar) et lui laissait, en outre, comme souvenir de sa visite, plusieurs dessins

1. Ce peintre a été, en effet, désigné en Belgique sous le nom de Herri met de Bles, en France sous celui de Maître à la Houppe et en Italie sous le surnom de *Civetta*, à cause de la chouette qu'il peignait souvent dans ses œuvres et dont on avait cru devoir faire son monogramme exclusif, bien que cet oiseau se trouve fréquemment représenté dans les tableaux de beaucoup d'autres peintres de ce temps.

de petites figures destinées à orner ses paysages. Nous savons d'ailleurs que Patenier mettait son pinceau à la disposition de ses confrères et qu'il peignit pour plusieurs d'entre eux les fonds de leurs tableaux ou de leurs portraits. Enfin une nouvelle preuve de l'estime dont il jouissait parmi eux nous est fournie par ce fait qu'après sa mort, en 1524, trois peintres d'Anvers venaient en aide à sa veuve pour le règlement de ses affaires et que Messys était du nombre. Le talent de l'artiste, le soin et la conscience qu'il apportait à l'exécution de ses œuvres, témoigneraient aussi, au besoin, contre les fâcheux propos qui ont été tenus sur lui.

La contrée où était né Patenier avait, sans doute, contribué à développer en lui le goût d'une nature un peu étrange, mais bien faite pour plaire à un paysagiste d'alors. La situation même de Dinant, au bord de la Meuse, le cours rapide de ce fleuve dominé par des rochers élevés, les vallées étroites qui débouchent non loin de là, celle de la Semois surtout, avec ses nombreux circuits, ses gorges profondes, ses ombrages frais et silencieux et les cavernes mystérieuses où ses eaux se dérobent, toute cette campagne pittoresque présentait accumulée dans un court espace cette profusion d'accidents et de sites variés que les peintres de ce temps aimaient à réunir dans leurs compositions. Loin de simplifier cette nature déjà assez compliquée, Patenier semble avoir pris à tâche d'ajouter à son étrangeté par un amas de motifs hété-

rogènes qu'il rapproche les uns des autres sans aucune vraisemblance : la mer, des montagnes coupées à pic, des rochers isolés et inaccessibles, couronnés de villes ou d'habitations, des perspectives qui s'étendent dans tous les sens et des cours d'eau dont les sinuosités reparaissent à tous les plans. Malgré cet entassement de détails, il n'estime pas que le paysage offre assez d'intérêt en lui-même pour qu'il en fasse le sujet exclusif de ses tableaux. Il croit nécessaire d'y introduire des scènes dans lesquelles il a, sans doute, plus que ses devanciers, restreint le nombre et la taille des personnages, mais qui lui fournissent cependant la donnée première et la désignation même de son œuvre. C'est *la Fuite* ou *le Repos en Égypte*, *le Baptême du Christ*, *l'Apparition du cerf à saint Hubert*, *la Tentation de saint Antoine*, *Saint Jérôme dans le désert* et d'autres épisodes que ses prédécesseurs avaient déjà traités et que, pendant longtemps encore, ses successeurs continueront à reproduire. Enfin, loin de profiter des progrès réalisés à cet égard par Van Eyck, il revient également, ainsi que l'avait fait Memling, aux errements des maîtres primitifs, et souvent il lui arrive de juxtaposer dans une seule composition des épisodes différents se rapportant à une même légende.

Patenier, quoi qu'on en ait dit, n'est donc pas un novateur, et le sens de la nature qu'il manifeste dans ses ouvrages n'atteint jamais l'éloquente sobriété ni la force expressive que Van Eyck et Memling lui avaient données. Mais il faut bien reconnaître que,

mieux qu'on ne l'avait fait jusque-là, il s'est appliqué à augmenter progressivement l'importance du paysage et à réduire d'autant celle des figures, sans cependant les éliminer tout à fait. D'ailleurs, en dépit de leur excessive complication, l'aspect général de ses tableaux ne manque pas d'une certaine ampleur, à laquelle concourent la souplesse et l'habileté de son exécution, la largeur de l'effet, la vérité de la lumière. C'est par ces qualités que se distingue un de ses plus remarquables ouvrages : *le Baptême du Christ*, du musée de Vienne, dans lequel la transparence vigoureuse de la végétation fait valoir la légèreté des lointains dont les dégradations très délicatement rendues sont animées par les ombres que les nuages d'un ciel lumineux promènent sur leurs vastes étendues.

Quant à l'harmonie de la couleur, Patenier s'en est à bon droit préoccupé. On peut même déjà observer chez lui en vue de cette harmonie de l'ensemble, la première apparition de ce parti-pris systématique que des critiques allemands, M. Riegel entre autres, ont remarqué chez ses successeurs et qui consiste à distribuer d'une manière invariable les trois tons dominants de leurs paysages : le brun coloré des premiers plans formant repoussoir, les verts plus ou moins francs de la partie moyenne et le bleu des lointains. Cette répartition, assez conforme du reste aux lois de la perspective aérienne, peut prêter à d'heureux contrastes. Mais si la nature en offre quelquefois l'exemple, ce n'est là chez elle qu'un des innombra-

bles arrangements de la riche palette dont elle dispose et dont, suivant les contrées, suivant les saisons et les heures du jour, elle sait à l'infini varier les nuances et les combinaisons. Pendant longtemps, au contraire, les paysagistes flamands ne se lasseront pas de recourir à ce procédé d'effet que Patenier avait inauguré. Chez presque tous, nous en retrouvons la trace plus ou moins déguisée et l'abus d'un expédient aussi sommaire contribue à donner à leurs œuvres un caractère fâcheux de monotomie. C'est chez les artistes de la fin du XVI^e^ siècle que ce défaut est surtout sensible, chez Josse de Monper, Lucas Van Valkenborgh, Roelant Savery, Ab. Gowaerts, Van Uden, etc., et après eux chez J. Brueghel.

Une autre cause d'uniformité dépare d'ailleurs la plupart des œuvres de ces derniers artistes. En même temps qu'ils accumulent les accidents pittoresques dans leurs paysages et qu'ils en étendent les perspectives, ils semblent, à l'inverse de Patenier, choisir pour les épisodes qu'ils y introduisent ceux qui leur permettront également de multiplier à l'infini le nombre des personnages ou des animaux. *Le Paradis terrestre*, *la Tour de Babel*, *le Déluge*, *le Massacre des Innocents*, *la Montée au Calvaire*, *Orphée charmant les animaux*, les *Kermesses* et les *Batailles* deviennent leurs sujets favoris, ceux qu'ils répètent à l'envi et que le public accueille le plus volontiers. C'est avec une regrettable docilité qu'ils s'abandonnent à ce courant de routine et de mode, dont l'histoire de l'art

offre trop souvent l'exemple, et qu'au lieu de chercher dans les campagnes qui les environnent des inspirations personnelles et immédiates, ils vont demander à d'autres contrées, surtout à l'Italie, aux Alpes qu'ils traversent en s'y rendant, des impressions qui forcément demeureront superficielles et confuses.

Ainsi compris, le paysage est surtout décoratif et ses aspects, trop peu caractérisés, ne peuvent guère nous toucher. Et cependant, même parmi ces transfuges des Flandres, on compte des artistes de valeur et qui ont exercé une influence décisive sur leurs contemporains. Paul Bril, tout d'abord, qui, sans atteindre le style et la noble simplicité de Poussin, ni l'élégance et la poésie de Claude, a su, par l'ampleur et la variété de ses compositions, leur frayer la voie; et, avant lui, Pierre Brueghel, qui, avec sa verve parfois un peu grossière, mais avec une force singulière, était déjà revenu à ces traditions de l'art indigène que son fils Jean devait brillamment continuer.

Quand, avec les premières années du XVII^e^ siècle, la séparation des deux nationalités, aussi bien que celle des deux écoles, flamande et hollandaise, sont nettement accusées, il n'est pas besoin de rappeler avec quel éclat Rubens, dès son retour à Anvers (1608), manifeste la grandeur et la généreuse fécondité de son génie. On sait comment le maître, dans sa pleine maturité, se délassait des grandes tâches qu'il avait accomplies en répandant à profusion la vie et la lumière dans ces admirables paysages, dont les

riches campagnes des environs du château de Steen lui ont fourni les motifs. A côté de Rubens, Teniers, devenu son voisin par l'acquisition du petit domaine de Perck, mérite aussi une place à part. Si spirituel qu'il soit comme peintre de genre, peut-être a-t-il manifesté des qualités plus exquises encore comme paysagiste lorsqu'il a peint ces ciels clairs, ces nuages légers traversés par le soleil, ces eaux transparentes au-dessus desquelles frissonnent des saules grisâtres, et ces chaumières à demi cachées dans les vergers que dominent le modeste clocher du village et les trois tours (Dry Toren) qui ont donné leur nom à la demeure rustique du châtelain.

Mais ce sont là des exceptions parmi les Flamands. Le plus souvent, même chez les meilleurs, le paysage conserve ces formes apprêtées, ces arrangements un peu artificiels et cette exécution expéditive dont tout le talent de Jacques d'Arthois ou d'Huysmans de Malines n'empêche pas de sentir la monotonie. Vous trouverez là des décors d'un effet piquant et même des morceaux de peinture tout à fait remarquables, mais jamais cette profondeur de sentiment ni cette diversité d'impressions, qu'une étude plus attentive et plus pénétrante de la nature leur eût méritées. Il était réservé à l'art hollandais de découvrir les beautés inattendues que peuvent renfermer les contrées les plus simples et de nous les révéler par des chefs-d'œuvre dont la vérité et la poésie n'ont pas été dépassées.

# CLAUDE LORRAIN

## I

Le surnom de Lorrain, qu'il aimait à prendre lui-même et qu'il honora par son talent comme par son caractère, Claude Gellée, on le sait, le doit au lieu de sa naissance. Né en 1600 dans le petit village de Chamagne, situé au bord de la Moselle, il était le troisième des cinq fils issus du mariage de Jean Gellée et d'Anne Padose. La condition de sa famille était des plus humbles, et le peu de dispositions que l'enfant montrait pour l'étude n'était pas de nature à faire présager sa glorieuse destinée. Envoyé de bonne heure à l'école, il ne profita guère des années qu'il y passa. D'après les quelques lignes qu'on a conservées de son écriture, on peut affirmer que l'orthographe ne fut jamais son fort. Quand, vers la fin de sa vie, dési-

rant mettre ordre à ses affaires et disposer en faveur des siens de l'honnête aisance qu'il s'était acquise par son talent, Claude voulut réunir sous son nom les titres des créances qu'il possédait, il rencontra de sérieuses difficultés. D'après les indications que lui-même avait successivement données pour ces placements, ce nom se trouvait écrit de manières bien différentes : Gillet, Gillie, Gilliet ou Gillier. L'artiste confessait alors naïvement que la faute n'en était imputable qu'à lui-même et qu'il y avait lieu, pour rétablir la véritable orthographe, de se référer à la signature de ses frères, qui avaient toujours écrit Gellée. Nous pouvons donc nous en rapporter entièrement sur ce point aux assertions de Sandrart : Claude était et devait rester jusqu'à la fin de sa vie fort ignorant : *scientia valde mediocri*.

Chargés de famille comme ils l'étaient, les parents de Claude ne pouvaient pas prolonger beaucoup le temps consacré à l'instruction d'un enfant qui s'y montrait si rebelle. Ils le mirent donc en apprentissage chez un pâtissier; mais, peu après, Claude, alors âgé de douze ans, étant devenu orphelin, fut recueilli par un de ses frères aînés, Jean Gellée, qui, exerçant à Fribourg-en-Brisgau la profession de graveur sur bois, lui donna quelques notions de dessin. Pour que l'on songeât à diriger dans ce sens un garçon qui, d'après le peu d'aptitude qu'il avait montrée à l'école, devait sembler très borné, il fallait évidemment qu'il eût manifesté déjà quelque signe de sa vocation. Si

imprévue que celle-ci nous paraisse, elle avait sans doute été bien précoce; elle était, en tout cas, bien impérieuse, pour provoquer les sacrifices et les efforts obstinés auxquels nous allons bientôt voir Claude se résoudre pour la suivre.

Cette vocation, d'où avait-elle pu lui venir? Son amour de la nature, qui le lui avait inspiré et où avait-il commencé à le ressentir? Ses biographes sont muets à cet égard. Pour nous, nous en avons la conviction, c'est à ces premières années si stériles pour l'étude, c'est à ce gracieux pays de Chamagne où elles s'écoulèrent, qu'on en doit reporter le bénéfice et l'honneur. Ayant eu, à plusieurs reprises, l'occasion de parcourir cette aimable contrée, chaque fois nous avons été surpris des ressemblances formelles que nous y rencontrions, presque à chaque pas, avec quelques-uns des motifs favoris de Claude. Ces eaux qui, se partageant en plusieurs bras, apparaissent à divers plans, tantôt rapides dans leur cours, tantôt étalées en nappes dormantes, cette végétation variée qui se presse sur leurs bords, ces côtes aux contours mollement onduleux, ces horizons qui s'étendent au loin vers la vallée, tous ces aspects familiers de son pays natal, nous les retrouverons dans plusieurs des toiles les plus célèbres du grand artiste. En lui permettant plus tard de varier ses compositions italiennes, ces souvenirs du pays lorrain lui rappelaient sans doute les jours d'enfance où, échappé de l'école, poussant devant lui quelques

bestiaux le long des prés de la Moselle, il avait senti son âme s'ouvrir à la grâce de ces spectacles et en avait vaguement compris la beauté.

Les enseignements que Claude avait pu trouver près de son aîné furent certainement bien modestes. Celui-ci se bornait, en effet, à exécuter quelques dessins de feuillages ou d'arabesques destinés probablement à la broderie, qui, déjà à cette époque, formait un des principaux produits de cette partie de la Lorraine où les deux frères étaient nés. Mais les progrès de l'enfant avaient été sans doute assez rapides pour inspirer quelque confiance à ceux qui l'entouraient, et décider de sa carrière. Toujours est-il qu'un an après, un de ses parents, qui se livrait au commerce des dentelles, passant par Fribourg pour se rendre à Rome, où l'appelaient ses affaires, offrit de l'emmener avec lui, afin qu'il pût y trouver les ressources nécessaires à son instruction artistique.

Le moment et le lieu étaient bien choisis. Outre les chefs-d'œuvre de l'antiquité et de la renaissance qui, depuis longtemps, en recommandaient le séjour aux gens de goût, Rome présentait alors pour un jeune peintre aussi épris de la nature que l'était Claude un attrait particulier. Le paysage, que bientôt il allait illustrer, y était désormais cultivé comme un genre nouveau, et comptait déjà de nombreux adeptes. Après les maîtres de l'école vénitienne, qui lui avaient donné dans leurs œuvres une si large place et une si éloquente signification, les Bolonais, s'inspirant de leurs

exemples, avaient essayé de les dépasser dans cette voie, mais sans arriver à mettre dans la seule représentation de la nature un intérêt qui suffît à leurs tentatives. On ne saurait, en effet, trouver un bien grand charme à ces ouvrages un peu trop vantés, dans lesquels Annibal Carrache ou le Dominiquin, avec une habileté d'exécution d'ailleurs très réelle, ne nous offrent que l'image d'une nature factice, toute d'apparat, privée de ces traits intimes et caractéristiques qu'une étude plus pénétrante découvrait bientôt à leurs successeurs. On sent dans ces conventions purement académiques le parti-pris de restaurer un art épuisé, bien plus encore que cet amour et cette sincérité qui président aux créations vraiment inspirées et destinées à vivre. L'honneur d'assurer au paysage une existence indépendante était réservé à des étrangers. Deux Flamands, les frères Bril, reprenant les traditions des Van Eyck, — continuées après eux dans l'école par Henri de Bles et Patenier, — allaient lui tracer sa véritable voie. Mathieu, l'aîné, dans sa trop courte vie, n'avait guère fait qu'indiquer la direction. Mais son frère Paul, que de bonne heure il avait attiré près de lui, devait nettement marquer le sens du paysage moderne. Ses compositions, dans lesquelles des préoccupations de style se mêlent assez heureusement à une étude naïve de la nature sont, il est vrai, souvent déparées par une facture un peu lourde et par la dureté du coloris; mais la variété de leurs arrangements dénote une grande richesse d'imagina-

tion. Les nombreux dessins de Bril que possède la collection du Louvre témoignent d'ailleurs de la multiplicité de ses études. On dirait que, comme il arrive assez souvent aux novateurs, le peintre a voulu prendre à la fois possession de toutes les parties de ce nouveau domaine conquis à l'art.

Après les Bril, et profitant des progrès qu'ils avaient réalisés, un autre étranger, l'Allemand Elsheimer, avait exercé sur le développement du paysage une influence que, dans la consciencieuse étude qu'il lui a consacrée, le savant directeur du musée de Berlin a eu raison de mettre en lumière [1]. Dessinateur habile et correct, Adam Elsheimer avait dans des tableaux de petite dimension, traité les sujets les plus divers, s'efforçant de donner à chacun d'eux le caractère qui s'accordait le mieux avec la donnée choisie, appropriant la finesse de son exécution à la dimension de ses ouvrages, apportant un soin particulier à leurs premiers plans, et cherchant enfin à les rendre plus expressifs par les effets de lumière qu'il y introduit. Malheureusement, à ces qualités très réelles le peintre joignait une touche sèche et une couleur terne et opaque, A Rome, où il s'était établi dès sa jeunesse, Elsheimer n'en avait pas moins suscité une grande quantité d'imitateurs, et, dans cette colonie cosmopolite dont les Hollandais composaient

1. *Studien zur Geschichte der hollændischen Malerei*, par Wilhelm Bode. Brunswick; 1883, Vieweg.

la plus grosse part, on put compter, presque en même temps, Poelenburgh, Breemberg, Uytenbroeck, Pynas et Pierre Lastman dont Rembrandt, on le sait, devait recevoir les leçons.

Il ne manquait pas, on le voit, de maîtres auxquels Claude aurait pu être confié. Comment, au lieu de s'adresser à l'un de ces artistes en vue, devint-il l'élève d'un peintre aujourd'hui tout à fait inconnu? Les modiques ressources dont il pouvait disposer ne lui permettaient sans doute pas beaucoup de choisir, et, à peine son parent avait-il quitté Rome qu'elles se trouvèrent épuisées. Étranger au pays, n'en connaissant pas la langue, timide et dépourvu de tout savoir-faire, le pauvre enfant, ainsi livré à lui-même, dut traverser des jours bien difficiles ; mais, à défaut d'habileté, il était plein de courage et ne se laissait pas aisément abattre. C'est Baldinucci qui nous apprend qu'ayant quitté Rome à ce moment, il fit à Naples un séjour de deux ans, travaillant sous la direction d'un peintre de paysage originaire de Cologne, et nommé Godefroi Wals. D'après les informations que nous avons sur lui, Wals, en arrivant à Naples, avait commencé par y colorier des estampes; puis, après avoir été à Rome l'élève d'Agostino Tassi il s'était de nouveau fixé à Naples, où il peignait de petits tableaux aujourd'hui très rares, et qui, par leurs dimensions et leur fini, rappellent ceux d'Elsheimer [1].

1. Raffaello Soprani, *Vite de' pittori genovesi*. Genova 1674. C'est à tort que d'Argenville, qui cite le nom de Wals, le dit

Le séjour de Claude à Naples nous est confirmé par l'œuvre entière de notre paysagiste. Ces ports de mer, qui y tiennent une si grande place, et que, depuis ses débuts jusqu'à la fin de sa carrière, il ne s'est pas lassé de reproduire, ces ports et la lumière qui les inonde, c'est évidemment à Naples ou aux environs qu'il a dû les étudier pour en exprimer, comme il l'a fait, la souveraine beauté.

Dès 1619 cependant, le Lorrain était de retour à Rome; car, d'après un document communiqué par M. Müntz, nous l'y voyons employé chez le cardinal Montalto à des travaux de décoration dont la direction était confiée au peintre Agostino Tassi, auquel Wals, son élève, l'avait sans doute recommandé. L'honneur d'avoir été le maître de Claude préserve seul aujourd'hui le nom de Tassi d'un oubli complet. C'était cependant alors un peintre fort célèbre, mais ses contemporains ou ses biographes nous apportent sur lui les témoignages les plus contradictoires. Sandrart le représente comme un homme aimable et gai dont la bonne humeur n'était en rien altérée par les souffrances que la goutte lui faisait endurer, et, suivant Baldinucci, Claude n'aurait pu rencontrer un meilleur guide, puisque la vraie supériorité de son nouveau maître se montrait surtout dans la peinture des paysages, et principalement des marines, auxquelles il

élève de Breemberg. Ce dernier étant né en 1599, avait, à un an près, le même âge que Claude et n'aurait pu, par conséquent, être le maître de son maître.

excellait. Tassi n'est pas aussi bien traité par d'autres écrivains. Salvator Rosa, dans sa *Satire sur la peinture*, ne l'épargne guère, et, si l'on en croit Passeri, qui le charge encore davantage, les occasions qu'il eut d'étudier de près la mer, les ports et les vaisseaux lui auraient été fournies par un séjour forcé à Livourne, où, pour certains méfaits de jeunesse, il avait dû purger une condamnation aux galères [1]. En présence d'informations si divergentes, il est difficile de nous renseigner sur la moralité de Tassi. Nous n'avons pas beaucoup plus de facilités, d'ailleurs, pour apprécier sa peinture. A notre connaissance, du moins, il n'existe pas de tableaux de lui, et il serait peut-être imprudent de certifier l'authenticité des dessins, très peu nombreux qui, dans la collection du Louvre, lui sont attribués. Ces dessins, exécutés à la plume et rehaussés d'un lavis à l'encre de Chine, suivant un procédé généralement usité à cette époque, nous montrent des figures d'une élégance un peu maniérée et quelques paysages, — des monuments ou de hautes murailles encadrées d'une riche végétation, — faits évidemment d'après nature avec cette facilité banale qui, chez les peintres d'alors, était assez répandue.

1. Giambattista Passeri, *Vite de' pittori che hanno lavorato in Roma*, morti dal 1641 fino al 1673. Roma; 1772. De son côté, Soprani dit simplement que Tassi, ayant été appelé à Livourne, s'y était fixé. Lanzi, qui rend hommage au talent de Tassi, parle également de sa condamnation aux galères. (*Storia pittorica*, t. I, p. 171.)

Pour devenir l'élève de Tassi, Claude, pressé par le besoin, avait dû se contenter auprès de lui de la plus humble situation. Outre la préparation de ses couleurs, le nettoyage de ses pinceaux et de sa palette, il lui fallait s'occuper du service de la maison, qui comprenait, avec les soins à donner au maître, le pansage d'un cheval que celui-ci avait à l'écurie. Sandrart, à qui nous devons ces détails, les tenait de son ami lui-même, qui, loin de rougir de ces souvenirs, prenait plaisir à les rappeler alors qu'il avait déjà acquis quelque célébrité. A défaut des leçons de Bril, à ce moment trop âgé pour avoir encore un atelier, Claude retrouvait du moins quelque chose de ses enseignements chez Tassi, qui, après avoir été l'élève du vieux maître, devait avoir conservé avec lui des relations. Par sa bonne volonté, par les dispositions qu'il avait manifestées, le jeune domestique s'éleva peu à peu au rang de collaborateur, et son talent fut utilisé par son patron dans la décoration de palais où les frères Bril avaient laissé eux-mêmes des ouvrages importants dont la vue et l'étude pouvaient lui être très profitables. Mais, en 1621, Tassi, ayant perdu son protecteur par la mort de Paul V, se trouva lui-même dans une situation fort difficile. La part de collaboration et sans doute les gages qu'il était en état de donner à son serviteur en furent naturellement fort réduits. Pressé de nouveau par la misère, rebuté par l'impossibilité où il se voyait de se consacrer, comme il l'aurait voulu, de plus en plus à son art, c'est à ce moment que Claude

conçut l'idée de retourner dans son pays, où il espérait trouver un emploi plus honorable et plus fructueux de son talent.

La cour de Lorraine jouissait alors en Europe d'un renom de luxe et de goût que ses ducs s'appliquaient à mériter. Imitant leurs voisins de Bourgogne dont ils avaient si efficacement contribué à abattre la puissance, ils avait inauguré à leur tour ces traditions d'élégance et d'amour des arts qui, jusqu'à Stanislas, devaient se continuer dans leur capitale. Ils ne cessaient pas d'attirer auprès d'eux des artistes célèbres, ou d'encourager ceux qui étaient nés dans leurs États. Un plan de la ville de Nancy, daté de 1611, vante « les architectes, tailleurs de diamants, rubiz et pierreries, peintres, sculpteurs, statuaires, brodeurs et tapissiers de haute lice fort expertz » qui à cette date y exerçaient leur profession. Après avoir produit un sculpteur tel que Ligier Richier, la Lorraine comptait alors des peintres et des graveurs comme Bellange, Deruet, Henriet et le célèbre Callot. Si, comme l'a prouvé M. Meaume[1], Claude n'avait pu connaître aucun de ces artistes en Italie, il savait du moins que les arts étaient en honneur à la cour de Lorraine et qu'il avait quelque chance de s'y créer une situation. Il se décida donc à quitter Rome vers la fin du mois d'avril 1625 et, en passant par Venise, le Tyrol, la Bavière et la Souabe, il regagna son pays natal.

1. E. M. Meaume, *Recherches sur Claude Deruet*, Nancy, 1854.

Un de ses parents, ami de Deruet, l'ayant mis en relations avec cet artiste qui jouissait à ce moment de la faveur du duc Charles III, Claude fut employé à la décoration de la chapelle des Carmes et chargé d'abord d'y peindre des figures, puis des ornements d'architecture. Mais ce genre de travail ne convenait guère à son talent et il en fut tout à fait dégoûté à la vue d'un accident qui avait failli être mortel à l'un de ses compagnons, occupé sur un échafaud voisin du sien. Peut-être aussi avait-il reconnu l'inutilité de ses efforts pour se faire en Lorraine la vie qu'il avait rêvée. A distance, d'ailleurs, les séductions de la nature italienne revenaient en foule à son esprit et, avec elles, le charme de la liberté dont les artistes jouissaient à Rome et l'émulation qu'ils y trouvaient. Il résolut donc vers le milieu de l'année 1627, d'abandonner de nouveau sa patrie, et cette fois pour ne plus y revenir.

## II

Agé de vingt-sept ans, Claude rentrait dans Rome deux ans après l'avoir quittée, encore inconnu, probablement presque aussi misérable. N'y avait-il pas de quoi décourager une vocation à laquelle il avait déjà fait tant de sacrifices et dont il semble que des épreuves et des mécomptes si nombreux auraient dû le détourner? Mais, loin de se rebuter, il s'était aussitôt remis

avec une nouvelle ardeur à l'étude. Peut-être le règlement de ses affaires à Chamagne ou le paiement des décorations exécutées à Nancy lui avaient-ils procuré quelques modiques ressources, car son premier soin fut de se louer, dans le voisinage du Panthéon, un logis où il pût travailler à sa guise. Ce qu'il avait appris jusque-là chez ses différents maîtres était peu de chose. Mais, s'il n'avait pas tiré grand profit des enseignements d'autrui, il avait été plus heureux dans ceux qu'il avait déjà directement demandés à la nature. C'est de ce moment de sa vie que datent ces études consciencieuses, désintéressées, opiniâtres qui, en mûrissant son talent, allaient enfin lui assurer, avec une existence moins difficile, une réputation bien légitime; c'est aussi sur cette période de son développement artistique que nous commençons à avoir des renseignements plus détaillés, recueillis par un témoin qui mérite toute notre confiance.

En même temps que Claude rentrait à Rome, un jeune artiste y arrivait qui, pendant les huit années qu'il a passées en Italie, devait contracter avec lui une étroite amitié. Comme Elsheimer, Joachim de Sandrart était né à Francfort. De six ans plus jeune que Claude, il avait eu une existence singulièrement plus facile. Sa famille était noble, et l'aisance dont elle jouissait lui avait permis, quand il avait voulu s'adonner à la peinture, de trouver toutes les ressources d'instruction qu'il pouvait souhaiter. Entré dans l'atelier de G. Honthorst, à Utrecht, il y eut

comme condisciples plusieurs artistes qu'il devait plus tard retrouver en Italie. Quand, après la perte d'Isabelle Brant, sa première femme, Rubens, pour se distraire de sa douleur, entreprit une courte excursion en Hollande, Honthorst, qui avait dû l'accompagner, étant malade à ce moment, chargea son élève de le remplacer. Le maître d'Anvers, alors à l'apogée de sa gloire, s'était montré plein de prévenance et de bonté pour le jeune homme, et celui-ci, grâce à cet auguste patronage, avait pu pénétrer chez quelques-uns des artistes hollandais les plus célèbres. Aimable, inspirant bien vite sympathie et confiance à ceux qu'il approchait, Sandrart fut ainsi de bonne heure en mesure de recueillir sur un grand nombre de peintres de son époque des informations qui font le principal intérêt du livre consacré par lui à l'histoire de son art[1]. Peu après, en Angleterre, où le conduisit Honthorst, il s'était trouvé en relation avec Charles Ier et avec le comte d'Arundel, le protecteur de Rubens et de Van Dyck, et il aurait pu, en se fixant dans ce pays, s'y créer bien vite une brillante situation. Mais, renonçant à ces perspectives d'avenir, il avait voulu, pour compléter ses études, visiter l'Italie. Il s'y était acheminé par la France, en compagnie d'un de ses propres parents, personnage lui-même assez connu, nommé Michel Le Blon. Orfèvre et graveur de quelque

1. *Academia nobilissimæ artis picturæ.* Nuremberg, 1683. In-f°.

talent, Le Blon commençait aussi à s'occuper du trafic des œuvres d'art, trafic dans lequel la sûreté de son caractère et de son goût lui méritait rapidement l'estime des souverains ou des riches amateurs qui le chargeaient de leurs commandes et de leurs achats.

Avec un tel compagnon, Sandrart pouvait compter sur le meilleur accueil dans tous les ateliers. Une occasion naturelle s'offrait d'ailleurs aux deux voyageurs de nouer, dès leur arrivée, des relations avec ceux des artistes de la colonie cosmopolite qu'ils désiraient connaître ou revoir. C'était l'usage alors pour les peintres d'un même pays de former entre eux des associations qui avaient leurs lieux de réunion et leurs fêtes. Les nouveaux débarqués trouvaient là où prendre langue. Après avoir régalé la troupe, la *brigata*, ils étaient eux-mêmes reçus parmi les membres de la confrérie et, dans le *baptême* qui leur était octroyé, le vin payé par eux coulait à flots. Sandrart et Le Blon n'eurent garde de manquer à cette tradition. Quarante convives vinrent s'asseoir au banquet organisé à ce propos, et, dans la réception qui suivit, une décoration symbolique installée par leurs soins obtint beaucoup de succès et fit grand bruit. On y voyait figurer, au sommet du Parnasse, Apollon et les Muses, auprès desquels Mercure introduisait la Poésie, la Peinture et la Sculpture. Enfin, pour clore la soirée, des pièces d'artifice éclatèrent au milieu des vivats des assistants.

Ayant ainsi largement payé sa bienvenue et fait

avec son amabilité habituelle les honneurs de la fête, Sandrart pouvait désormais frayer avec le monde des artistes. Mais, quelle que fût sa curiosité pour les monuments et les œuvres d'art, le jeune homme entendait bien aussi profiter pour son talent de cette nature italienne qui, dès l'abord, l'avait complètement séduit. Sans viser à devenir paysagiste, il trouvait dans la campagne romaine une foule de détails pittoresques qui pouvaient servir heureusement de cadre à de grandes figures ou à des scènes historiques. Les environs de Tivoli lui fournissaient en abondance ces éléments d'étude dont il cherchait à remplir sa mémoire et ses cartons. C'est là qu'un beau jour, parmi les rochers, il eut occasion de rencontrer Claude. Entre les deux jeunes gens la connaissance fut bientôt faite, et l'intimité devint étroite. On échangeait ses admirations, ses confidences au sujet des procédés de travail. Ceux de Claude étaient, à son gré, restés jusque-là fort insuffisants. Il s'était contenté d'abord de dessiner en face de la nature au crayon, ou à la plume s'il voulait préciser davantage les formes, avec quelques teintes plates d'encre de Chine ou de bistre pour indiquer les valeurs. Jugeant ces indications trop sommaires et désireux de pousser ses études en vue d'une vérité plus complète pour la couleur, il avait, par la suite, imaginé un mode de notation assez compliqué, mais dont, à force d'observation et de persévérance, il avait encore su tirer de bons effets. Levé avant l'aube, il restait parfois jus-

qu'au cœur de la nuit dans la campagne afin d'étudier ses aspects aux diverses heures du jour, épiant avec amour les modifications que subit un même paysage depuis le lever du soleil jusqu'à son coucher. A côté des dessins qu'il faisait alors pour étudier les formes et les relations d'ombre et de lumière que lui offrait la nature, il préparait aussi sur place, d'après les teintes mêmes de la réalité, des tons qu'il utilisait dans ses tableaux, puis rentrait en hâte à son atelier pour conserver la vivacité de ses souvenirs. Le procédé était compliqué; il exigeait du temps, des efforts obstinés, des lenteurs peu compatibles avec les nécessités d'une vie assez misérable. Sandrart, instruit sans doute par ce qu'il avait vu faire aux paysagistes hollandais, était en possession de moyens d'information plus exacts et peignait ses études entièrement d'après nature. Séduit par les avantages et la simplicité de cette pratique, Claude s'empressa d'y recourir, et ses tentatives antérieures facilitèrent ses rapides progrès.

Unis par cet amour pareil de l'étude d'après nature, les deux jeunes gens prenaient plaisir à se retrouver toutes les fois qu'ils le pouvaient pour travailler ensemble dans la campagne, dans ces belles villas qui, aux portes mêmes de Rome, offrent aux peintres les motifs les plus pittoresques et les plus variés, notamment dans les jardins du prince Giustiniani, dont les grands arbres et les eaux courantes étaient justement admirés. Peu à peu leur attachement devenant de plus en plus vif, ils échangeaient entre eux

leurs meilleures études, comme gage de leur mutuelle amitié. Sociables comme ils l'étaient tous deux, ils formaient le centre d'un groupe de paysagistes qui se joignaient à eux dans leurs excursions. Pendant qu'il fréquentait à Utrecht l'atelier de Honthorst, Sandrart avait pu connaître quelques élèves de Bloemaert. Parmi ceux-ci, Poelenburgh, le premier, avait émigré en Italie, où il devait être bientôt suivi par Saftleven, H. Swanevelt, les frères Both et W. de Heusch. Sandrart servit sans doute d'introducteur auprès de son ami à la plupart de ces *italianisants,* qui tous allaient devenir les sectateurs ou même les élèves de Claude. De son côté celui-ci était probablement déjà lié avec un artiste qui, par son humeur joviale et son esprit naturel, servait de boute-entrain à toute cette jeunesse : Pierre de Laar, *il Bamboccio*, comme on l'avait surnommé, appartenait à une famille honorable de Harlem, et il avait reçu une éducation distinguée. Fixé à Rome depuis 1623, il devait y passer seize années. Son talent et son amabilité lui avaient valu l'affection de tous ses confrères. Difforme, d'un aspect très étrange, — la tête enfoncée dans la poitrine, le haut du corps très petit et tout en jambes, — Pierre de Laar plaisantait lui-même de sa tournure, et, avec une bonne grâce parfaite, il se prêtait à des charges d'atelier dont Sandrart nous a conservé le souvenir. Bon musicien d'ailleurs, il était, comme peintre, doué d'une telle mémoire et d'une telle facilité qu'il lui suffisait de

regarder un objet pour en reproduire, même longtemps après et avec une grande fidélité, la forme et la couleur.

A côté de ce gai compagnon et de son ami Jean Miel, Sandrart rencontrait aussi auprès de Claude un artiste de plus noble race, plus âgé, déjà célèbre, et respecté de tous. Malgré sa gravité, sa vie austère et retirée, Poussin se plaisait, en effet, dans la compagnie de Pierre de Laar, dont il estimait le caractère et le mérite et il se laissait dérider par ses joyeusetés. Ces relations de Claude avec Poussin, sur lesquelles Mme Pattison semble émettre quelques doutes, nous sont certifiées par le témoignage réitéré de Sandrart, qui nous dit positivement que Poussin aimait à se réunir à eux avec François Duquesnoy, le sculpteur. Sans doute, ce dernier était pour le peintre des Andelys l'ami le plus éprouvé, et il composait avec l'Algarde sa société habituelle et intime. Sans pouvoir, comme il le faisait avec ces artistes, causer de son art et des hautes préoccupations qui hantaient sa pensée, Poussin trouvait pourtant à s'entendre avec Claude sur bien des points. Son goût toujours croissant pour le paysage contribuait à le rapprocher peu à peu d'un homme dont le talent grandissait aussi de jour en jour et qu'on savait constamment disposé à aller au dehors étudier la nature. Le plus souvent, il est vrai, Poussin préférait se promener solitaire. Mais parfois aussi, pour des expéditions plus lointaines, le grand artiste se

joignait à la bande studieuse dont Claude était le chef.

On partait de bonne heure, à cheval ou dans quelque char loué pour la circonstance, et, dès la première auberge, il pouvait bien arriver qu'on laissât en route les Flamands ou les Hollandais, séduits par un motif à leur goût : une danse rustique, des buveurs attablés sous une treille, ou le coup de l'étrier vidé devant l'ostérie de Porta Prima [1]. Le gros de la troupe poussait jusqu'à la montagne latine, et, après une bonne journée de travail dont Claude aimait à conserver le souvenir en dessinant quelqu'un de ses compagnons assis à côté de lui sous les grands arbres ou au bord de l'eau, on regagnait la ville, le cœur dilaté et l'appétit ouvert par ces longues stations au grand air. Il ne fallait pas grand incident pour égayer nos voyageurs et, avec ses bouffonneries imprévues, le Bamboche mettait tout ce monde en liesse. Sandrart nous raconte même qu'un jour, — Claude et le grave Poussin étaient de la partie, — comme on avait chevauché jusqu'à Tivoli, sous la menace de la pluie, Pierre de Laar avait hâté son retour, et, devançant le gros de la bande, était rentré dans Rome. Pelotonné sur sa selle, il traversait les portes de la ville sans être aperçu des gardes. Interrogés par les survenants sur ce qui

1. Ce sont là, en effet, quelques-uns des épisodes reproduits par les artistes hollandais qui vivaient alors à Rome.

était arrivé à leur ami, ces gardes répondirent qu'ils n'avaient vu qu'un cheval sans cavalier passant au galop, chargé seulement d'une valise surmontée d'un bonnet; deux longues bottes, d'une dimension démesurée, pendant de chaque côté, battaient les flancs de l'animal. Après le premier émoi, on se rassura bien vite en reconnaissant à cette description le Bamboche lui-même, qui fut le premier à en rire quand la chose lui fut contée. On aime à voir ces grands artistes se délassant ainsi entre eux de leurs travaux par ces détentes salutaires qui sont, dans la chronique des peintres, comme un équivalent de ce souper d'Auteuil dont l'histoire littéraire nous a conservé la joyeuse mémoire.

Si de pareilles expéditions étaient des raretés pour Poussin, qui n'aima jamais à s'écarter beaucoup de son logis, Claude, au contraire, était désireux d'étendre son champ d'étude et de varier les données de ses paysages. Avec Tivoli, ses stations favorites étaient Ariccia, Frascati et Subiaco. Ou bien, sans trop se soucier du mauvais air, il poursuivait ses pérégrinations à travers les marais Pontins, le long de cette côte enchanteresse qu'embellissent des cours d'eau nombreux descendus des montagnes voisines. La mer y apparaît à chaque instant avec des aspects nouveaux, et dans mainte composition Claude a introduit les silhouettes fièrement découpées du promontoire de Circé, des îles d'Ischia ou de Capri, que l'on découvre à l'horizon. Sans doute, plus d'une fois

aussi, il voulut revoir cette baie de Naples, dont il connaissait déjà les splendeurs, mais d'où, maintenant qu'il était en pleine possession de son talent, il avait espoir de rapporter un plus riche butin. Il y retrouvait cette mer étincelante et radieuse qui l'avait autrefois charmé, bien différente de ce qu'elle se montrait à lui dans le voisinage de Rome, avec ses plages basses et dénudées.

Ces diverses stations d'étude, on peut en suivre la trace dans les dessins de Claude, les uns sommaires, enlevés à la hâte et comme à la volée, en quelques traits d'une brutalité un peu grossière; les autres plus soignés, précis et pleins de charme, jamais minutieux cependant et toujours faits d'entrain et librement. Claude ne négligeait aucune occasion de se perfectionner dans son art. Au début, on avait bien pu lui reprocher, non seulement, comme Sandrart le fait, quelque lourdeur dans ses premiers plans, mais aussi ces végétations massives, ces lianes épaisses dans lesquelles, à l'exemple de Bril, il emmaillote ses arbres, la raideur et la monotonie de leurs souches, et ces branchages simplifiés à l'excès qui les font ressembler à des coraux. Mais l'artiste s'était appliqué à se corriger de ces défauts. Ses premiers plans avaient désormais la même perfection que ses lointains. Il avait compris que, pour donner à ceux-ci tout leur prix, il fallait acquérir plus de souplesse et de légèreté, et ne pas compromettre l'aspect de ses œuvres par la rudesse de ces repous-

soirs trop peu déguisés. S'il n'avait pu gagner grande habileté à peindre les figures et les animaux, pour tout ce qui tenait au paysage pur il possédait maintenant à fond la pratique de son art : il était devenu maître. Sans minutie comme sans négligence, avec une mesure exquise il savait, il pouvait finir. Dans ses études faites d'après nature il montrait aussi une science consommée. Ainsi que le rapporte Sandrart, Claude, pour ces études, se servait de carton « dûment préparé » ou de toile. Après avoir établi avec soin son esquisse et massé largement l'effet à l'aide du crayon noir ou blanc, il excellait à rendre par des colorations harmonieuses l'aspect de la campagne ensoleillée, « les montagnes, les cavernes, les terribles chutes du Tibre », en un mot, tous les accidents pittoresques de cette riche contrée. C'étaient là, pour les tableaux futurs, des ressources d'autant plus précieuses que quelques-unes de ces études étaient poussées fort loin. Claude y tenait beaucoup, et, plus tard, il ne pouvait se décider à se dessaisir de l'une d'elles, que le pape Clément IX lui proposait d'acquérir à un prix très élevé. Cette étude, que l'artiste avait peinte pour lui-même, à la villa Madame, il se plaisait à la consulter souvent, à y puiser de sûres indications « pour la variété des arbres et des feuillages ». Il retrouvait, en face des travaux de sa jeunesse, le souvenir de ces chaudes admirations qu'il avait éprouvées autrefois au contact de la nature, alors que, plein de santé et d'ardeur, il pouvait impuné-

ment renouveler ses longues séances de travail en plein air.

Grâce à un labeur si persévérant, le talent du Lorrain s'était mûri. Il avait appris à se servir de tous les matériaux ainsi amassés, non pour des reproductions serviles auxquelles il répugna toujours, mais pour des tableaux dans lesquels il les combinait entre eux suivant le but qu'il se proposait. Bien rarement, en effet, on trouverait chez lui des vues, des portraits reconnaissables de tel ou tel lieu : il faut même un examen assez attentif pour démêler, dans les compositions où il les a utilisées, la trace formelle de ces études par lesquelles l'artiste avait surtout en vue d'accroître son instruction.

Le nom de Claude, déjà bien connu de ses confrères, s'était peu à peu répandu parmi le public. Vers 1634, il était assez célèbre pour que Sébastien Bourdon, à peine débarqué à Rome, profitant de son adresse singulière à contrefaire les ouvrages des autres, songeât à reproduire un tableau qu'il avait vu sur le point d'être terminé dans l'atelier du maître. L'ayant exposé comme s'il était de celui-ci, il surprit le jugement des connaisseurs jusqu'à ce que Claude lui-même, ému du bruit qui se faisait autour de cette œuvre, la vît et découvrît la fraude [1].

1. Ces procédés assez indélicats de Bourdon, renouvelés vis-à-vis de Pierre de Laar, de Poussin et de plusieurs autres peintres, lui attirèrent naturellement des ennemis et, ainsi que le remarque Mme Pattison, ne furent sans doute pas étrangers

Malgré les succès de Claude, et bien que certainement il eût déjà peint un assez grand nombre de tableaux, les premières œuvres datées que nous connaissions de lui sont ses eaux-fortes, dont il convient de parler brièvement ici. Son habileté à se servir de la plume était pour lui une préparation naturelle à ce travail de la gravure dans lequel il rencontrait, comme un encouragement, l'exemple et les succès de Callot, son compatriote. Peut-être d'ailleurs en avait-il appris les éléments à Fribourg, chez son frère, ou chez son premier maître, G. Wals, qui, suivant certains biographes, était aussi graveur. Plus tard, autour de lui, Pierre de Laar, Jean Miel, Sandrart lui-même et bien d'autres encore auraient pu lui enseigner la pratique de ce procédé alors fort en honneur. Ses eaux-fortes, — on en compte quarante-quatre, — sont de valeur fort inégale. La première en date, *la Tempête*, dénote une entente déjà complète des ressources du métier, et à ce moment du reste (1630), Claude était déjà un artiste de grand talent. A côté de certaines planches d'une facture un peu molle et confuse, il en est d'autres, comme le *Lever du soleil* et le *Passage du gué* de 1634, comme le *Campo Vaccino* et surtout *le Bouvier* de 1636, ou encore le *Troupeau en marche par un temps orageux*

à l'obligation où il se trouva bientôt de quitter l'Italie pour échapper aux poursuites qui allaient être dirigées contre lui, à la suite de ses démêlés avec un peintre nommé de Rieux, qui l'avait dénoncé comme hérétique.

et la *Danse au bord de l'eau*, qui sont des merveilles de grâce et de finesse. Ainsi que l'a remarqué M. Duplessis, Claude y montre une liberté extrême. Sans se préoccuper des difficultés techniques, ainsi que ferait un graveur de profession, il s'ingénie, en combinant entre eux les procédés les plus divers, à exprimer de son mieux sa pensée. Avec le burin pas plus qu'avec la plume, il ne vise à faire étalage de science, et son travail gagne à cette liberté un cachet très personnel d'élégance et de légèreté.

C'est dans les belles épreuves du Cabinet des estampes qu'il faut admirer la souplesse, la transparence et la sûreté avec lesquelles sont traités les groupes d'arbres du *Bouvier,* de *Mercure et Argus* et du *Chevrier*. Il semble, en vérité, que la planche du *Pâtre et la Bergère* ait été gravée en face même de la nature, tant l'exécution en est vivante, précise et facile, pleine de franchise et d'abandon. Parmi les personnages et les animaux assez nombreux qu'on remarque dans ces eaux-fortes et qui, tous, évidemment, sont de la main de Claude, quelques-uns sont assez gauchement indiqués. Mais, chez d'autres, la justesse des mouvements, la vérité des attitudes, montrent qu'à l'occasion il valait sur ce point les collaborateurs, — d'ailleurs moins nombreux qu'on le suppose, — auxquels il a eu recours. De toute façon, ces eaux-fortes font honneur à l'artiste, et il dut encore tirer profit pour son talent de l'obligation que lui imposa ce métier, nouveau pour lui, de

résumer d'une façon plus précise les côtés significatifs de ses compositions, d'indiquer, comme il sut le faire en quelques traits, la végétation d'un paysage, le caractère des terrains, le grand vol des nuages et jusqu'au mouvement de la lumière, dont il semble que, dans le *Soleil couchant* surtout, il ait exprimé d'une touche délicate les vibrations et le radieux éclat.

## III

Claude, nous l'avons dit, avant ses premières eaux-fortes datées de 1630, avait certainement dû peindre un grand nombre de tableaux, mais on n'en connaît pas de lui qui portent une date antérieure à 1639. Le Louvre possède deux paysages de cette année : la *Fête villageoise* et le pendant : un *Port de mer au soleil couchant* (nos 312 et 313 du catalogue) peints tous deux pour le pape Urbain VIII. Dans la *Fête villageoise* on retrouve comme un lointain souvenir de cette gracieuse vallée de Chamagne où la Moselle s'attarde en paresseux détours. Ni la végétation, ni les collines basses qui bornent l'horizon, ni même les fabriques n'ont un caractère bien franchement italien. Au centre, un groupe de beaux arbres, pénétrés de lumière et peints avec amour, s'enlève vigoureusement sur le ciel clair et sur des

fonds noyés dans une atmosphère dorée. Les personnages, indiqués d'une touche un peu lourde, forment des groupes bien répartis, et cette pastorale naïve, — *cose pastorali,* comme disait Claude, — est en parfait accord avec la gaîté d'une si splendide journée. Ces jeunes seigneurs qui, au retour de la chasse, survenant parmi des villageois, les surprennent dans leurs amusements champêtres, forment un heureux épisode qui s'accorde harmonieusement avec cette nature en fête. L'un de ces brillants cavaliers a mis pied à terre pour se mêler au quadrille. La tête découverte, prenant la main de sa danseuse, il semble — comme don Juan à Zerline — conter fleurette à la jeune fille, qui paraît à la fois flattée et confuse de cet honneur. Ces personnages, quoique le catalogue du Louvre, et, d'après lui, Mme Pattison, les attribue à Jean Miel, nous croyons pouvoir affirmer qu'ils sont de Claude lui-même, non seulement parce qu'ils font admirablement corps avec le paysage et que leur exécution, à la fois rude et indécise, est bien celle d'un peintre qui s'essaie à dissimuler son inexpérience par son application, mais parce que le Lorrain lui-même a reproduit quelques-uns d'entre eux dans ses eaux fortes ou ses dessins [1].

1. Le groupe des chasseurs, à gauche, est étudié à part dans un dessin du *Livre de vérité* (n° 37), et la petite fille qui, relevant gauchement ses jupes, s'efforce de danser de son mieux, ainsi que le paysan couvert d'une peau de bique qui s'avance les bras en l'air se retrouvent dans deux eaux-fortes de Claude. D'autres détails encore sont bien de lui : les indications incer-

Le *Port de mer* est une des données qu'avec de légères modifications Claude a le plus souvent traitées. La mer, encadrée à gauche par une enfilade de palais, à droite par des vaisseaux et des barques, vient expirer sur le rivage, qu'animent des figures assez nombreuses de promeneurs, de matelots et de portefaix. A l'horizon, dans un ciel calme, déjà rougi par les lueurs du couchant, le soleil, sur le point de disparaître, colore de ses derniers reflets la mer où il va plonger, et les embarcations, les édifices placés à différents plans et les flots eux-mêmes, à proportion de leur éloignement, s'imprègnent de plus en plus de sa chaude lumière. Le tableau cependant n'a pas l'ampleur d'exécution que Claude montrera plus tard. Consciencieuse et suivie, la facture est restée un peu sèche, et les architectures plates, froides et uniformes manquent aussi de consistance. D'ailleurs, ainsi que le remarque Mme Pattison, des restaurations malencontreuses ont altéré cette peinture et dépouillé le coloris de sa fraîcheur habituelle.

Avant ces deux tableaux, on croit que Claude avait peint pour M. de Béthune, ambassadeur de France à Rome, deux autres petits paysages que possède également le Louvre : la *Vue d'un port* et le *Campo-*

taines des mains, les types invraisemblables des bœufs avec leurs yeux énormes et leurs mufles ronds. Il suffit d'avoir observé un tableau de Jean Miel, l'aisance un peu banale, mais très réelle, de sa touche dans les personnages et les animaux, pour ne pas songer un seul instant à lui attribuer les figures de la *Fête villageoise.*

*Vaccino* (nos 310 et 311), dont Mme Pattison fait remonter la date jusqu'à l'année 1630 et pour lesquels elle nous semble un peu sévère. S'il est, en effet, probable que le *Campo-Vaccino* a dû précéder l'eau-forte qui en est la reproduction, nous ne voyons pas la nécessité, cette eau-forte étant datée de 1636, de reporter au delà de cette date celle du tableau dont il est d'ailleurs aujourd'hui bien difficile d'apprécier la valeur, à raison des détériorations et des vernis roussâtres qui en compromettent l'aspect. Quant à la *Vue d'un port,* dans laquelle, pour plaire à son noble client et marquer la destination de son œuvre, Claude a peint les armes de la France sur les pavillons des navires qui occupent la droite de la composition, loin d'avoir quelque critique à en faire, nous trouvons que ce petit bijou est, au contraire, une merveille de poésie et l'un des chefs-d'œuvre du maître. La disposition en est charmante et, dans cet espace restreint, il a su déployer les attrayantes perspectives de ces horizons pleins d'étendue et de lumière. Une ombre projetée par les vaisseaux sur la partie moyenne de la mer fait valoir par sa coloration vigoureuse la légèreté des fonds et la transparence ensoleillée du flot qui, avec un mince ourlet d'argent, expire mollement sur la grève.

Si les années d'apprentissage et de jeunesse avaient été dures pour ce pauvre enfant de la Lorraine, qui, seul, sans appui, sans ressources, avait quitté sa patrie; si avec son caractère naïf et confiant, il était

plus qu'un autre exposé à de cruels mécomptes, cependant grâce à sa ténacité, à son esprit d'ordre et de stricte économie, il commençait à connaître des jours meilleurs. Quand, en 1635, Sandrart, le quitta pour se rendre à Nuremberg, Claude avait déjà quelque célébrité, et une aisance relative avait succédé à la gêne des premiers temps. Le portrait que l'artiste allemand fit de son ami avant de se séparer de lui et qu'il a gravé dans son *Académie de la peinture* nous donne l'idée d'une nature énergique et vigoureuse. Le regard semble un peu craintif, mais l'expression en est honnête et franche; le visage carré est d'une charpente solide; des cheveux épais et rebelles, noirs comme étaient ses yeux, ombragent son large front. L'aspect genéral respire la force et la santé.

Sandrart parti, notre peintre avait senti son isolement. Résolu à rester célibataire, il avait cependant besoin d'avoir à son foyer des affections, une famille. En 1636, il se décida à faire venir à Rome un de ses neveux pour tenir sa maison. S'étant déchargé sur lui du soin de ses affaires, il pouvait désormais se livrer tout entier à son art. Nous trouvons une preuve de la vogue dont il jouissait dans la contrefaçon que déjà, en 1634, Bourdon avait faite d'un de ses tableaux. Il est certain que, sans parler de cette tentative, le succès de Claude avait provoqué de nombreux imitateurs. S'il fallait en croire Baldinucci, le désir de démasquer les fraudes auxquelles il était exposé lui

aurait alors inspiré l'idée de conserver le dessin de tous les tableaux sortant de son atelier, afin d'en certifier l'authenticité. Telle serait l'origine du précieux recueil de deux cents dessins, connu sous le nom de *Liber veritatis,* nom sous lequel l'éditeur Boydell en fit paraître en 1777 les reproductions assez médiocrement gravées à l'*aquatinte* par Earlom. Bien que très imparfaites, ces reproductions sont cependant fort utiles à consulter. Quant au recueil original dont la France aurait pu, au siècle dernier, s'assurer la possession, il est maintenant, on le sait, la propriété du duc de Devonshire et se trouve dans son beau domaine de Chatsworth, en Angleterre. Après M. Léon de Laborde, qui en avait déjà donné dans les *Archives de l'art français* une description détaillée, Mme Pattison, à son tour, vient de faire une étude minutieuse des dessins qui s'y trouvent réunis.

Disons d'abord que rien ne confirme l'indication toute gratuite de Baldinucci que nous devons y voir une sorte de registre de l'état civil destiné à attester la paternité des œuvres reproduites. Ces dessins, en effet, ne sont ni classés chronologiquement, ni même datés pour la plupart[1], et un certain nombre d'entre eux, — cinquante environ, — ne portent au revers aucune mention des destinataires des tableaux. D'autre part, il est positif que plusieurs des paysages

1. Sur deux cents dessins, cent trente-cinq sont sans date. Les dates spécifiées sont comprises entre 1648 et 1680.

de Claude, et des plus remarquables, ne sont pas représentés dans ce recueil. La présence au *Livre de vérité* d'un dessin reproduisant un tableau donné comme étant du Lorrain ne justifierait d'ailleurs aucunement cette attribution, car rien ne prouverait si ce tableau est l'original primitif ou bien une copie postérieure. En faisant ces dessins, le maître n'a donc pu avoir la prétention de garantir par ce moyen l'authenticité de ses œuvres dispersées à travers le monde. Mais s'il en est ainsi, n'y a-t-il pas lieu de distinguer parmi eux ceux qui, exécutés après des tableaux terminés, étaient destinés à en conserver le souvenir et ceux qui peuvent être considérés comme des esquisses, des projets ayant précédé ses tableaux? La question a son importance, et il nous semble, comme à M. Meaume, que cette hypothèse est non seulement vraisemblable, mais qu'elle est confirmée par une comparaison attentive des dessins avec les tableaux. Cette étude faite pour plusieurs d'entre eux nous a révélé des modifications assez importantes introduites au cours de l'exécution par l'artiste, qui évidemment ne se croyait pas lié par son esquisse au point de s'interdire toutes les améliorations qu'une intelligence plus complète de son œuvre pouvait lui suggérer. Les modifications pour certains tableaux sont parfois telles qu'il est bien difficile de les identifier avec les esquisses du *Livre de vérité* et qu'il est permis d'hésiter entre plusieurs d'entre elles. On conçoit dès lors qu'un double intérêt s'attache à ces

dessins, d'abord à cause de leur valeur propre, et aussi, — ce qu'on n'a peut-être pas assez remarqué jusqu'ici, — à cause des révélations qu'ils peuvent nous fournir sur la marche suivie par Claude dans son travail, sur la vision plus ou moins claire de l'œuvre définitive entrevue par lui dès ces premiers linéaments qu'il en trace, sur les changements plus ou moins considérables qu'il y apporte, enfin sur les transformations qu'a subies une même donnée dans les répétitions ou les variantes qu'elle a inspirées à l'artiste.

D'une manière générale, ces dessins diffèrent sensiblement de ceux que Claude a faits en face de la nature. Plus posés, moins imprévus, ils témoignent en faveur de la netteté de l'esprit du maître et de la clairvoyance de ses conceptions. La composition s'y montre toujours franchement arrêtée dans sa structure, dans sa silhouette; dans ses valeurs surtout, car ce point pour lui est essentiel. Quant aux procédés qu'il emploie, ce sont ceux-là mêmes auxquels il recourt pour ses études d'après nature. Ils comportent à la fois une grande largeur dans l'effet, dans la répartition des masses, qu'il indique par des teintes plates d'encre de Chine ou de bistre qui accusent les principales différences des plans, et aussi beaucoup de précision dans les contours et les détails de la végétation, précision que la plume ou la pointe du crayon lui permettaient d'obtenir. A-t-il à remanier quelque partie de son esquisse, il efface avec un peu de

gouache le travail primitif et corrige ensuite ce qui lui avait paru défectueux. Ces esquisses, du reste, sont pour Claude un soutien, jamais une servitude. Tout y a été réglé par lui d'une manière assez formelle pour qu'il n'ait plus ni embarras, ni incertitude, et pas assez rigoureuse cependant pour qu'il se sente complètement assujetti. Il y aura dans l'exécution place pour cet entrain qui, avec des sûretés acquises, suppose une certaine liberté d'action.

D'autres renseignements encore, ainsi que le remarque Mme Pattison, nous sont offerts par ces esquisses. Nous y pouvons apprendre que, même lorsqu'il confiait à des collaborateurs le soin de peindre les figures ou les animaux qui devaient entrer dans ses compositions, le Lorrain en avait préalablement marqué la place, l'importance, la silhouette des groupes, la tache sombre ou lumineuse qu'ils feraient dans son tableau. Grâce à cette précaution, l'unité de l'œuvre était respectée, et les coopérateurs n'avaient plus qu'à se conformer aux indications de l'auteur. Si gauches que soient parfois ses personnages, ils font corps avec la composition, ils y jouent même, au point de vue de l'arrangement des lignes et de l'effet, un rôle utile; on ne peut les en détacher par la pensée, comme on serait tenté de le faire, nous ne dirons pas impunément, mais même pour le plus grand profit de certains paysages dans lesquels des scènes ou des figures intercalées après coup n'y sont aucunement justifiées. Claude, tout en se rendant

compte de son peu d'habileté à cet égard, n'entendait pas cependant abdiquer ses droits sur ce point. On rapporte même que, dans un de ses paysages, *les Israélites adorant le veau d'or*, destiné au chevalier Lély, le célèbre peintre de portraits de Charles Ier, ce peintre s'étant réservé le soin d'y mettre les figures, Claude les lui envoya toutes faites, disant que « c'était à prendre ou à laisser [1] ». Claude d'ailleurs n'avait rien négligé pour être à même de se passer des collaborateurs auxquels, — moins souvent qu'on ne suppose, nous l'avons dit, — il dut quelquefois recourir. Mais, bien qu'il s'appliquât à dessiner souvent des animaux dans la campagne et qu'il eût assidument fréquenté les académies pour faire des études d'après les statues ou le modèle vivant, sa touche, quand il les peignait, était restée rude et maladroite, sans la souplesse et la sûreté qu'elle fait paraître dans le paysage. Il faut bien reconnaître également que, malgré leur talent, Jean Miel, Allegrini, Lauri et Courtois, qui mirent leurs pinceaux au service du maître, n'ont eu ni la discrétion, ni l'à-propos qu'on leur souhaiterait et l'on serait presque tenté d'excuser ce comte de Nocé, qui, devenu propriétaire d'une des œuvres

1. Ce paysage, qui fait aujourd'hui partie de la collection du duc de Westminster (*Grosvenor-House*), est inscrit par Claude au *Livre de vérité* comme ayant été livré au signor Carlo Cardello; mais ce dernier n'a peut-être servi que d'intermédiaire, et le nom de sir Peter *Lilly* (*sic*) figure, en effet, en tête de la liste des possesseurs successifs de ce tableau. (*Livre de vérité*, nº 129.)

les plus charmantes de Claude, le *Polyphème*, qui appartient aujourd'hui au musée de Dresde, en fit repeindre les personnages par Bon Boulogne [1].

## IV

Avec le temps, la renommée du Lorrain s'était accrue. Les commandes affluaient maintenant et, malgré son assiduité et son ardeur au travail, il pouvait à peine y suffire. Un peintre de quelque talent ne manquait pas alors d'occupation à Rome; il y trouvait, mieux que dans aucune autre ville, bien des occasions de vendre ses ouvrages, car la capitale du monde était devenue le rendez-vous de l'élite de la société européenne. Quiconque avait le goût des lettres et des arts s'y sentait attiré, et les princes, les financiers, les simples *curieux* qui essayaient de se former une collection ne manquaient guère de joindre aux œuvres anciennes qu'ils pouvaient acquérir quelques ouvrages des contemporains alors le plus en vue. Sur la liste des patrons de Claude, nous trouvons des souverains, comme le roi d'Espagne ou l'électeur de Bavière, et des personnages de nationalités et de conditions très

1. En repeignant, à la place même où elles étaient, les figures primitives de Claude, Boulogne se contenta d'y ajouter le petit Amour qui, assis à droite des deux amants, retient deux colombes attachées par un fil.

diverses, des Anglais, des Allemands, des Flamands, et, parmi les Français, des ambassadeurs comme le duc de Béthune, le duc de Créquy et M. de Fontenay, leur successeur, des grands seigneurs, comme le duc de Bouillon et le duc de Liancourt, et un maître des comptes, M. Passart qui était aussi grand admirateur de Poussin. A côté de ces étrangers, chez les Romains, nous remarquons le prince Panfili, qui commandait à l'artiste quatre paysages très importants, et un grand nombre de dignitaires de l'Église, dont quelques-uns devaient devenir papes, les cardinaux Barberini, Rospigliosi, Giorio, Poli, Médicis, Bentivoglio, et d'autres encore dont, au travers de l'orthographe fantaisiste de Claude, Mme Pattison a su découvrir les noms et sur lesquels elle nous communique d'intéressants détails.

Quant aux données des compositions exécutées pour ces divers amateurs, on peut en parcourant le *Livre de vérité*, constater que c'étaient les sujets en vogue à cette époque, les uns tirés de la Bible ou de l'Évangile : des traits de la vie d'Agar ou de Joseph, de Moïse ou de Tobie; la *Fuite en Égypte*, *Madeleine dans le désert*, et jusqu'à une *Tentation de saint Antoine* avec son cortège habituel de démons; d'autres inspirés par la mythologie ou l'histoire : les aventures des dieux de l'Olympe, *le Parnasse*, *Apollon chez Admète*, *Mercure et Argus*, l'*Enlèvement d'Europe*, *Echo et Narcisse*, *Diane et Actéon*, ou bien le *Débarquement de Cléopâtre*, l'*Embarquement de sainte Ursule*, celui de *sainte*

*Paule*, *Saint Philippe baptisant le ministre du roi d'Éthiopie*, etc. D'autres enfin, mais plus rares, sont de simples épisodes de la vie pastorale : la *Fête villageoise*, *le Bouvier*, *le Gué*, etc.

A vrai dire, en traitant des sujets si variés, Claude ne se préoccupe guère de leur signification ni des convenances historiques dont il pourrait avoir à tenir compte. C'est au milieu des mêmes palais, antiques ou modernes, qu'il place indistinctement Cléopâtre ou la reine de Saba, Ulysse ou sainte Paule, Agar ou sainte Ursule et ses compagnes. Ces anachronismes d'ailleurs ne lui sont point particuliers. Excepté chez Poussin, qui, plus cultivé, plus désireux de mettre, — autant que le permettait l'état des connaissances archéologiques à cette époque, — le décor de ses paysages en rapport avec les épisodes qu'il y introduit, on pourrait les relever chez presque tous les peintres d'alors. Ce que Claude demande à un sujet, c'est tout simplement avec le titre de son tableau, un motif qui s'encadre harmonieusement dans les lignes et l'effet de son paysage. Sans trop s'embarrasser de la géographie ni de l'histoire, il cherche à en varier de son mieux les dispositions pittoresques, et quand on passe en revue l'ensemble de son œuvre, on peut voir qu'il a imaginé une grande diversité dans ces combinaisons. Mais lorsqu'il tient un arrangement qui lui plaît, il n'éprouve aucun scrupule à le répéter. Non seulement il en reproduit plusieurs fois la silhouette générale, mais, dans ses ouvrages, on pourrait noter certains détails

qui y jouent les rôles de *grandes utilités* et qui sont devenus pour lui de véritables passe-partout. Tels sont par exemple, le palais Médicis et surtout ce temple romain, dont la colonnade, engagée le plus souvent dans le cadre, laisse entrevoir un bouquet de végétation vigoureuse qui, en se profilant sur le ciel, établit un contraste heureux avec le ton moyen des fabriques et l'éclat lumineux de l'atmosphère. Placées tantôt à gauche, tantôt au premier plan et tantôt dans le lointain ce sont là des coulisses commodes dont Claude essaie successivement tous les arrangements. D'autres éléments pittoresques, certains massifs d'arbres, ou bien encore les fûts de colonnes ou les bas-reliefs mutilés, qu'il sème parmi les gazons, sont utilisés avec la même industrieuse sollicitude par le peintre. Il ne se lasse point de les employer, et quand il a trouvé une invention à son goût, on peut bien compter qu'il l'épuisera.

Laborieux comme il le fut, Claude a donc beaucoup produit, mais il s'est assez souvent répété. Sans entrer dans le détail de ses ouvrages, nous essaierons de les ramener à quelques types principaux, en citant ici ceux qui par leur importance et leur beauté, nous paraissent marquer dans son œuvre.

Les grands paysages peints pour le prince Panfili, et qui, aujourd'hui encore, font l'ornement de la galerie Doria, ne sont point datés, mais il est probable qu'ils appartiennent au début de la maturité de l'artiste. Le plus célèbre, *le Moulin*, est surtout

remarquable par sa large et belle ordonnance. Une impression de calme et de bienfaisante sérénité se dégage de ces campagnes riantes, de ces côtes aux contours gracieux et de cette rivière dont les eaux, barrées par la retenue du moulin qui a donné son nom à la composition, s'étalent au centre même du tableau et reflètent l'azur du ciel dans leur immobile miroir. L'exécution cependant n'est pas ici exempte d'une certaine sécheresse et, quoique moins vanté, le *Temple de Délos* de cette même collection nous paraît supérieur. Le faire y a plus d'ampleur et de souplesse, et les timidités dont il présente encore la trace ont un charme d'ingénuité qui s'allie délicieusement aux colorations fraîches et matinales de la nature. Des deux grands paysages de la galerie Borghèse, l'un surtout mérite d'être cité pour sa belle conservation, pour la clarté argentine de sa lumière, pour la richesse et l'élégance des beaux arbres derrière lesquels apparaît une contrée fertile, avec la silhouette du cap Circé et la mer à l'horizon. Sans aucun artifice, le ciel est, dans sa pureté, d'une profondeur et d'une transparence admirables. Le musée de Naples et le palais Madame, à Turin, possèdent aussi des paysages importants de Claude.

En Allemagne, le musée de Berlin n'a aucune œuvre de ce maître à nous montrer. Quant à la Pinacothèque de Munich, à côté des deux paysages : *Agar renvoyée par Abraham*, et *Agar dans le désert*, qui tous deux sont datés de 1678, elle nous offre deux

autres tableaux de Claude, dout l'un, daté de 1656, reproduit la jolie composition du *Bouvier*. L'autre, un *Matin*, bien qu'il soit un de ses derniers ouvrages et qu'il ait été peint en 1674, ne porte aucune trace de fatigue. La *Fuite en Égypte* et le *Polyphème* de la galerie de Dresde sont peut-être encore plus remarquables. Dans le premier de ces tableaux, les personnages qui lui ont donné son nom sont relégués au second plan, à peine visibles; mais les beaux ombrages dont quelques arbres légers viennent à propos rompre la masse vigoureuse, les côtes qui, en s'abaissant vers le centre, laissent apercevoir des lointains d'un violet bleuâtre, les eaux courantes qui, après s'être épandues en cascades, forment, sur le devant, un bassin aux rives gazonnées et fleuries dans lequel s'abreuvent quelques bestiaux, tout cet ensemble heureux nous rappelle une fois de plus la vallée de la Moselle et ses aimables aspects. C'est une inspiration très franchement italienne, au contraire, que nous trouvons dans ce *Polyphème*, dont les personnages, nous l'avons dit, ont été repeints par Bon Boulogne. A demi couché au sommet d'une colline qui surplombe la mer, le cyclope joue de la flûte en gardant ses troupeaux qui paissent autour de lui, tandis que, dérobés à ses regards par une tente sous laquelle ils sont abrités, Acis et Galatée se livrent à d'amoureux ébats. Plus loin, des montagnes escarpées dont les profils rappellent ceux de Capri, étagent leurs cimes dans l'azur du ciel. La mer, d'un

azur plus vif, mais douce encore et limpide, occupe toute la partie moyenne du tableau et en forme la coloration dominante. Dans l'ombre transparente où sont noyées les côtes voisines, on découvre une riche végétation dont la fraîcheur est entretenue par les eaux qui jaillissent de tous côtés. Partout des images récréantes et un aimable assemblage de formes gracieuses et de suaves couleurs font de ce paysage une des plus poétiques compositions de Claude. Sa facture, d'une perfection irréprochable, atteste la pleine maturité du maître et semble confirmer la date de 1650 qu'on croit pouvoir y lire.

Le musée de Cassel n'était pas autrefois moins bien partagé que celui de Dresde en œuvres du Lorrain. De la collection de la Malmaison qui s'était formée de ses dépouilles, elles ont passé dans la galerie de l'Ermitage, où elles sont aujourd'hui. Il n'y en a pas moins de douze. *Le Matin*, l'une des plus célèbres, nous montre une disposition assez rare chez Claude, qui, d'ordinaire, réserve au ciel et aux lointains une large place. Une végétation magnifique remplit presque toute la toile, laissant à peine entrevoir, çà et là, quelque percée. A demi cachées par ces grands arbres, des ruines pittoresques semblent perdues dans ce pays solitaire et complètent l'impression de silence et de mystérieux abandon de ce joli coin. Dans la *Madeleine en prières* du musée du Prado, la donnée est toute différente et la lumière s'étale au centre en une large trouée dont la tonalité puissante

des arbres qui l'encadrent rehausse encore l'éclat. Les fonds où apparaissent confusément des bois, des cours d'eau, des montagnes, sont comme noyés dans les vapeurs matinales que le soleil qui monte dans le ciel va bientôt dissiper.

Avec la petite marine faite pour M. de Béthune, le *Débarquement de Cléopâtre* peint probablement vers 1647 pour le cardinal Giorio, est le meilleur des seize ouvrages de Claude que nous possédions au Louvre. A part quelques taches provenant d'anciennes restaurations dans le haut du ciel, la conservation en est excellente. La limpidité de ce ciel qui d'un bleu pâle se dégrade insensiblement jusqu'à un jaune neutre, les nuages légers qui flottent capricieusement dans l'air et tamisent la lumière, la mer surtout, cette mer d'une coloration savoureuse, profonde, glauque. indéfinissable quoique franche, qui va en s'effaçant depuis le bleu vert des premiers plans jusqu'au ton atténué de l'horizon, les reflets plus vifs des rayons du soleil qui se jouent parmi les flots et en font vibrer les mille nuances, les franches intonations des personnages et des barques, l'exécution même, aussi large que délicate, tout enfin recommande à notre admiration cette belle toile comme un des chefs-d'œuvre de Claude [1].

1. Les deux petits tableaux du Louvre : le *Siège de la Rochelle* et le *Pas de Suze* (nos 324 et 325 du catalogue), qui est signé et daté de 1615, sont, à notre connaissance, les seuls ouvrages que Claude ait peints pour représenter des faits

Mais c'est en Angleterre surtout que le grand paysagiste nous montre ses productions les plus nombreuses et les plus remarquables. Bien qu'on n'en compte pas moins d'une dizaine à la National Gallery, ce n'est cependant pas là qu'on trouverait les meilleures. Le *Mariage d'Isaac et de Rébecca*, qui reproduit presque identiquement *le Moulin* de la galerie Doria, a subi de graves détériorations, et, par suite d'un nettoyage peu discret, cette peinture est aujourd'hui dépouillée des transitions délicates que sans doute l'artiste y avait ménagées. Le modelé des arbres et des premiers plans s'accuse avec une sécheresse et une dureté extrêmes, et l'eau du lac qui occupe le centre du tableau ne semble juste ni de valeur ni de ton. Elle est d'un bleu uniforme et ne reflète pas le ciel. L'*Embarquement de la reine de Saba*, qui fait pendant à ce tableau, a été également peint en 1648, pour le duc de *Buillon*, — ainsi que l'écrit Claude, en tenant compte de la prononciation italienne plus que de l'orthographe, — mais il est de qualité bien supérieure et vaut presque notre *Embarquement de Cléopâtre*, dont il rappelle d'ailleurs la disposition. Un peu moins monté de ton, il a le même éclat, la même puissance de rayonnement, et la vivacité de la lumière

historiques contemporains. L'un et l'autre ont appartenu au comte de Brienne, qui les lui avait commandés. Le catalogue de 1841 en attribuait les figures à Callot; dans l'édition de 1859, elles sont attribuées à Courtois. Il y a, en effet, une impossibilité absolue à ce que Callot ait collaboré à ces deux tableaux peints en 1651; à cette date, il était mort depuis seize ans.

y justifie bien le geste de ce personnage qui, placé au premier plan et le visage tourné vers le soleil, abrite ses yeux de sa main pour ne pas être aveuglé. Claude est mieux représenté encore dans certaines collections particulières, dans celle de la reine, par exemple, où l'*Enlèvement d'Europe* (n° 134 du catalogue de Buckingham-Palace) est une merveille de douceur et d'exquise conservation. Le bleu de la mer, chatoyant et velouté, y est travaillé avec un art infini, et l'on croirait entendre le faible bruissement des arbres placés au centre de la composition, dans lesquels la brise se joue amoureusement. Sans entrer dans le détail de tant d'autres ouvrages qui nous solliciteraient dans quelques-unes des collections anglaises, nous nous contenterons de citer, pour les motifs assez étranges qu'ils nous présentent : *le Château enchanté* appartenant à lord Overstone, avec une grande construction massive et sans aucun caractère qui s'élève au centre du tableau, entourée de tous côtés par la mer; chez le duc de Westminster, *le Sermon sur la montagne*, une composition bizarre dans laquelle le Christ, du haut d'un grand rocher conique, donne ses enseignements à des auditeurs évidemment placés hors de la portée de sa voix; enfin, pour terminer par deux des toiles les plus importantes de Claude et qui nous paraissent mériter tout à fait la première place dans son œuvre, les grands tableaux que possède lord Ellesmere (Bridgewater-House). Ces deux pendants très décoratifs nous montrent des paysages pleins de

grâce et de suavité, enveloppés, et comme pénétrés d'une lumière éblouissante, tout frémissants de ce souffle de vie qui est la suprême poésie de la nature. Si, à distance, leur tenue est magnifique, de près, leur exécution n'est pas moins admirable. Dans l'un d'eux, le *Démosthène*, nous retrouvons encore cette mer azurée à laquelle Claude a su donner un aspect à la fois si doux et si puissant.

Il est regrettable que Félibien, qui nous a laissé sur Poussin tant de précieux détails [1], parle à peine du Lorrain. Mais le nombre et l'importance des commandes qui étaient faites à Claude nous permet d'apprécier la vogue dont il jouissait. Son caractère aimable lui avait de bonne heure valu de nombreux amis. Très accessible aux jeunes gens, il était envers eux plein de bienveillance et ne leur épargnait ni les leçons ni les encouragements. Parmi les artistes qui profitèrent de ses conseils, on peut citer un Hollandais, Herman Swanevelt, qui fut son élève. D'humeur sauvage et mélancolique, celui-ci ne voulait frayer qu'avec son maître, et son amour de la solitude lui avait fait donner le surnom d'*ermite*. Talent froid, correct, un peu mou, très supérieur comme dessinateur et graveur à ce qu'il est comme peintre; Swanevelt devait quitter l'Italie pour se retirer en France, où, en

1. Félibien était à Rome en 1647, en qualité de secrétaire d'ambassade et s'occupait lui-même de peinture; il reçut alors des leçons de Poussin, dont il demeura toute sa vie l'admirateur et l'ami.

1653, il était reçu membre de l'Académie de peinture. D'autres paysagistes, compatriotes d'Herman, s'ils n'ont pas été les élèves de Claude, ont sans doute eu avec lui des relations plus ou moins suivies et, en tout cas, ont subi son influence. De ce nombre sont Asselyn, élève de Pierre de Laar et qui a dû être introduit par lui auprès de son ami; Pynacker, Jean Both et, plus tard, Karel du Jardin, d'autres encore qui, avec un réalisme plus marqué, ont reproduit les aspects familiers de la nature italienne. Dans les représentations exactes qu'ils nous donnent de cette nature, ils ne visent que la vérité. Les personnages les plus humbles, des paysans, des pâtres, des muletiers, des *facchini* remplacent les héros de la fable ou de l'histoire et les figures mythologiques ou sacrées qui animaient les poétiques compositions de leurs devanciers.

L'obligation de suffire à ses commandes multipliées absorbait toute la vie de Claude. Pour varier les données de ses paysages, il lui fallait donc recourir aux nombreuses études qu'il avait amassées, sans pouvoir, comme autrefois, réserver une aussi large part de son temps au travail d'après nature. L'eût-il voulu d'ailleurs, il eût été empêché de le faire à cause de la goutte dont il souffrait depuis l'âge de quarante ans. Sans doute, ses stations réitérées dans la campagne avaient contribué à développer en lui cette maladie. Ces heures charmantes du lever et de la tombée du jour, qu'il aimait surtout à étudier et qui

lui paraissaient les plus belles, sont aussi, aux environs de Rome, les plus pernicieuses. Avec l'âge, avec l'aggravation de ses souffrances, le peintre était tenu à plus de prudence. Comme dédommagement à la vie sédentaire à laquelle il était désormais condamné, on avait cru jusqu'à présent que, vers la fin de sa carrière, il avait pu, en habitant les hauteurs du Pincio, jouir des vastes perspectives qui de là se déroulaient à ses regards. Aujourd'hui encore, on montre sur la place de la Trinité les deux maisons voisines que Claude et Poussin auraient occupées. Acceptée jusqu'ici, cette tradition, d'après les recherches de Mme Pattison, doit être reléguée au nombre des légendes.

Quoi qu'il en soit, et bien que son mal se fît sentir de plus en plus cruellement, Claude continuait à peindre. C'est à l'âge de soixante-quatorze ans qu'il signait ce tableau du musée de Munich, dont nous avons parlé, exécuté d'une main ferme et sûre, sans aucun indice de lassitude, avec cette vivacité et cette fraîcheur d'impression que la sage conduite de sa vie avait méritées à sa vieillesse. Si, l'année d'après, il terminait son *Livre de vérité* par cette naïve inscription : « Ici finy ce présent livre, ce jourd'huy 25 du mois de mars 1675; Roma », il ne renonçait pas cependant au travail, car il existe des dessins, — notamment dans la collection de la reine Victoria, — qui sont encore postérieurs, et l'on connaît plusieurs tableaux de lui datés de 1680, entre autres *le Parnasse*, peint pour le connétable Colonna.

Cette assiduité au travail était pour Claude une habitude et un besoin; il y trouvait un refuge contre les souffrances et l'isolement de sa vieillesse. Bien des vides s'étaient déjà faits autour de lui, quand Poussin mourait en 1665. Claude n'avait pas attendu cet avertissement pour prendre ses dernières dispositions et régler l'emploi de son petit avoir. Avec cet esprit d'ordre dont il avait donné tant de preuves, dès le 28 février 1663, pendant une maladie qu'il croyait dangereuse, il faisait un testament auquel, le 25 juin 1670 et le 13 février 1682, il ajoutait plusieurs codicilles. Malgré ses habitudes de simplicité et bien qu'à raison du prix élevé qu'avaient atteint ses œuvres, il eût, par un labeur opiniâtre, gagné des sommes considérables, le grand paysagiste ne jouissait que d'une aisance bien modeste : 10 000 écus environ, suivant Baldinucci, qui attribue la modicité de ce chiffre à la générosité du peintre, à ses libéralités répétées vis-à-vis de sa famille. C'est entre les membres de cette famille qu'il partage son bien. La plus petite part ira aux parents restés à Chamagne, mais tous recevront quelque argent[1]; le reste est attribué à deux des neveux qui vivaient à Rome auprès de leur

1. La famille de Chamagne n'avait eu garde évidemment de se laisser oublier par Claude quand elle avait appris ses succès, les gains qu'il amassait par son talent. Mais la généalogie de tous ces parents lorrains semble un peu embrouillée par le testateur, et les dispositions parfois contradictoires de ses codicilles successifs donnèrent lieu, par la suite, à d'interminables démêlés devant la justice.

oncle, Jean et Joseph, ce dernier étudiant en théologie, jeune homme du meilleur monde, *giovane costumatissimo*, nous dit Baldinucci, qui tenait de lui la plupart des informations qu'il nous a transmises sur Claude. A côté des noms de ces deux neveux, le testament porte celui d'une jeune fille dont seul il nous révèle l'existence. Qu'était cette Agnès, cette fille adoptive du maître, qui, née vers 1652, habitait aussi sa maison, y avait été élevée et entourait de soins son père adoptif; « *mia zitella... cresciuta ed allevata in casa* », ainsi qu'il s'exprime lui-même à son égard? Était-ce, comme il le dit ailleurs, une pauvre enfant recueillie « par charité, » ou plutôt ne tenait-elle pas au peintre par des liens plus étroits, fruit de quelque amour mystérieux et tardif? On serait tenté de le croire en voyant les avantages qui lui sont faits, les précautions prises pour assurer son avenir, soit qu'elle songe à se marier, soit qu'elle entre en religion. Mais, en l'absence de toute indication positive, toutes les suppositions qu'on pourrait faire à son sujet seraient également possibles et vaines. C'est entre Agnès et les deux neveux vivant à Rome qu'est distribué le meilleur de la fortune de Claude, le montant de son avoir et ses diverses créances sur *les lieux de mont* [1], pour lesquelles il avait fallu rectifier l'orthographe souvent altérée du nom du déposant.

1. Ces lieux de mont étaient des sortes de banques municipales qui constituaient alors un mode de placement fort usité et assez avantageux.

Le testament d'ailleurs débute par une profession de foi religieuse, et ce bon catholique se recommande à la miséricorde de Dieu, « par l'entremise de la vierge Marie, de son ange gardien et de tous les saints du paradis ». Il laisse une somme assez ronde, mais qu'on ne devra pas dépasser, à l'église de la Trinité du Mont pour les frais de ses funérailles. D'autres églises reçoivent aussi des marques de son souvenir, et parmi elles, comme pour donner une nouvelle preuve de son attachement à son pays natal, il cite celle de Saint-Nicolas « de la nation lorraine » et l'église de Saint-Denis de Chamagne, où cinquante messes seront dites pour le repos de son âme. Personne, du reste, n'est oublié, ni les pauvres auxquels on distribuera dix écus en aumônes le jour même de sa mort; ni les femmes qui, à ce moment, seront à son service; ni aucun de ceux qui auraient pu lui être de quelque utilité ou lui témoigner quelque affection. Sur cette liste, de petites gens, comme Alardino l'expéditeur, comme la fille d'André son tailleur, et son filleul Giovanni Piomer, se trouvent cités à côté du cardinal Rospigliosi et de Mgr di Belmonte, qui tous deux ont aidé Claude et les siens de leurs bons offices ou de leurs conseils. Enfin, deux secrétaires apostoliques, Francesco Canser et Renato della Borne, sont priés de servir de tuteurs ou de curateurs à Agnès et de veiller sur ses intérêts. A chacune des personnes ainsi désignées on remettra quelque objet choisi pour elle, des dessins, des gravures ou l'un

des rares tableaux qui se trouvent dans la maison de l'artiste, généralement des copies du Guide ou du Dominiquin. Quelques meubles, des chaînes et des médailles d'or et deux bagues enrichies de diamants, cadeaux de papes ou de souverains, seront partagés entre Agnès et les deux neveux. Tout se trouvant ainsi réglé, Claude pouvait mourir en paix, et le 23 novembre 1682 [1], il s'éteignait, après d'assez vives souffrances. Le 13 février de cette même année, probablement en prévision de sa fin prochaine, il avait encore ajouté un codicille à son testament. Suivant sa dernière volonté, il fut inhumé à l'église de la Trinité du Mont, qui, jusqu'en 1798, garda sa sépulture. A cette époque, cette église fut dévastée par les troupes françaises, et le monument de Claude n'ayant pas été plus respecté que les autres, ses restes furent, en 1840, sur la proposition de M. Thiers, transportés aux frais de l'État dans l'église Saint-Louis-des-Français.

## V

Nous avons indiqué le rôle important qu'avait joué Paul Bril dans la création du paysage comme un

1. Et non le 25 novembre, ainsi que le porte l'épitaphe de la Trinité du Mont. L'acte du notaire mandé aussitôt après la mort de Claude, et qui certifie avoir reconnu son cadavre déposé dans une salle du premier étage de la maison qu'habitait le peintre, est daté du 23 novembre.

genre distinct et se suffisant à lui-même. Claude doit beaucoup à ce maître. L'intelligence des beautés pittoresques, la mise en œuvre des éléments dont elles sont faites, ces riches végétations disposées pour offrir au regard un aspect agréable, la façon heureuse d'encadrer les lointains ou de rompre à propos une masse d'arbres un peu compacte par quelques arbres légers qui s'en détachent, ce sont là autant de progrès réalisés par Bril, mais qu'une certaine lourdeur de coloris et une exécution trop souvent sèche et dure empêchent d'apprécier comme il faudrait. Après Elsheimer qui, en profitant de ces progrès, avait su y ajouter le fini des détails et un dessin plus serré, plus précis, il appartenait à Claude de donner au genre nouveau son complet développement. Sous ce rapport, il a certainement devancé Poussin, qui ne devait que tardivement s'appliquer au paysage.

Sans doute, même dans les œuvres de sa jeunesse, on peut déjà relever chez celui-ci la préoccupation d'ajouter à l'intérêt de ses compositions par le rôle qu'il y fait jouer à la nature. Titien, pour lequel il professait une grande admiration, lui offrait d'ailleurs à cet égard des exemples qu'il avait étudiés; mais c'est seulement vers la fin de sa vie que le peintre des Andelys se proposa de faire du paysage l'objet principal de quelques-uns de ses tableaux. Encore est-il permis de dire que, dans ceux mêmes où, par leur rareté et leurs dimensions, les figures ne semblent qu'un accessoire, ce sont encore elles cependant qui

forment la pensée dominante de l'artiste, qui lui fournissent le cadre et qui dictent le sens de ses compositions. Le paysage leur reste subordonné. Dans ces campagnes disposées pour servir de promenades aux sages ou de décor à la vie des héros, rien ne saurait amollir leur âme, ni solliciter trop vivement leur attention; ils y peuvent, sans distraction, donner libre cours à leurs entretiens et se sentir soutenus dans leurs mâles résolutions. Vue ainsi au travers des poètes ou des historiens, la nature chez Poussin revêt un caractère épique et souvent même un peu abstrait. Cet art a une élévation et une noblesse auxquelles Claude n'a pas prétendu et qu'il n'a pas atteintes. Il n'est que juste d'y louer une facture ferme, posée, égale qui, sans raffinements, sans subtilités, affirme nettement ce qu'elle veut exprimer. Avec une sincérité constante, on y trouve je ne sais quel air de grandeur et d'austérité qui commande le respect. A ces solides qualités Poussin en joint une qui les contient et les dépasse toutes, la science accomplie de la composition. Portée à ce degré, elle justifie le rang qu'il occupe dans l'art, elle constitue sa vraie excellence et son originalité. Mais cette qualité elle-même, comme toutes celles que nous venons de constater chez lui, quelle que soit leur valeur, contentent encore plus la raison qu'elles ne séduisent le regard. Elles trahissent un certain effort; elles ont un côté philosophique et littéraire qui s'adresse à l'esprit, mais qui ne les recommande pas

spécialement à notre admiration dans les œuvres de la peinture. Si, à tant de titres, elles font de Poussin un génie éminemment français ; si, par de nombreuses affinités d'allures et de race, elles autorisent ces comparaisons qu'on s'est plu à établir entre lui et les grands écrivains de son pays et de son temps, il faut bien confesser cependant, ainsi que le disait Delacroix [1], que peut-être « il a donné à l'idée un peu plus que ne demande la peinture ».

Tout en proclamant avec de Piles que « le style héroïque » inauguré dans le paysage « est une agréable illusion et une espèce d'enchantement quand il part d'un beau génie et d'un bon esprit comme était celui du Poussin », on peut donc aussi, puisqu'il s'agit de représentations de la nature, rester plus sensible à celles où, suivant une autre remarque du même critique, « sont heureusement joints ensemble ce style héroïque » et cet autre style, moins noble assurément, mais plus rapproché de la nature, où « elle s'y fait voir toute simple, sans fard et sans artifice, mais avec tous les ornements dont elle sait mieux se parer lorsqu'on la laisse dans sa liberté que quand l'art lui fait violence [2] ».

A quoi bon choisir d'ailleurs ? et pourquoi ne pas goûter aussi bien ces satisfactions d'esprit que Poussin

1. *Revue des Deux Mondes* du 15 juin 1857. *Des variations du beau.*

2. De Piles, *Cours de peinture par principes*. Paris, Estienne, 1708, p. 282.

nous réserve et ce mélange heureux de styles dont Claude nous offre un si séduisant exemple? Chez lui, la part de la nature est restée plus grande, et les impressions qu'il en a reçues ont été plus naïvement ressenties. C'est elle qui avait décidé de sa vocation précoce, et c'est elle surtout qui fait le charme de ses ouvrages. La voie qu'elle lui avait tracée, il l'avait suivie sans hésitation. On ne trouve pas, en effet, dans le développement de son talent ces inquiétudes, ces arrêts ou ces différences de manières qu'on rencontre chez des artistes plus raffinés. L'unité qu'on remarque dans la vie de Claude, on la remarque aussi dans son talent. De même qu'il lui avait coûté de longs et opiniâtres efforts, de même que sa maturité avait été tardive, ainsi chacune de ses œuvres était lentement menée, et la perfection n'y était acquise qu'à force de travail et de conscience. D'autres montrent un génie plus fougueux, plus puissant; lui n'a pas de ces grands coups, ni de ces surprises; mais, sans rien livrer au hasard, sans se presser, il arrive au but. Il n'épargne pour cela ni son temps, ni sa peine, et, quand il abandonne un de ses ouvrages, il y a mis tout le soin dont il est capable. Le bon Sandrart, qui se contentait à meilleur compte, s'étonne de lui voir passer quinze jours encore sur un tableau qui lui avait semblé terminé, sans qu'il puisse apprécier ce que ce travail y a ajouté. Mais Claude l'avait jugé nécessaire, et ce travail prolongé, au lieu d'amoindrir l'œuvre, lui a donné tout son

prix. Ces mille nuances, ces rapports délicats, cette harmonie discrète, l'accord de tant d'éléments divers, la souplesse d'une exécution toujours accomplie, mais qui ne vise pas à se faire remarquer, tout cela ne saurait s'improviser ; tout cela témoigne d'une sincérité, d'une possession de soi-même et d'un amour de son art qui jamais ne se démentent. Loin de lasser, une étude attentive des meilleurs ouvrages de Claude ne fait qu'ajouter à l'admiration qu'ils méritent, et il faut avoir essayé de les copier pour se douter de tout ce qu'ils renferment de perfection.

Quoique compliquée, la technique du maître est saine et méthodique. Bien qu'il revienne souvent sur son œuvre, il ne la fatigue pas, il n'en compromet pas la solidité. Aussi, généralement, sa peinture n'a pas subi les altérations qui, trop souvent, se voient dans celle de Poussin. Ceux de ses tableaux qu'ont respectés les restaurateurs ont gardé intacts leur fraîcheur et leur éclat. Sur des demi-teintes transparentes, les détails y sont spécifiés par des rehauts d'empâtements qui s'harmonisent toujours heureusement avec le ton qui les supporte et les relie entre eux. Jamais, même quand il rapproche la lumière la plus vive de l'ombre la plus intense, le contraste n'est dur ou exagéré ; c'est par des moyens modérés qu'il obtient des oppositions suffisantes. Sans éparpiller son effet, sans souligner une forme, sans faire vibrer un ton pour lui-même, il se préoccupe surtout de l'ensemble, de l'unité d'aspect et de l'har-

monie générale. Mais la grande simplicité à laquelle il aboutit est, chez lui, le résultat d'une pratique très complexe. Aussi, malgré les éloges que lui donne Sandrart, nous ne croyons pas que les décorations, peu nombreuses d'ailleurs, que Claude, à son retour de Lorraine, exécuta dans plusieurs palais de Rome, chez le cardinal Crescenzio et chez les Muti, pussent, si nous les voyions aujourd'hui, ajouter beaucoup à sa renommée [1]. Avec ses simplifications forcées, son coloris sommaire et les grands partis qu'ils suppose, le procédé de la fresque n'est guère propre à rendre ces aspects délicats et ces nuances, multipliées à l'infini, qui font le charme des paysages du Lorrain. Poussin, à notre avis, s'en serait mieux accommodé, et son grand talent de composition, son dessin magistral, la hauteur même de ses conceptions auraient trouvé un magnifique emploi dans ce genre pour lequel, au début de sa carrière, il avait montré des aptitudes manifestes.

Aucune des parties de son art n'a été négligée par Claude, et, s'il n'a pas traité les figures avec le même talent qu'il mettait à peindre le paysage, nous savons du moins qu'il prenait soin de régler exactement la place et les dimensions des personnages qu'il introduisait dans ses tableaux. Ces personnages, assez

1. Ces fresques sont aujourd'hui sinon détruites, du moins restaurées ou complétées par des adjonctions ultérieures, et il paraît bien difficile de se prononcer sur l'authenticité de celles que l'on présente comme étant de Claude.

habilement répartis au point de vue pittoresque, s'harmonisent toujours heureusement avec les lignes et l'effet de la composition, mais il faut bien reconnaître que l'intérêt qu'ils y ajoutent et la signification qu'ils peuvent avoir par eux-mêmes sont à peu près nuls. Claude était complètement illettré, et en matière de convenance historique il ne pouvait se piquer d'être un bon juge. Ce qu'il connaissait des fables antiques, il l'avait appris dans une traduction d'Ovide [1], où il avait l'habitude de chercher les sujets mythologiques qu'il voulait représenter. Quand, parfois, les épisodes dont il anime ses paysages offrent avec eux un accord heureux, c'est un hasard. Nous en avons cité quelques-uns — et il serait facile d'en grossir le nombre — où les discordances sont choquantes et sautent au regard. L'artiste ne semble pas, du reste, y attacher grande importance. C'est pour se conformer au goût d'alors et pour plaire à ses clients qu'il garnit ainsi son tableau de figures, et, comme il le dit, « il les leur donne par-dessus le marché ». Si, dans ces tentatives, Claude se sent paralysé et montre quelque gaucherie, en revanche, pour tout ce qui a trait au paysage pur, il est à l'aise, et la nature est son vrai domaine. Il n'y avait pas pour lui de plaisir supérieur à celui qu'il goûtait à l'étudier. C'est avec une sincérité respectueuse qu'il

1. Dans la traduction d'Anguillara, accompagnée de notes de G. Horologgi.

la consultait; mais, quelque charme qu'il trouvât à cette étude, il ne croyait pas que dans ses tableaux il dût se borner à reproduire, sans les modifier, les copies fidèles qu'il avait ainsi recueillies. On serait même tenté de regretter, quand on parcourt la série de ces études, que quelques-unes d'entre elles n'aient pas été plus naïvement interprétées par lui, avec leur saveur originale, avec ce parfum de franche rusticité qui l'avaient séduit. Ce lac silencieux, perdu sous de grands arbres, et les montagnes élevées qui émergent de ce fouillis de verdure; ces fermes de si belle apparence qui se dressent fièrement au bord du Teverone, dominées elles-mêmes par des côtes aux contours purs et gracieux; ce torrent aux berges ravinées qui coule à travers une campagne déserte, tous ces coins intimes ou grandioses dont Claude a si bien exprimé la beauté dans ses dessins, semblaient devoir prêter à des tableaux qu'il ne s'est pas décidé à peindre. Timide et modeste comme il l'était, il n'avait pas assez de confiance dans son propre goût pour imposer à ses contemporains des sujets aussi simplement agrestes. C'est pour sa propre satisfaction qu'il les reproduisait dans leur vérité familière; mais quand il s'agissait de tableaux, il devenait plus exigeant en fait de pittoresque. Les études dont il avait pu meubler ses cartons, il les modifiait, les combinait entre elles, en variant leurs dispositions suivant le dessein qu'il s'était formé. Il excellait à relier ainsi les divers éléments qu'il faisait entrer dans une composition et

à les fondre dans un ensemble harmonieux. Sa poétique, à cet effet, n'était pas bien subtile; l'instinct y avait sans doute plus de part que le raisonnement. Mais s'il se sentait impuissant à formuler une théorie, il savait excellement, le pinceau en main, exprimer sa pensée dans son art. Développées et mûries par le travail, ses qualités originales s'y manifestaient dans tout leur éclat. Peu à peu son talent avait acquis une sûreté remarquable, et, à voir la facilité apparente de ses œuvres, on ne pourrait guère se douter des efforts qu'elles lui ont coûtés.

Dans les combinaisons très variées auxquelles Claude a eu recours, l'aspect de la composition s'accuse toujours avec une grande franchise, sans monotonie, sans étrangeté. Ce mélange de régularité voulue et de contrastes habilement ménagés lui semble dicté par un sentiment d'élégance qu'on ne s'attend guère à rencontrer chez cet homme sans culture. Les lignes s'appellent et se répondent, se mêlent ou s'opposent, nettes ou flottantes, avec de subites décisions ou des ondoiements plein d'une grâce exquise. Sans doute, on pourrait souhaiter dans ses arbres un dessin plus intimement suivi qui en accuserait les particularités significatives et leur donnerait une physionomie propre et un port individuel. Mais s'ils ne sont que médiocrement spécifiés quant à l'essence, du moins Claude s'attache-t-il à exprimer avec délicatesse l'épaisseur profonde de leurs frondaisons. Pénétrables et mobiles, les masses de feuillages

semblent doucement balancées dans l'air. Entre leurs molles découpures brillent les clartés du ciel et des horizons ensoleillés vers lesquelles l'œil est comme invité à se reporter. Tout l'y ramène : la succession des plans qui s'enfuient, les montagnes dont les cimes vont s'inclinant peu à peu, et « ces ondulations de cours d'eau cherchant leur chemin à travers un terrain accidenté qui, ainsi que le remarque Mme Pattison, ont toujours eu un attrait particulier pour le peintre ».

La prédilection de Claude pour l'étendue et la lumière explique la place importante que dans ses paysages il réserve au ciel et à la mer. C'est là ce qui l'attirait le plus dans la nature, et les amateurs de son temps avaient bien compris que c'était aussi là pour lui la meilleure occasion de montrer tout son talent. Aussi, quand on lui commandait deux tableaux destinés à se faire pendants, presque toujours l'un d'eux était un de ces *Ports de mer* dont, avec des modifications plus ou moins grandes, il existe de si nombreuses répétitions. On est étonné de la perfection constante avec laquelle le peintre a traité cette donnée, de la variété qu'il a su y mettre, sans se lasser jamais. Il n'est guère de collection publique en Europe qui ne possède quelqu'une de ces vastes perspectives où entre des palais, des arbres, des montagnes et des embarcations qui y marquent les différents degrés de l'éloignement, la mer apparaît étincelante sous un ciel radieux. Du zénith jusqu'à la

base du ciel, depuis la grève où le flot vient expirer jusqu'à l'horizon, de part et d'autre, en même temps que les colorations vont de la force à l'extrême légèreté, les formes passent du fini minutieux du premier plan jusqu'au vague effacement des lointains.

Pour savoir ainsi, dans des colorations moyennes et sans contrastes forcés, parcourir cette gamme restreinte, y moduler avec tant de finesse toutes ces suaves harmonies, il faut le merveilleux pinceau du Lorrain. Aussi, malgré de nombreuses tentatives, la gravure est-elle restée impuissante à rendre l'impression de ses paysages. Tandis que les ouvrages de Poussin perdent peu ou gagnent même quelquefois aux traductions que nous en ont laissées Audran, Baudet, Stella et surtout Pesne, il n'est pas de burin assez souple pour nous donner une idée suffisante de ceux de Claude. Et cependant, chez lui pas de mystère, rien qui reste obscur ou indécis, rien qui ne soit écrit et formellement réalisé. Dans la claire transparence des ombres tous les détails nous apparaissent lisibles. Alors que, vers cette époque, Rembrandt enveloppait de voiles la lumière et n'en laissait filtrer que quelques rayons furtifs à travers les ténèbres, c'est la lumière seule et son éclat triomphant qui chez Claude envahit l'espace et le remplit de ses vibrations radieuses.

D'autres paysagistes chercheront dans la nature un écho des agitations humaines, et par ses frémissements et ses colères, s'appliqueront à nous rappeler nos

misères : Claude nous invite à sortir de nous-mêmes. Les perspectives infinies qu'il ouvre à nos regards sont toutes riantes. Ces campagnes heureuses nous parlent de fécondité. Ici des eaux dormantes reflètent la sérénité du ciel, tandis qu'ailleurs elles s'écoulent en aimables détours et s'épandent joyeusement. Jamais vous ne trouverez sur leur bord un de ces arbres tels que Ruysdaël les a peints, cramponnés au sol, rugueux, tordus convulsivement, courbés et mutilés par le vent. Les arbres de Claude n'ont pas connu la lutte; ils élèvent, majestueux et respectés, leurs cimes élégantes dans une atmosphère toujours tranquille. La mer non plus n'a pas de menaces; avec un rythme harmonieux elle rend au rivage les caresses qu'elle reçoit de la brise. Impunément les palais peuvent se presser sur ses bords; la vague paresseuse expire au pied de leurs grands escaliers. Dans le ciel que remplit la tranquille splendeur de l'aube ou le recueillement solennel du couchant, çà et là quelques légers nuages déroulent autour du soleil leur gracieuse escorte. Partout la gaîté est répandue dans cette nature clémente, et l'homme, en jouissant de sa beauté, ne trouve dans l'immensité de l'espace qui s'ouvre devant lui que des aspects aimables et rassurants. Presque jamais Claude n'a peint la tempête, jamais la pluie, jamais l'hiver. Dans les épisodes mêmes les plus dramatiques, le maître ne se propose pas de vous émouvoir. La *Fuite en Égypte* est une agréable promenade à travers des contrées pittoresques, avec des anges pour protéger

la marche; sainte Ursule s'embarque pour le martyre comme pour une fête, et dans le désert vous ne sauriez vous apitoyer beaucoup sur le sort d'Ismaël quand vous voyez courir de tous côtés, au milieu d'un frais paysage, les sources d'eau vive auxquelles il pourrait si facilement s'abreuver. Cet art est bienfaisant et il ne se propose que votre délectation. Au milieu des blasphèmes et des cris de désolation de tous les désenchantés, de tous les désespérés d'aujourd'hui, vous vous surprenez à écouter cette voix pure et ingénue qui vous parle d'harmonie, de paix et de lumière; qui trouve que la vie est bonne, que la nature est une amie et qui exhale au soleil un hymne de reconnaissance et d'amour.

Avec Poussin et Claude, l'Italie avait rencontré des maîtres dignes de la comprendre et d'exprimer sa beauté. Lorsque, à son tour, Salvator Rosa, de son pinceau rude et fougueux, en eut montré les aspects les plus abrupts, la nature italienne ne devait plus, de longtemps, fournir des représentations bien neuves à ses interprètes. Malgré ses qualités de peintre et son excessive facilité, Gaspard Dughet, le beau-frère de Poussin, ne manifeste pas un sens très personnel dans ses paysages. A des degrés divers, on peut y démêler l'influence combinée des trois artistes que nous venons de citer, et cette fusion de leurs manières, aussi bien que les préoccupations purement décoratives qui dominent dans la plupart de ses œuvres allaient contribuer à la formation de ce genre conventionnel qui, sous le

nom de « paysage historique », nous a valu tant de médiocres et insignifiantes compositions, dont ni Claude, ni Poussin ne sauraient être rendus responsables. Après le Guaspre, des peintres formés exclusivement à l'étude de leurs devanciers, comme Jean Glauber, qui peignait l'Italie bien avant de la visiter, et François Millet, qui la peignit sans jamais la voir, puis des copistes de ces copistes, tels que les Patel, Allegrain, etc., par leurs productions aussi dépourvues de style que de naturel, provoquèrent à la fin une réaction légitime contre un genre qu'ils avaient ainsi eux-mêmes peu à peu discrédité.

Il faut ensuite aller jusqu'à Joseph Vernet pour retrouver, avec une pratique plus sommaire et des visées moins élevées, quelque chose des aspirations du Lorrain. C'est encore l'influence de notre peintre qu'on peut reconnaître chez un contemporain de Vernet, Wilson, qui, malgré sa mollesse et sa lourdeur, doit être considéré comme un des promoteurs de l'école anglaise de paysage. Presque de nos jours, un autre Anglais, Turner, a dû aussi beaucoup à Claude, et quelques-unes de ses compositions ne sont que des pastiches de celles du maître que non seulement il imitait dans ses œuvres, mais dont il cherchait aussi à calquer la vie. A l'exemple du *Livre de vérité*, il avait dans son *Liber studiorum* réuni ses propres esquisses, et sans songer à ce qu'un pareil voisinage aurait de dangereux, il eût l'imprudence de demander qu'après sa mort deux des paysages légués

par lui à l'Angleterre fussent placés à côté de deux paysages de Claude. La satisfaction de ce désir et l'indiscrète profusion des toiles de Turner qui remplissent deux des salles de la National Gallery ont bien mal servi la réputation du peintre. En présence des aberrations auxquelles ce talent inégal et mal équilibré s'est laissé entraîner, on regrette de voir confondues dans une telle promiscuité les œuvres trop peu nombreuses dans lesquelles il a su rendre avec une originalité poétique le mirage changeant de ces brouillards britanniques qu'un pâle soleil essaie vainement de traverser.

Enfin, de notre temps même, il était réservé à un artiste français de nous montrer — avec des analogies et des différences également frappantes — réunies en lui quelques-unes des meilleures qualités de Claude. Sans qu'il soit besoin de s'étendre à ce sujet, n'est-il pas évident qu'aux enseignements de cette nature italienne qui devait exercer sur le développement de Corot une action si décisive, les vives et pures impressions qu'en a retracées Claude se sont associées et confondues dans son esprit? Pour nous en tenir aux ressemblances, n'est-ce pas chez les deux peintres la même humeur aimable et sereine, le même besoin de clarté, la même délicatesse dans les harmonies, et souvent, avec des dispositions pareilles dans les masses, une gaucherie à peu près égale dans les personnages ? Sans doute la naïveté de Corot est moins entière. Elle est plus accommodée au goût

moderne; sa facture moins suivie est aussi plus subtile, son sens plus fin, plus délié, et ce voile argentin dans lequel il brouille et noie tous ses contours lui prête, à meilleur compte, un charme mystérieux qui ne résisterait peut-être pas à des formes moins flottantes et à des indications mieux définies. Mais, sous peine d'injustice, ne convient-il pas de reporter quelque chose de l'admiration qu'il nous inspire à ce Claude auquel il doit tant et qui, par bien des côtés, lui reste supérieur? On oublie un peu trop aujourd'hui le solide mérite des œuvres du Lorrain. Peut-être n'était-il pas inutile de rappeler que ce génie si modeste a été un créateur et qu'aussi épris des beautés de la nature que de la perfection de son art, il a su le premier nous révéler dans le paysage la poésie de la lumière.

# LES ARTS
# A LA COUR DE FRÉDÉRIC II

---

On sait la place que la littérature française a tenue dans les préoccupations de Frédéric II; on connaît ses rapports avec nos auteurs et sa passion pour Voltaire, suivie bientôt de démêlés dans lesquels, il faut en convenir, ni le roi ni l'écrivain ne paraissent à leur honneur. Les artistes français ont aussi été l'objet des préférences de Frédéric. C'est comme un coin oublié de notre XVIII^e^ siècle que nous retrouvions en visitant, il y a quelques années, les trois châteaux de Potsdam. Leur architecture, leur mobilier, les œuvres d'art dont ils sont ornés, les jardins qui les entourent, tout y rappelle la France, et quand, à côté de ces témoignages des monuments et des lieux, on interroge la vie, les amitiés, la correspondance et

les écrits du roi de Prusse, on reste frappé de l'importance qu'il attachait aux arts. « J'ai aimé dès mon enfance les arts, les lettres et les sciences, écrivait-il, déjà âgé, à Grimm (26 septembre 1770), et lorsque je puis contribuer à les propager, je m'y porte avec toute l'ardeur dont je suis capable, parce que, dans ce monde, il n'y a pas de vrai bonheur sans eux. »

## I

Le goût que Frédéric II devait manifester pour les arts apparut chez lui dès son enfance, et les maîtres auxquels son éducation avait été confiée contribuèrent sans doute à le développer. Par une étrange inconséquence, malgré l'aversion que son père professait pour la France, il n'avait entouré le jeune prince que de Français. Il lui donnait pour gouvernante une protestante réfugiée en Prusse, Mme de Rocoulles, femme d'une distinction accomplie, et, plus tard, il choisissait pour son précepteur le fils d'un autre réfugié, Duhan de Jandun. Cette double influence, encouragée encore par la mère de Frédéric, inspirait de bonne heure à celui-ci un penchant très vif ou, comme il le disait lui-même, « un chien de tendre pour la France ». Sa tenue, ses

instincts formaient, avec ceux de son père, un contraste saisissant. Il est coquet, raffiné dans sa mise; il veut être habillé à la dernière mode de France, il ne parle que francais, et non seulement son horreur pour la guerre est profonde, mais, tout jeune encore, il se met à rimailler avec cette ardeur malheureuse et obstinée qu'il conservera toute sa vie. Frédéric-Guillaume, qui, dans son antipathie pour la musique, ne faisait d'exception qu'en faveur de la musique sacrée, lui permet, quand il a douze ans, de prendre pour maître de clavecin l'organiste de la cour. Mais, rebuté sans doute par les difficultés que présentait alors cet enseignement, l'enfant obtient, par l'entremise de sa mère, qu'un célèbre flûtiste, J. Quantz, alors attaché au service du roi de Saxe, vienne lui donner quelques leçons. Presque aussitôt l'élève s'éprend de cette étude et s'y consacre avec passion. Son père alors commence, un peu tard, à s'inquiéter de cet ensemble de dispositions et de ces façons de vivre qui froissent tous ses sentiments. Aigri, déçu dans ses espérances, il s'exprime amèrement sur le compte de ce fils dont les allures diffèrent si complètement des siennes. « C'est un joueur de flûte et un poète, dit-il avec mépris; il gâtera toute ma besogne. » Avec sa dureté opiniâtre, il essaie de contrarier des goûts et de changer des habitudes qui l'offensent. Traitant son propre fils avec une férocité inouïe, il veut l'étrangler; il le roue de coups et le frappe avec sa canne de la façon la plus cruelle, « ne finissant,

comme Frédéric le racontait lui-même à sa mère [1], qu'à force de lassitude ».

A partir de ce moment, les leçons de flûte sont sévèrement interdites, et le roi, en imposant cette défense au jeune prince, menace de la corde tous ceux qui essaieraient de favoriser sur ce point sa désobéissance. On savait que ce n'était pas là une vaine parole. Une anecdote rapportée par Thibaut montre assez à quelles extrémités Frédéric-Guillaume était capable de se porter. Ayant appris que son fils se rendait parfois chez d'honnêtes bourgeois dont la fille touchait assez bien du clavecin, et voulant à la fois combattre le goût du jeune homme pour la musique et réprimer ce qu'il considérait comme une tentative de corruption, il ordonna de saisir la jeune fille chez ses parents et la fit fouetter en plein jour dans plusieurs quartiers de Potsdam.

Ces violences et ces procédés, dont la rigueur augmentait de jour en jour, inspirèrent à Frédéric l'idée bien naturelle de se dérober par la fuite au joug odieux qui pesait sur lui. On sait comment ce projet d'évasion fut découvert et puni de la mort de Catt, l'ami et l'un des complices du prince; comment celui-ci, après avoir été condamné, fut menacé lui-même d'un sort pareil et finalement enfermé à Custrin. Soumis au régime le plus dur il ne pouvait cependant renoncer à cette passion pour la flûte qui

1. *Mémoires de la margrave de Baireuth*, année 1729.

lui avait déjà valu tant de persécutions. Le désir de se livrer à sa distraction favorite le rendait ingénieux à déjouer la surveillance dont il était l'objet. Ne pouvant plus avoir un maître attitré, il avait imaginé de prendre pour valet de chambre un ancien fifre de régiment, Frédersdorf, qui, depuis lors, resta toujours attaché à sa personne et sut, à force d'habileté, gagner et conserver sa faveur. Sous prétexte de chasser, Frédéric partait accompagné de Frédersdorf, qu'il emmenait au plus profond des bois, afin de pouvoir en toute sûreté jouer avec lui des duos. Le reste du temps se passait à quelques lectures permises, à rimer de méchants vers, aussi à dessiner, mais d'une manière plus que médiocre, à la mine de plomb ou au pastel. Obligé pendant son internement à Custrin d'assister à toutes les séances de l'administration des domaines, Frédéric se dédommageait de cet ennui en faisant la charge du président de Munchow et des conseillers rangés autour de la table, et il faut croire que son talent de dessinateur ne put jamais dépasser la caricature, car le portrait que plus tard il essaya de faire d'après Voltaire et qu'on montre encore à Potsdam, au Nouveau-Palais, n'aboutit également qu'à une charge grotesque.

Peu à peu cependant la surveillance et le régime auxquels le jeune prince était soumis devenaient moins sévères, grâce aux sollicitations de sa mère et de sa sœur Wilhelmine. Cette sœur, son aînée de trois ans, avait toujours été sa confidente; elle l'assistait de

son mieux dans ses démêlés avec le roi, et c'est pour elle qu'il montra l'affection la plus vive et la plus durable. La correspondance entre le frère et la sœur continua régulière et fréquente lorsque, mariée au margrave de Baireuth, Wilhelmine eut quitté Berlin. Son caractère offrait plus d'un trait commun avec celui de Frédéric. Comme lui, elle aimait les lettres et les arts; elle peignait un peu, et dans le centre modeste où elle se trouvait reléguée, elle s'appliquait à satisfaire des goûts élégants et distingués. La vie qu'elle menait à Baireuth nous montre ce qu'étaient à cette époque toutes ces petites résidences princières, alors si nombreuses en Allemagne. On n'y était pas entièrement dénué de ressources artistiques, et plus d'une fois Frédéric put emprunter à la margrave des musiciens ou des chanteurs pour son opéra, des dessinateurs ou d'habiles ouvriers.

De la solitude de Ruppin, où — après avoir, à des conditions humiliantes, fait sa soumission — il a été confiné par ordre du roi, Frédéric mande à sa sœur ses occupations, les passe-temps au moyen desquels il s'efforce de tromper son ennui. « Je lis et écris comme un forçat, et je musique pour quatre. J'ai avancé dans la composition jusqu'à faire une symphonie.... Je me mets aussi dans le jardinage et j'ai commencé à me faire un jardin. » Comme dans tout jardin de ce temps, il y a un temple et, sous la coupole, la statue d'Apollon, le dieu de la poésie. Les voyages périodiques de Quantz, qui a obtenu la

permission de reprendre ses leçons et qui vient deux fois par an, sont l'occasion d'échanges entre Baireuth et Ruppin. La margrave, de son côté, envoie une copie de Van Dyck à Frédéric, et celui-ci, en prévenant sa sœur qu'elle trouvera Quantz « d'un orgueil plus insupportable qu'il fut jamais », lui annonce qu'il l'a chargé pour elle d'un concerto de sa composition, mais « dont il n'est point satisfait ». Il semble que l'entrain et la fécondité lui font défaut, car plus tard encore il s'excuse de ne pouvoir s'acquitter d'une nouvelle promesse à cause de « la sécheresse de son imagination.... J'ai eu beau faire tous mes efforts, je n'ai pu trouver une harmonie digne de vous être offerte. » Quand enfin il peut effectuer cet envoi plusieurs fois différé, il y joint un solo qu'il a spécialement composé pour le margrave, lequel, paraît-il, jouait aussi un peu de la flûte.

Avec son mariage, une vie nouvelle va commencer pour Frédéric. Il a dû, sur ce point encore, se soumettre à son père, et sans qu'on ait consulté ses goûts, il lui a fallu épouser la fille du duc de Brunswick. Mais il ne pardonnera jamais à sa femme cette contrainte, et, sans avoir rien à lui reprocher, il manifeste pour elle un éloignement marqué. « Notre mariage ne vaudra pas grand'chose.... Le roi veut me forcer à aimer ma belle, écrit-il à sa sœur; je crains fort qu'il n'y réussira pas. » Et, en effet, au sortir même de la cérémonie de son mariage (12 juin 1733), dans un autre billet adressé à la mar-

grave, il ne laisse aucun doute sur son intention de vivre séparé de son épouse. Mais Frédéric a, dès lors, conquis son indépendance. On lui constitue une dotation ; il a un palais à Berlin, et le château de Rheinsberg lui est donné en apanage. Au bout d'un an, la princesse sa femme, étant allée, de son côté, à Schœnhausen, il devient entièrement libre de mener la vie qui lui plaît. Ce domaine de Rheinsberg — Rémusberg, comme Frédéric l'appelle quelquefois en plaisantant — est situé dans les plaines monotones de la Marche, et, si l'horizon n'y a pas grand charme, le parc du moins est égayé par un petit lac et bien planté. Frédéric s'occupe aussitôt de faire réparer le château, qui est fort délabré, et il charge de ce soin le baron de Knobelsdorf, un ancien officier qui a quitté le service en 1730, afin de se livrer plus complètement à ses goûts. Sans avoir reçu une éducation vraiment artistique, Knobelsdorf, grâce à ses dispositions naturelles et à ses voyages en Italie et en France, avait acquis un certain talent d'amateur comme peintre et comme architecte. Frédéric, qui l'emploiera beaucoup, le tire de sa retraite et en fait son ami. Il lui consacrera même, quand il le perdra, en 1753, un éloge public qui sera lu dans une séance solennelle de l'Académie de Berlin (24 janvier 1754).

Retiré à Rheinsberg, Frédéric, jusqu'à la mort de son père, y vit étranger, en apparence du moins, à la politique. Il s'occupe d'art et de littérature. Cher-

chant, sans toujours y parvenir, à ne pas trop attirer l'attention de ce terrible père, il s'entoure d'amis qu'il s'est choisi de façon à ne pas lui porter ombrage. Parmi cette petite cour, avec Knobelsdorf et Kaiserling, qui sont Allemands, il faut citer Jordan et Lamotte-Fouqué, des fils de réfugiés français; le chevalier de Chazot, qui, en sa qualité de flûtiste, pouvait au besoin accompagner la partie du roi; enfin le peintre Antoine Pesne, qui concourt à la décoration du château et fait aussi les portraits des principaux hôtes de Rheinsberg et celui de Frédéric lui-même. Il nous le montre en effet vers cette époque (1739) en costume élégant : une armure qui laisse voir son habit brodé et, jeté par-dessus, un manteau de velours rouge doublé d'hermine. Frisé et poudré, avec sa physionomie fine, spirituelle, le jeune prince nous apparaît ainsi plein de confiance et comme impatient d'action. Frédéric pousse vivement les travaux d'appropriation du parc et du château, et il tient sa sœur au courant de tout ce qui se passe dans sa nouvelle résidence. Elle lui manque; il aimerait à la faire jouir du mouvement intellectuel, des distractions variées qu'il a su se créer autour de lui. Il lui raconte ses projets, son installation : « Vous me faites trop de grâce de penser à Rheinsberg. Tout y est meublé, et il y a deux chambres pleines de tableaux. Les autres sont en trumeaux de glaces et en boiserie dorée ou argentée. La plupart de mes tableaux sont de Watteau ou de Lancret, tous deux

peintres français de l'école de Brabant. » Pour faire mieux connaître à la princesse sa nouvelle habitation, il lui envoie à Baireuth une vue de Rheinsberg prise du côté du jardin et du lac, en l'informant que «Knobelsdorf dessine actuellement l'autre façade ».

Le train de vie qu'on mène au château ne laisse pas d'être assez coûteux, car la compagnie est nombreuse, la table bien servie, et les fêtes se succèdent. Aussi la dépense passe de beaucoup la modique pension qui a été allouée au prince. Celui-ci ne peut y subvenir que par des avances que lui fait tenir secrètement la cour de Vienne et pour lesquelles le baron de Seckendorf et l'ambassadeur de Saxe, M. de Suhm, un ami de Frédéric, servent d'intermédiaires. On jouit d'ailleurs à Rheinsberg d'une liberté absolue, et le baron de Bielefeld vante en termes enthousiastes l'hospitalité qu'on y reçoit. Toute étiquette en est bannie. On ne voit le châtelain qu'aux heures des repas, au jeu, au bal, aux divertissements dont il veut prendre sa part. Dans l'intervalle, chacun vit à sa guise, lit, dessine, fait de la musique, se récrée à sa façon ou reste dans ses appartements. La bibliothèque, bien choisie, est composée uniquement de livres français, et le portrait en pied de Voltaire y trône à la place d'honneur, car c'est déjà l'auteur préféré du prince. Parmi les passe-temps, Bielefeld oublie de citer la comédie, une des distractions favorites de Frédéric. A cette époque, en effet, il joue lui-même dans le *Mithridate* de Racine, dans *l'Enfant prodigue* et dans

l'*Œdipe* de Voltaire, où il remplit le rôle de Philoctète, heureux de figurer dans un ouvrage de son idole. Plus tard, devenu roi, il renoncera à monter sur les planches, et, parlant de ses frères, qui continuent à se livrer à cette distraction, il écrira à sa sœur : « Mes frères histrionnent. »

Les soirées sont presque entièrement réservées à la musique. Dès son installation à Ruppin, Frédéric a pu donner carrière à sa passion. Il n'est point encore parvenu à détacher du service du roi de Saxe Quantz, son ancien maître; mais, sur les conseils de ce dernier et avec son aide, il s'est formé une chapelle dont font partie deux violonistes de talent : Ehms et surtout Benda, qui, après avoir, depuis 1732, toujours joui de la faveur du prince, devait être appelé, en 1772, à diriger la musique royale. Jusque-là cette direction était confiée à un musicien d'un mérite distingué, le compositeur Graun, qui, comme Benda, venait de Dresde, où il avait, avec ses frères, fait son éducation musicale. Sa voix de ténor était très flexible, très expressive et sa façon de vocaliser à la fois facile et brillante. Le duc de Brunswick, au service duquel il passait ensuite, l'avait cédé à Frédéric, et, dès 1735, nous le voyons attaché à ses concerts, chantant ou accompagnant au clavecin, composant enfin des morceaux de flûte et des cantates sur des vers du prince. C'était un grand admirateur des œuvres de Reinhard Keyser. Très versé d'ailleurs dans la musique italienne, il devait aussi à son talent de

chanteur une habileté remarquable à écrire pour la voix humaine. *La Mort de Jésus*, la meilleure de ses productions, est encore exécutée de temps à autre à Berlin, — plutôt peut-être à titre de curiosité historique qu'à cause de sa valeur propre, — et nous avons pu l'entendre dans son intégrité, à la Sing-Akademie de Berlin, au printemps de 1881. L'œuvre a vieilli, et on y trouve un peu trop répandues certaines cadences à la mode de l'époque. Elle manque aussi de contrastes et de force et paraît, à la longue, assez monotone. On y souhaiterait parfois ces accents rythmés, ces sonorités plus pleines, ces oppositions de sentiments, qui chez Hændel et surtout chez Sébastien Bach, donnent une si admirable puissance au maniement des masses chorales. Tel qu'il est, cet oratorio contient cependant des passages d'une inspiration vraiment élevée et touchante, et l'on est étonné de retrouver sous la plume du maître de chapelle du roi philosophe la sincérité d'émotion et les mélodies plaintives et tendres avec lesquelles il a su exprimer certaines scènes de la Passion, telles que le renoncement de saint Pierre et la mort même de Jésus.

Avec le concours de ces habiles artistes commencent ces séances de musique qui, sans interruption, se prolongeront jusque vers la fin de la vie du roi de Prusse. Il faut être invité pour y assister, et c'est là un grand honneur. Pour Frédéric lui-même, c'est un besoin impérieux que ces concerts quotidiens et il ne saurait s'en passer. A vrai dire, ce ne sont point là des

concerts; les solos du prince en font un peu trop tous les frais. Du reste, il n'est pas sans talent, car il travaille sans relâche à se perfectionner et, même en faisant la part de l'enthousiasme officiel dans les louanges excessives que ses auditeurs prodiguent à son jeu, il convient de lui accorder quelque valeur.

Si agréables et si nombreux qu'ils fussent, ces passe-temps étaient loin de remplir à Rheinsberg tous les moments de la vie de Frédéric. Il y a place pour des occupations plus sérieuses. Le prince se prépare à son métier de roi et, avec sa prodigieuse activité, il se réserve bien des heures de sa journée dont l'emploi échappe à ses hôtes. Quand ils le voient paraître à midi, élégamment vêtu suivant la dernière mode de France, il a déjà consacré toute sa matinée à lire et à travailler. Levé dès cinq heures, en toute saison, il a eu devant lui un long espace de liberté et il l'a rempli de son mieux. S'il a le goût des lectures purement littéraires, nous avons pu nous convaincre, en relevant les titres des ouvrages réunis dans les trois bibliothèques des châteaux de Potsdam, qu'à côté des poètes, des philosophes et des moralistes, les historiens y étaient au complet. Les choix sont significatifs : mémoires diplomatiques, histoires des négociations, recueils des divers traités, biographies de tous les personnages célèbres du passé, depuis *les Hommes illustres* de Plutarque jusqu'à Louis XI, Louis XIV et Pierre le Grand, il a toutes ces ressources d'étude sous la main. Il lie commerce avec les œuvres des

politiques, avec les écrits de Richelieu, de Mazarin, et s'il réfute les doctrines de Machiavel, il ne se privera pas, à l'occasion et sous peu, de les pratiquer lui-même. Il est préoccupé de s'instruire, de profiter des leçons que lui fournissent tous ceux qui, à un titre quelconque, sont réputés grands parmi les hommes. « Je travaille à me rendre meilleur, écrit-il à la date du 15 décembre 1737, et à me remplir l'esprit de tout ce que l'antiquité et les temps modernes nous fournissent de plus illustres exemples. » Aux éloges et aux flatteries que Voltaire lui adresse alors, il répond simplement : « Je ne suis grand par rien. Il n'y a que mon application qui pourra un jour me rendre utile à ma patrie. » Naturellement on a les yeux sur lui, on cherche à savoir quels sont ses projets, ses idées. Sans s'ouvrir à personne à ce sujet, il sait que son heure va venir et que sur ce théâtre de l'Europe qu'il s'est attaché à bien connaître, il est appelé à jouer son rôle. Dès longtemps il s'y est préparé, et quand son père meurt en 1740, il se sent en main les éléments de l'action à laquelle il aspire : des soldats et de l'argent. Pour mettre en œuvre ces ressources dont il dispose et que les divisions de ses adversaires, leur insouciance ou leur épuisement rendent plus efficaces encore, il y joindra toutes les souplesses d'un esprit peu scrupuleux, et cette volonté opiniâtre qui, sans se lasser jamais, ne cesse pas de tendre vers son but.

## II

Pressé qu'il est d'entrer en scène, Frédéric commence par organiser sa maison. Il a ses idées à cet égard : « Tenir un juste milieu entre la frugalité et la profusion est, dit-il, ce qui convient à tous les princes ». Mais il ne se conformera pas toujours à cette sage maxime et, à la générosité dont il fait montre en certaines occasions, il est déjà facile d'opposer des traits d'économie un peu étroite. Pouvant désormais s'abandonner librement à ses goûts, il hésitera souvent à les satisfaire. Dès 1740, le marquis de Valori, qui le connaît bien, écrit de lui « qu'il court après toutes les gloires, mais que rien ne l'arrête autant que l'économie » ; et le comte de Gotter, un de ses agents, dit à l'ambassadeur d'Angleterre, en parlant de son maître que « c'est un singulier mélange d'ambition et d'avarice ». De même que le nouveau souverain va continuer à écrire et à rimer, il ne cessera pas non plus de se livrer à sa passion pour la flûte. Il est assez actif pour trouver le temps de tout faire, et d'ailleurs, à partir de ce moment, il devient plus matineux encore. Régulièrement, dès quatre heures, chaque matin, dût-il s'irriter et regimber, un valet de chambre est chargé de le réveiller.

Mais les arts ne feront jamais oublier à Frédéric

ses devoirs de roi, et ce n'est plus pour son seul agrément que désormais il leur laisse une place dans sa vie. Il désirerait maintenant en répandre le goût, élever leur niveau, orner sa capitale, ses palais, former des collections qui servent d'exemple et créer, s'il le peut, dans son pays des industries qui ajoutent à la fois à sa prospérité et à son honneur. « Il voudrait, comme il l'écrit à sa sœur (29 juillet 1740), recueillir à Berlin tout ce que le siècle a produit de plus fameux ». Aussitôt après son avènement, Knobelsdorf a été nommé surintendant des bâtiments et des jardins, et il doit immédiatement présider à l'arrangement du parc de Berlin et à la mise en état des châteaux de Charlottenbourg, de Schoenhausen, de Montbijou et de Potsdam. Pesne est confirmé dans sa charge de peintre de la cour, charge qui sous Frédéric cessera d'être une sinécure. De son côté, Graun est prié d'écrire la musique pour les obsèques du feu roi et il reçoit la direction de la chapelle. Celle-ci se complète par l'adjonction de quelques artistes de talent, parmi lesquels il convient de citer un frère de Benda et surtout Ph. Emmanuel Bach, le second fils du grand compositeur. Quantz a été, lui aussi, immédiatement appelé de Dresde près de son ancien élève, qui l'attache à sa personne avec des appointements égaux à ceux de Graun, deux mille thalers, somme considérable pour l'époque, sans préjudice du paiement de toutes ses compositions. Le spectacle de la cour est également rétabli, et Graun,

à qui a été confié le soin de recruter en Italie la troupe d'opéra, profite pour sa propre instruction de ce voyage qui le met en relation avec les artistes et les compositeurs les plus célèbres de l'époque.

A côté des agents spéciaux que Frédéric entretient à l'étranger, ses ambassadeurs et aussi, à l'occasion, ses amis, les compagnons de sa jeunesse, son secrétaire Darget, Pollnitz, le marquis d'Argens, — que ses goûts et ses relations avec la société parisienne désignaient pour cet office, — et sa sœur elle-même doivent le renseigner ou lui servir d'intermédiaires pour ses acquisitions ou pour les démarches à faire auprès des artistes qu'il voudrait attirer à Berlin. Sa correspondance avec plusieurs de ses agents diplomatiques, notamment avec Rothembourg, son envoyé à Paris, est pleine des recommandations les plus variées. A certains moments, le nombre et la teneur de ses lettres montrent à la fois son infatigable activité et les préoccupations multiples qui traversent son esprit. Mais si Frédéric veut être tenu au courant de tout ce qui se passe en Europe, son attention, on le devine, est tournée surtout vers la France. Le goût de nos artistes, leur talent et leur fécondité sont continuellement pour lui une cause d'étonnement et d'envie. Bien souvent dans ses lettres, il revient sur ce sujet. Aussi est-ce d'accord avec lui que, dès le début de son règne, Knobelsdorf se décide à partir pour Paris et, au lieu de s'y répandre dans la haute société, il s'attache de préférence à visiter les ateliers. Il rend

compte au roi de tout ce qu'il voit, et avec l'autorité que lui méritaient à la fois son désintéressement et ses relations déjà anciennes avec Frédéric, il exerce sur les choix et sur l'esprit de celui-ci une grande influence. Knobelsdorf — c'est Frédéric lui-même qui nous l'apprend dans l'*Éloge* qu'il fit de son ami — admirait fort Lebrun et Poussin, « il faisait beaucoup de cas des travaux de Carle Van Loo et des instructions (*sic*) de De Troy ». A côté de ces prédilections, et ceci prouve en faveur de son goût, il aimait aussi « la naïveté et la vérité de Chardin ». Mais nos sculpteurs lui paraissaient encore supérieurs à nos peintres, « cet art étant poussé à la perfection par les Bouchardon, les Adam, les Pigalle ». Quant aux architectes français, sans faire très grand cas de leurs monuments. il reconnaissait surtout leur mérite « pour la distribution, la commodité et les ornements des appartements... mais il donnait la préférence aux Italiens pour l'architecture extérieure ».

On ne saurait s'étonner beaucoup de ce jugement que Knobelsdorf portait sur nos architectes, et il ne lui était guère possible, en vérité, d'apprécier leur talent, car ceux-ci ne trouvaient plus alors, à Paris du moins, grande occasion de l'exercer. L'épuisement du trésor public avait mis fin à cette manie de constructions ruineuses qui, sous Louis XIV, avaient coûté tant d'argent et de vies d'hommes. Mais en dehors de Paris, dans les provinces, à la cour de Stanislas, à l'étranger surtout, nos artistes ont laissé des œuvres

qui attestent leur habileté. Leurs nombreux dessins, aussi bien que les excellents ouvrages qu'ils ont publiés sur l'architecture, montrent leur fécondité d'invention et laissent voir sous une apparente facilité une instruction solide, des aptitudes variées et un sens très personnel.

Avec Robert de Cotte, Blondel et Boffrand, le style pompeux et un peu massif de l'époque précédente s'était allégé et assoupli. Tout en respectant les grandes lignes de la structure, l'ornementation plus fine, plus élégante, plus déliée, va s'épanouir en motifs d'une grâce accomplie. On sent qu'une même pensée a prescrit l'emploi le plus judicieux de chaque matière en lui appliquant le genre de travail qui convient le mieux à sa nature et à sa destination. Ce caractère d'unité et d'harmonie s'étend à tous les éléments décoratifs — sculptures, tableaux, mobilier et tentures — qui entrent dans l'édifice. Reliés ainsi intimement les uns aux autres, ils se font valoir mutuellement et assurent l'effet de l'ensemble. D'ailleurs, même dépouillés de toute ornementation, les intérieurs, les meubles et les objets les plus usuels de ce temps restent des modèles de proportions heureuses, de solidité, de commode et intelligente appropriation. De cet art, — qui, à raison de sa courte durée et aussi parce qu'il n'a laissé chez nous que de trop rares spécimens, n'est point encore estimé à sa valeur, — l'Allemagne possède des productions tout à fait remarquables : le château de Brühl près de

Cologne, celui de Würtzbourg, et près de Munich ceux de Nymphembourg, d'Amalienbourg et de Schleissheim, qui tous sont dus à des architectes français. Robert de Cotte, Boffrand, Fr. Cuviller et Ch. Dubut en ont, en effet, fourni les plans, ou dirigé l'exécution, soit en enrôlant en France des artistes et des ouvriers, soit en profitant des aides que, sur place, ils pouvaient trouver ou former eux-mêmes.

Sans parler des édifices de ces maîtres qu'il avait pu voir à Paris ou même sur sa route, Knobelsdorf avait à sa disposition la riche collection de plans que de bonne heure le roi avait rassemblée. Les recueils de Blondel qui venaient de paraître et ceux que Boffrand allait bientôt publier (1745) lui fournissaient aussi les indications les plus précises et les plus sûres pour l'aider dans sa tâche. A défaut d'originalité, il y apportait une facilité et un goût naturels qui, chez lui, suppléaient au manque d'instruction première. Dès son retour de France à Berlin, Knobelsdorf était chargé par Frédéric de travaux considérables. Après la construction de l'Opéra (1742), il avait dû s'occuper de l'agrandissement et de l'appropriation de Charlottenbourg, où d'abord le roi avait songé à se fixer. Dans l'aile qu'il y ajouta, on remarque l'escalier et le grand salon dont les portes et les panneaux, avec leurs trophées allégoriques, s'inspirent déjà du style Louis XV et contrastent avec la décoration des appartements voisins dont Schlüter était l'auteur. Les remaniements que Knobelsdorf eut à

effectuer au château de Potsdam (Stadtschloss) furent à la fois plus considérables et poursuivis avec plus de soin et de luxe. L'escalier de marbre, le théâtre, l'appartement du roi, sa chambre d'audience, la salle de concert et surtout la grande salle à manger de ce palais sont des productions du style Louis XV le plus pur et qui peuvent rivaliser avec les meilleurs ouvrages que nous possédions en ce genre.

Mais ce n'étaient là, à tout prendre, que des travaux d'appropriation et, bien que souvent, pendant son règne, Frédéric se plût à résider dans ce château de Potsdam, il souhaitait avoir, en dehors de la ville, en pleine campagne, une demeure faite pour lui-même, où il pût librement vivre à sa guise et contenter ses goûts d'indépendance et de solitude. Dans cette intention, il avait fait choix d'un emplacement situé à l'entrée du bois qui touche à Potsdam pour y élever une habitation qui, appelée d'abord *la Vigne*, devait peu après devenir et rester célèbre sous le nom de *Sans-Souci*. On ne pouvait, en effet, trouver une situation plus heureuse que ce plateau entouré d'arbres de tous côtés et dominant le cours gracieux de la Havel du haut de six terrasses superposées en étages [1]. La maison, basse et s'étalant en plein soleil

1. Ces six terrasses étaient garnies, dès ce temps, de couches, de pieds de vigne et d'espaliers qui, abrités par des vitraux, fournissaient en abondance à Frédéric les légumes et les fruits dont il voulait qu'en plein hiver sa table fût garnie ou qu'il se plaisait à envoyer, dans leur primeur, à la margrave de Baireuth. Voltaire parle dans une de ses lettres des

sur la dernière de ces terrasses, n'est composée que d'un rez-de-chaussée, d'une architecture simple, et dont les deux ailes, du côté du nord, sont reliées entre elles par une colonnade. A l'entrée, le vestibule la divise en deux parties : l'une réservée aux hôtes, l'autre à l'habitation du roi et disposée à son usage. suivant ses propres prescriptions, car il avait collaboré au plan et n'avait pas cessé de surveiller et de presser les travaux. Activement menée par Knobelsdorf, la construction, commencée en avril 1745, était terminée deux ans après, et l'inauguration avait lieu le 1er mai 1747.

Il fallait s'occuper de meubler et d'orner ces diverses résidences. Frédéric y avait fait transporter de Rheinsberg les œuvres d'art auxquelles il tenait le plus et il avait chargé Pesne de peindre successivement les plafonds de Charlottenbourg, puis ceux du grand escalier de Potsdam et de la salle de concert de Sans-Souci. L'artiste s'était évertué de son mieux à les décorer d'allégories et de scènes mythologiques composées dans le goût du temps, mais son pinceau un peu lourd ne pouvait qu'aggraver l'insignifiance et la fadeur de sujets de ce genre. Le brave Pesne, qui n'avait jamais eu grande originalité, s'était un peu rouillé, car pendant le règne précédent on ne songeait guère à utiliser son talent de peintre d'histoire. Sans

fraises, des pêches et des ananas qu'on mangeait à Sans-Souci au mois de janvier.

avoir un mérite d'art bien supérieur à celui de ses compositions, ses portraits, un peu mous aussi, mais étudiés du moins avec sincérité et conscience, nous renseignent fidèlement sur la société de l'époque. Dans la nombreuse collection qu'il en a laissée figurent tous les personnages un peu en vue qui ont vécu près de Frédéric, ses parents et ses commensaux, des actrices et des danseuses aussi bien que des généraux et des politiques. Pesne devait jouir pendant près de cinquante ans en Prusse d'une faveur pareille à celle qu'avaient trouvée Vivien auprès de l'électeur de Bavière et Sylvestre près du roi de Saxe. On a sur ce point le témoignage du marquis d'Argens qui à Berlin se posait en connaisseur et qui, avec quelque teinture de philosophie, de musique et de peinture, « avait poussé celle-ci beaucoup plus loin », et se targuait d'un voyage qu'il avait fait en Italie « pour s'y perfectionner le plus qu'il lui avait été possible [1] ». Parlant d'un portrait de Pesne, d'Argens déclare, sans sourciller, que « placé à côté d'un beau Rembrandt, il l'efface ». Mais Pesne, né en 1683, commençait à prendre de l'âge, et Frédéric aurait vivement souhaité à ce moment attirer près de lui un artiste plus jeune et plus célèbre. S'étant renseigné sur ceux qui jouissaient alors à Paris de la plus grande réputation, il avait essayé de décider Carle Van Loo à s'expatrier. Mal-

1. Il a même publié un *Examen critique des différentes écoles de peinture* (1 vol. in-8, Berlin, 1768) qu'il est curieux de consulter pour apprécier le goût de cette époque.

gré la situation assez avantageuse qui lui était offerte, celui-ci avait décliné cet engagement. Pour qu'un peintre aussi en vogue acceptât d'échanger un milieu vivant comme Paris, où il se sentait stimulé et apprécié à sa valeur par un public d'élite, contre l'isolement qui l'attendait loin de son pays, il eût fallu des sacrifices auxquels Frédéric, quelle que fût la vivacité de son désir, ne savait cependant pas se résoudre. La négociation avait donc échoué.

S'il ne peut, comme il voudrait, attacher à son service nos peintres les plus célèbres, Frédéric poursuit du moins à Paris l'acquisition des tableaux dont il aurait hâte d'orner la galerie qu'il vient de construire à Sans-Souci. Sur ce point, il ne consulte que ses goûts et il n'est guère de lettre où il ne revienne à la charge pour demander qu'on lui achète des Lancret, des Pater et surtout des Watteau. Ce sont toujours là ses maîtres préférés, et tout en s'efforçant de ne point les payer trop cher, il marque nettement que c'est à eux qu'il veut s'en tenir. Rothembourg, lui offrant des œuvres d'autres peintres, il lui répond (24 juillet 1747) : « Les tableaux de Lemoyne et de Poussin peuvent être beaux pour des connaisseurs ; mais, à dire le vrai, je les trouve fort vilains ; le coloris en est froid et disgracieux, et la façon ne me plaît pas du tout. Quant aux Potters, j'attends ce qu'en dira Petit pour me déterminer là-dessus. » Petit, c'est un de ses agents, ne justifie cependant pas toujours une si grande confiance, et, dans une lettre un peu postérieure (3 mai

1748), Frédéric se plaint de ses achats. « J'ai reçu les derniers tableaux de Petit; il y en a trois de fort beaux, deux médiocres, et cinq infâmes. Je ne sais à quoi Petit a pensé, mais c'est de tous les envois qu'il m'a faits le plus mauvais. » Petit s'y était-il trompé lui-même? A voir les copies ou les pastiches assez grossiers qui, à Potsdam et à Sans-Souci, se trouvent mêlés à des toiles d'une valeur et d'une authenticité indiscutables, il faut bien reconnaître, du moins, qu'on avait, à Paris, un peu exploité cet engouement du roi. Celui-ci d'ailleurs ne rendait pas toujours facile à ses agents la satisfaction de ses goûts déjà assez exclusifs, car il compliquait encore ses commandes réitérées par l'ordre qu'il leur donnait de lui rechercher des pendants ou des tableaux de dimensions déterminées, en vue d'un vide à remplir sur les parois de ses appartements ou de sa galerie.

Ce n'étaient pas seulement des tableaux que Frédéric voulait acheter pour embellir sa nouvelle résidence. Dès 1742, moyennant une somme de 36 000 thalers, il s'était rendu acquéreur de la collection d'antiques que notre ambassadeur à Rome, le prince Melchior de Polignac, avait amassée pendant un long séjour en Italie et que le roi de Prusse, après la mort de ce diplomate, était heureux, comme il l'écrivait à Voltaire, « de pouvoir escamoter à Paris ». Cette collection, fort mélangée, comprenait une centaine de bustes, dont un petit nombre seulement étaient remarquables, celui d'Homère entre autres, qui orne encore

aujourd'hui la Bibliothèque de Sans-Souci. Parmi les statues, peu nombreuses et malheureusement très dégradées par de grossières restaurations, on distinguait la *Joueuse d'osselets* et les dix figures découvertes par le cardinal dans des fouilles faites à Ostie et qui, suivant lui, avaient dû autrefois former un ensemble auquel il avait fort gratuitement assigné la dénomination d'*Achille parmi les filles de Lycomède*. En 1747 une autre statue de bronze trouvée près du château Saint-Ange, dans le lit du Tibre, et représentant un jeune garçon en prières, les bras levés vers le ciel, avait aussi été acquise du prince de Liechtenstein au prix de 5 000 thalers. Le roi, qui la connaissait d'après une gravure de Camerata, avait conçu pour elle une vive admiration. Aussi manifesta-t-il une grande impatience de conclure ce marché et de voir arriver son emplette. Celle-ci, ayant pleinement répondu à son attente, fut aussitôt installée devant la fenêtre de la Bibliothèque de Sans-Souci.

Outre ces acquisitions, suivies de quelques autres moins importantes en Italie et en Allemagne, le roi commandait à Paris des copies d'après l'antique ou des œuvres originales à divers artistes, notamment à Sigisbert Adam et à Bouchardon. En échange de chevaux qu'il avait envoyés à Louis XV il recevait de lui en 1749 deux groupes de Sigisbert Adam, *la Pêche* et *la Chasse*, et deux autres statues que Pigalle avait exposées l'année précédente : une *Vénus* et un *Mercure attachant ses talonnières*, considéré comme un des

meilleurs ouvrages de cet habile sculpteur. Le roi les avait fait disposer auprès du grand bassin de Sans-Souci, car il était aussi préoccupé, depuis quelque temps déjà, de la décoration de ses jardins. Dès 1745 dans une lettre datée du camp même de Chlum (16 août), il charge Petit par l'intermédiaire de Rothembourg de lui acheter « deux beaux groupes de marbre colossals. Le sujet m'est égal, dit-il, pourvu que cela soit beau. Quand même ces groupes me coûteraient cinq à six mille écus, je les paierais. Peut-être pourra-t-il aussi trouver deux beaux vases de marbre, ornés d'or moulu; ce sont de ces choses qu'il faut avoir pour embellir Potsdam. »

Frédéric est bien généreux à ce moment; il est vrai qu'il a atteint son but et que la paix qu'il va conclure consacre pour lui une acquisition bien autrement importante, celle de la Silésie. Il lui est bien permis de satisfaire quelques caprices. Aussi les lettres qu'il écrit alors coup sur coup sont-elles remplies des recommandations les plus pressantes et les plus variées. Dans deux billets antérieurs de quelques jours adressés également à Rothembourg, et datés comme le précédent du camp de Chlum, il le prévient (6 juillet 1745) qu'il envoie 5 000 écus à Petit « pour l'achat d'un lustre en cristal de roche aussi beau qu'on peut l'avoir pour ce prix-là »; et, le 10 août, il annonce qu'il fera payer « les 2 550 écus, moyennant quoi il aura la belle table dont on lui parle et les quatre tableaux de Watteau ». Il craint seulement

que les dimensions du lustre ne soient trop grandes et « qu'il ne fasse pas un bon effet dans les chambres de Potsdam ». Aussi donne-t-il à Petit les dimensions de l'appartement afin que celui-ci se rende un compte exact des proportions ; il déclare d'ailleurs s'en rapporter à lui pour le choix. Plus tard, dans la même lettre où il se plaint des tableaux que lui a expédiés son agent (3 mai 1748), il parle des dessins qui lui ont été envoyés de Paris pour deux pendules qu'il veut commander : « Il faut qu'elles soient toutes deux de sept pieds et d'écaille de tortue[1] ; le dessin de l'une me paraît fort beau, et celle en console fort vilaine. J'en voudrais avoir deux petites comme vous en avez pour mettre sur des consoles, mais il ne faut pas qu'elles excèdent trois pieds ». Sachant ces dispositions de Frédéric et désirant lui être agréable, la marquise de Pompadour lui fait alors elle-même présent d'une pendule d'un travail merveilleux, exécutée, dit-on, d'après ses dessins. On rapporte même que, pour répondre à cette attention et peut-être aussi afin de stimuler l'amour-propre des ouvriers qu'il employait, le roi de Prusse leur avait commandé une autre pendule qu'il voulait offrir à la marquise, mais que mécontent du résultat de cette tentative, il dut renoncer à son projet.

1. Nous avons, en effet, remarqué à Potsdam et à Sans-Souci plusieurs pendules à gaines ornées, d'une grande richesse et d'une exécution très fine, fabriquées à Paris et portant les noms de Fr. Beckaert, Charost, Joh. Biesta, etc.

Le règne de Frédéric-Guillaume n'avait pas été favorable aux arts. En lui succédant, Frédéric II ne trouvait que bien peu d'aides autour de lui pour des travaux qui exigent des qualités de goût et d'instruction artistique dont il ne pouvait espérer la brusque apparition dans son pays. Il avait donc cherché à s'assurer la collaboration d'artistes et d'ouvriers habiles en s'efforçant de les attirer à Berlin de diverses parties de l'Allemagne et de l'étranger. Les noms de la plupart d'entre eux et l'indication de leurs principaux ouvrages nous ont été conservés dans un inventaire dressé un peu plus tard par Mathieu Œsterreich, inspecteur de la galerie royale de Sans-Souci. Ce sont d'abord les sculpteurs Heymuller, Petschold et P. Benckert, auxquels étaient dues les cariatides du grand escalier de Potsdam, et d'autres œuvres placées dans les jardins. Le dernier de ces artistes était originaire de Bamberg et le roi prenait parfois plaisir à le visiter dans son atelier et à l'y voir travailler. Un autre sculpteur, qui comme les trois premiers s'était fixé à Potsdam et devait y mourir, B. Gieze, était réputé pour ses ornements en bronze doré, mais sans qu'il égalât cependant le talent de Svitzer. Celui-ci avait exécuté la décoration de plusieurs cheminées et surtout les médaillons contenant les figures de l'Astronomie, de la Musique, de la Peinture et de la Sculpture, ainsi que les trophées composés des attributs de chacune d'elles, qui ornaient les boiseries de cèdre de la bibliothèque

de Sans-Souci, une pièce « vraiment galante et magnifique », dit Œsterreich, et qui est, en effet, d'un goût exquis. Quelques-uns des plafonds étaient du stucateur Merck et c'est de Baireuth que le roi avait fait venir le brodeur Heinischeck, dont les encadrements et les passementeries d'argent qui garnissent plusieurs des tentures du château de Potsdam, s'harmonisent délicieusement, dans la chambre du roi par exemple, avec une étoffe de damas bleu clair, semée de fleurs d'argent. Les meubles en bois sculpté, également garnis en argent, complètent cet ensemble d'une originalité et d'un effet charmants. Une balustrade en argent, surmontée d'Amours et portant entre chacun de ses piliers des touffes de pavots et de mignonnes fleurettes qui en allègent l'aspect, fermait la chambre et la séparait de la bibliothèque voisine [1]. Dans les appartements, des tables en mosaïque, des armoires, des commodes et d'autres meubles en marqueterie d'écaille, garnis en argent ou en bronze doré, étaient l'ouvrage d'un nommé Spindler, aussi originaire de Baireuth, et de trois Suisses, les frères Calame et Melchior Kambly de Zurich.

Mais le plus habile de tous ces artistes, celui

1. Le mobilier de Versailles présentait avant la Révolution plusieurs exemples de cette ornementation où l'argent remplaçait le cuivre doré, et Robert de Cotte, 1717, avait également tiré parti de ce genre de décoration dans les ouvrages exécutés sous sa direction, pour le château de Brühl, appartenant à l'électeur de Cologne.

qui, sous les ordres de Knobelsdorf, avait la direction des travaux, J.-Auguste Nahl, était un homme d'un véritable talent. Après avoir reçu de son père — un sculpteur qui s'était également formé à la petite cour de Baireuth — ses premières leçons, il avait voyagé en France et en Italie. Fixé à Strasbourg de 1736 à 1741, il avait pu y profiter des meilleurs enseignements à l'école de Robert de Cotte et de Boffrand, car c'est le moment où ces deux architectes y exécutaient au château épiscopal de cette ville des travaux considérables pour le prince de Rohan. Nahl, appelé en 1741 à Berlin, y résida jusqu'en 1746. Il déploya pendant cet intervalle une remarquable activité, sculptant pour le compte du roi des statues ou des vases dans les palais et les jardins, dirigeant la décoration du théâtre du château de Potsdam, faisant enfin de la grande salle à manger de ce château une merveille de richesse et d'élégance. Le décor de cette salle, du style Louis XV le plus pur, est formé d'ornements en cuivre doré appliqués sur des lambris blancs. Autour des quatre portes et des quatre fenêtres, comme autour des glaces, des panneaux et des voussures, cette légère broderie de métal, qui en dessine nettement les contours et les harmonieuses proportions, court flexible et gracieuse, semée çà et là de bouquets, de guirlandes ou de trophées. De nombreux candélabres placés aux glaces, sur la cheminée et au milieu des panneaux se rattachent à la décoration générale, ainsi que

d'immenses consoles également en bronze doré et découpé, ornées de rocailles et de corbeilles de fleurs. Enfin la cheminée de marbre rouge est elle-même sobrement encadrée par des rinceaux de cuivre. Tout cet ensemble, dont la composition aussi bien que l'exécution fait le plus grand honneur à l'artiste qui l'a imaginé, est d'un aspect plein de gaîté et d'un luxe tout à fait merveilleux. Si le style en est bien français, nous ne ferons pas de difficulté de reconnaître que nous n'avons trouvé ni chez nous, ni ailleurs, aucun autre exemple d'un goût si magnifique et si délicat.

## III

La musique, on le pense bien, n'était pas oubliée par Frédéric, et il entendait, surtout en cette affaire, suivre son goût propre et ne s'en rapporter qu'à lui-même. Derrière le souverain on sent toujours percer le virtuose. Au dire des contemporains, ce talent du virtuose était réel, et si le témoignage que la margrave nous en donne peut paraître suspect quand elle avance, dans ses *Mémoires*, que « sans flatterie, on peut dire qu'il surpassait les plus grands maîtres », on ne saurait à ce propos récuser des juges plus impartiaux et plus compétents; Burney, par exemple, qui dans son *Voyage musical*, parle avec éloges de

« l'embouchure de Frédéric et de son talent à jouer les adagios ». Le concert de chaque soir, nous l'avons dit, est pour le roi plus qu'une distraction; c'est une nécessité. Où qu'il soit, en voyage, au camp et même à la guerre, il ne peut s'en passer. C'est toujours aussi une faveur que d'y être admis. Mais quelle que soit l'habileté de l'exécutant, le divertissement doit être médiocre pour les invités, car la flûte seule fait presque tous les frais de ce concert, et si, à raison de sa sonorité spéciale, cet instrument est précieux dans un ensemble, isolé il ne laisse pas de provoquer assez vite une impression de monotonie inévitable et devenue proverbiale. Or ce n'est pas un air seulement, ce sont d'ordinaire trois morceaux de suite qui sont infligés au public.

Par leur solennité, les apprêts de cette séance touchent d'ailleurs au plus haut comique. Le royal musicien ne veut pas se produire avant d'être bien sûr de son mécanisme et de son embouchure. Enfermé seul dans la salle du concert, il prélude, il s'entraîne, pendant que les invités stationnent dans une pièce voisine, attendant qu'il ait fini de repasser ses traits. Quand il juge que ses doigts sont assez déliés et que, par ces exercices préliminaires, il a assuré la pureté de son exécution, sur un signe de lui les portes sont ouvertes. Alors, auditeur ou musicien, chacun doit en silence gagner sa place et s'y tenir coi. Le concert commence et se compose le plus souvent d'un *concerto* et de deux *duos* que Frédéric exécute avec Quantz,

lequel est naturellement chargé de la seconde partie. A peine laisse-t-on un court intervalle entre chaque morceau. Parfois cependant le roi fait quelques observations sur l'exécution ou sur le caractère de ce morceau, et c'est pour lui l'occasion de s'élever contre les innovations du goût moderne, qu'il blâme et condamne sévèrement. Quantz, qui n'est pas non plus pour ces innovations, appuie avec force les appréciations du roi. Mais généralement les trois morceaux se succèdent à la file, sans interruption, au milieu d'un silence religieux, car Quantz a seul le privilège d'encourager son élève, de crier bravo aux bons endroits et même d'applaudir aux traits réussis. A tout autre les marques d'approbation sont sévèrement interdites. Un claveciniste distingué, invité à un de ces concerts et qui avait eu le malheur de manifester son contentement se voit expulsé impitoyablement de la salle. C'est Benda qui dirige l'orchestre; quelquefois aussi Emmanuel Bach accompagne simplement au clavecin, et il paraît que la tâche n'est pas toujours facile, car si l'embouchure de Frédéric est excellente, la mesure, en revanche n'est pas précisément son fort. Ce Bach, le second fils du grand Sébastien, est le musicien remarquable qui a su le premier donner à la sonate la forme que Haydn et Mozart ont respectée et consacrée. Le clavecin lui-même, du reste, à cette époque, est en voie de transformation. On cherche de divers côtés à le perfectionner, de façon à lui permettre l'expression des nuances qui jusque-là lui était

refusée, et un facteur nommé Silbermann vient d'apporter à sa fabrication des modifications notables [1]. Le roi se tient au courant de ces améliorations et s'y intéresse tellement qu'il n'a pas moins de quinze pianos de Silbermann dans ses diverses résidences. Quant aux flûtes, c'est Quantz qui les lui fournit, car en même temps qu'il est musicien, c'est aussi un facteur excellent et on peut croire qu'il met un soin particulier à pourvoir son élève de ses meilleurs instruments.

Frédéric ne se contente pas d'exécuter, il compose. C'est surtout le matin, à sa toilette, quand on le frise, que les idées lui viennent. De peur de les perdre, il les note aussitôt, car, nous le savons, l'inspiration lui est parfois rebelle, et il se plaint lui-même de « la sécheresse de son imagination ». Il a cependant composé une centaine de morceaux pour la flûte, deux marches, et une cantate faite à l'occasion d'une visite de sa mère. De même que Voltaire « blanchit » la littérature du roi, Agricola, l'organiste de la cour, revoit ses compositions, souvent un peu incohérentes, et en corrige les hérésies harmoniques.

Bien que Frédéric s'intéresse surtout à la flûte, il n'est pourtant pas, à ce moment du moins, indifférent à d'autres distractions. Il veut avoir un opéra, un corps de ballet, un théâtre de comédie, et il veille lui

1. C'est pour marquer le résultat de ces perfectionnements que l'instrument ainsi modifié recevait le nom de piano-forte.

même à l'organisation et au recrutement de ces différentes troupes. Ses goûts littéraires le portent surtout vers nos classiques français et les pièces de Shakespeare lui paraissent « faites pour des sauvages du Canada ». Pour l'opéra, il a ses idées et il n'aime que la musique allemande. Graun et Hasse demeurent ses compositeurs favoris, et il voudrait pouvoir les attacher tous deux à sa cour, afin de les stimuler l'un par l'autre. « Mais où trouver tout l'argent pour payer de pareils talents, disait-il? Je dépense vraiment assez pour la musique. » En revanche, comme chanteurs il ne veut que des Italiens; il les impose à Graun, qui préférerait s'entourer de ses compatriotes. Il est entendu d'ailleurs qu'on ne doit jamais chanter en allemand et très souvent les paroles des cantates et des opéras ont été mises en vers français par le roi lui-même, celles de l'opéra de *Silla* notamment, puis traduites du français en italien par un certain Tagliazucchi. Parfois aussi Frédéric intercale dans les pièces qu'on joue des morceaux de sa composition, et en 1755 il écrit à la margrave qu'il s'amuse à arranger, d'après la tragédie de Racine, un opéra des *Frères ennemis*.

Les chanteurs viennent d'Italie, mais c'est de France que le roi de Prusse tire ses danseuses et ses acteurs. Presque au lendemain de son avènement, quoique la cour soit encore en deuil, il s'occupe d'assurer les représentations pour la saison suivante et il écrit de Rheinsberg à Voltaire (octobre 1740) : « Vou-

driez-vous engager le comédien La Noüe... et lui enjoindre de lever une troupe en France et de l'amener à Berlin le 1er juin 1741. Il faut que la troupe soit bonne et complète pour le tragique et le comique; les premiers rôles doubles. » Le 28 janvier suivant, Voltaire écrit de Bruxelles que l'engagement est fait, mais au dernier moment surgissent des difficultés imprévues. Ce n'est pas, en effet, une petite affaire que de recruter une troupe et de décider des acteurs de quelque talent à s'exiler en Prusse et surtout de les y retenir. Leurs exigences sont déjà assez fortes et, quand on ne veut pas être rançonné, il faut longuement discuter les prix et se rabattre sur les médiocrités. Au mois de juillet 1743, Rothembourg est parvenu, après maint débat, à enrôler un danseur appelé Pottier et une ballerine du nom de Roland. Le mois suivant déjà, le couple s'enfuit de Berlin; voilà le corps de ballet désorganisé, et en toute hâte Frédéric envoie un note à Chambrier, pour assurer en temps utile la composition de « sa troupe cabriolante ». Les chanteurs ne lui donnent pas un moindre souci. « Mes chapons d'Italie viennent d'arriver [1], écrit-il à Rothembourg (novembre 1743); on dit qu'ils sont d'un acabit admirable et qu'ils feront tourner la tête à tout Berlin. » Mais les voix de ces Italiens ne résistent pas toujours à la rudesse du climat; bientôt celle de Salimbeni est tout à fait usée et il faut, comme Fré-

1. Il s'agit des chanteurs Bruscolini et Salimbeni.

déric le mande à sa sœur, « envoyer encore au marché aux chapons et voir si on en trouvera quelqu'un qui chante bien et qui soit traitable ».

D'Argens, qui est à Paris vers ce temps (23 mai 1743), est aussi chargé de pourvoir à la bonne composition de la troupe de comédie et il engage quelques acteurs se réservant pour l'un d'eux « de le faire étudier et de lui donner les conseils que tout auteur est obligé en conscience de donner à tout sujet et vassal d'Apollon » (12 juin 1743). Plus tard, Frédéric profite d'un nouveau voyage de d'Argens à Paris pour le charger de nouveau de ses commissions théâtrales. Le marquis est fort répandu, il hante les coulisses, passe en revue acteurs et comédiennes, et il expose, en les grossissant un peu, les difficultés qu'il rencontre dans sa mission. L'occasion lui est bonne de faire ainsi valoir une actrice attachée au théâtre de Berlin, Mlle Babet Cochois, qui est sa maîtresse, et dont il fera bientôt sa femme. Il insiste donc sur la rareté des sujets : « Une nommée de Barnaud, qui s'est présentée pour les premières amoureuses, a quarante ans; il lui manque six dents et elle est d'une figure aussi aimable que Mme de Hauteville [1]. » De plus, les prétentions des sujets un peu en vue sont exorbitantes, même en province; « quant au théâtre de Paris, il est impossible d'en faire sortir des acteurs sans des sommes considérables. » Il y a, du reste,

1. C'était une actrice du théâtre de Berlin.

une disette absolue de danseuses à l'Opéra, où, « excepté la Carmago, qui a quarante-trois ans, il n'y a que des danseuses de troisième ordre. » Toujours est-il que l'opéra doit être pour Frédéric une dépense assez coûteuse, le nombre des représentations étant très restreint et celui des places payantes fort limité, puisqu'on est prié par invitation et que le parterre est réservé aux soldats, qui s'y rendent par escouades. L'aspect de ce parterre devait même être assez étrange, car si chaque grenadier n'avait droit qu'à une place, il était cependant permis à ceux qui étaient mariés d'amener leurs femmes, à condition de les tenir perchées sur leurs épaules pendant la représentation.

En supportant les frais assez élevés que lui occasionne l'entretien de son théâtre, le roi n'a pas uniquement en vue une satisfaction d'amour-propre. Jeune, il a toujours eu cette passion du théâtre, et s'il ne joue plus lui-même la comédie, c'est un genre de divertissement qui ne cesse pas d'être fort en vogue à sa cour et auquel ses frères, la princeese Amélie, et les personnes de son entourage, continuent à se livrer. Frédéric assiste non seulement aux représentations, mais « aux épreuves »; il surveille tout, « les décorations et les habillements ». Il ne se contente pas de recruter le personnel, il va même, comme d'Argens, jusqu'à instruire ses chanteurs et prétend leur donner des leçons. Il écrit à sa sœur (de Potsdam, 25 février 1743) : « J'ai ici musique le soir et j'ai un chanteur qui deviendra un des premiers vir-

tuoses de l'Europe. Il s'appelle Porporino. Sa voix est un soprano. Je lui apprends encore l'adagio. » Le vainqueur de la Silésie faisant répéter des adagios à un chanteur italien, certes le rapprochement est imprévu. Afin d'encourager son élève, le royal compositeur écrit exprès pour lui deux airs qui sont intercalés dans la *Cleofide* de Hasse et dont la bibliothèque de Berlin possède les manuscrits. La margrave est mise au courant de tout ce qui concerne ce personnel théâtral, du fort et du faible de chacun, de l'ordre des représentations, des opéras qui figurent sur les programmes et dont généralement Graun est l'auteur. On joue successivement *Rodelinde*, *Scipion*, *Artaxerxès*, et surtout *Cajo Fabrizio,* qui avec le *César* de Keyser, obtient le succès le plus marqué. Grâce aux soins et à la surveillance du roi, la troupe est peu à peu devenue excellente; dans la comédie « l'arlequin est aussi bon qu'on en puisse avoir ». Frédéric est également ravi du maître de ballets ainsi que de sa sœur, et il vante le talent tout à fait surprenant de l'Astrua, « qui fait des arpeggios comme les violons... et chante tout ce que la flûte joue, avec une agilité et une vitesse infinie ». Enfin, il attend la Barberina pour compléter sa troupe d'opéra. L'engagement de cette Barberina ne fut cependant pas chose facile, et il fallut recourir à un véritable enlèvement pour la séparer d'un amant qui ne voulait pas la quitter [1].

1. Cette Barberina, dont l'existence fut marquée par d'assez nombreuses aventures, est la seule personne qui passe pour

Toute cette période de la vie de Frédéric est marquée, on le voit, par une activité extraordinaire et par un vif désir de justifier et d'accroître le renom d'élégance et d'esprit qu'il s'était fait à Rheinsberg. Sa correspondance avec ses agents à l'étranger, nous l'avons dit, est instructive à étudier à cet égard, surtout celle qu'il entretient d'une manière suivie avec Rothembourg. A côté des recommandations diplomatiques qu'il lui adresse, non content de le charger de ses achats de tableaux, de statues, de mobilier, il arrive au roi de lui demander encore dans la même lettre « des poudres parfumées, de bonnes senteurs, des jambons de neige et des plants de vigne ». Avec d'Argens, c'est bien autre chose, et le court billet qu'il lui adresse à Paris et que nous donnons ici suffit à montrer la diversité des services qu'il attend de lui : « Si vous voulez faire toutes mes commissions, je vous dirai tout ce qu'il me faut et que vous me procurerez en tout ou en partie : un ou deux peintres habiles; un bon valet de comédie, car Bollog est parti; une première actrice. — *N.-B.* Petit a écrit de deux filles qu'il pourra vous montrer. Si elles sont belles et si elles ont du talent, cela ira le mieux du monde. Si vous pouviez encore trouver quelque homme aimable, d'un bon caractère, qui n'est point pédant et versé dans la littérature, je serais très aise

avoir inspiré au roi quelque chose qui ressemble à un attachement un peu tendre. Mais ce caprice, s'il y céda, ne dura qu'un moment.

d'en faire l'acquisition. Cette lettre-ci vous servira de pleins pouvoirs; » et il ajoute, car il est un peu las des ennuis réitérés que lui a déjà causés ce personnel d'acteurs et d'actrices : « Pour toutes les personnes de théâtre, il faut les engager pour six ans, sans quoi c'est l'ouvrage de Pénélope que de faire jouer la comédie. »

Frédéric a fort à penser, mais il suffit à tout, et dans ces années de jeunesse, il montre un entrain vraiment prodigieux. Avec le temps, tout ce beau feu va se calmer. Une économie assez étroite et une humeur moins sociable succéderont bientôt aux généreuses dispositions des premières années, et cette vie, dont les commencements témoignaient de préocupations si élégantes et si raffinées, aboutira, sur son déclin, à une indifférence absolue pour tous les goûts élevés qui d'abord y avaient tenu tant de place.

## IV

Même à l'époque où ces goûts étaient le plus vifs, ils n'auraient d'ailleurs jamais eu le pouvoir de détourner Frédéric de tâches qu'il jugeait plus importantes. La sollicitude qu'il montrait pour les arts et les moments qu'il leur accordait n'absorbaient, nous l'avons dit, que la moindre part de son activité. Nous savons qu'il trouvait du temps pour lire, pour écrire

sur l'histoire, pour faire des vers, pour correspondre avec nos auteurs, avec les souverains et les hommes d'État de l'Europe. Le roi a aussi des hôtes et il faut bien qu'il leur accorde quelques instants. Mais, en dehors des repas du soir et des entretiens avec Voltaire, pour lequel, pendant son séjour à Sans-Souci, il était toujours accessible, d'ordinaire il n'aime pas les longues visites et il le fait assez vite sentir à quiconque n'y prendrait point garde. Quant aux soupers de Frédéric, ils sont restés célèbres, et la conversation, qui ne tarit pas, y roule sur les sujets les plus variés. Le charme en est si vif que les convives s'oublient autour de la table, à ce point que les domestiques, obligés de prolonger ainsi la veillée, en ont les jambes enflées et tombent de fatigue. Ce n'est pas cependant pour ménager ses gens, c'est surtout pour être plus libre que Frédéric se débarrasse de leur présence en faisant installer dans la salle à manger de Potsdam un mécanisme au moyen duquel, après chaque service, la table descend à l'étage inférieur et en remonte servie à nouveau. Je laisse à penser les propos que ces murs ont entendus, car la retenue n'est le fait d'aucun des compagnons du roi, ni du roi lui-même. Il aime les plaisanteries épicées et, jusque dans ses lettres à la margrave sa sœur, il ne se prive pas de grivoiseries assez risquées. C'est sur ses indications et d'après son propre croquis que, pour lui complaire, Pesne a dû peindre, dans la salle à manger de Sans-Souci, une priapée d'un goût équivoque,

dont, avec son talent un peu vulgaire, l'artiste a eu sans doute quelque peine à se tirer. Frédéric pense probablement lui faire ainsi expier les tableaux religieux qu'il a pu commettre, et il formule à son usage une esthétique dont le fond et la forme se valent assurément :

> Abandonne tes saints entourés de rayons,
> Sur des sujets brillants exerce tes crayons...
> Et souviens-toi toujours que c'est au seul amour
> Que ton art si charmant doit son être et le jour.

En vérité, on n'est pas plus galant, et Voltaire, qui a la platitude de trouver bons ces méchants vers et de les qualifier de chef-d'œuvre, va jusqu'à dire que « c'est ainsi que Despréaux les eût faits ».

A côté de ces menues distractions, il y a pour Frédéric le travail sérieux, celui qui concerne son métier de roi. Il a beau faire le dégoûté, prétendre qu'il regrette « mille fois sa chère retraite de Rheinsberg, les arts, ses amis et son indépendance », il est plus sincère quand il ajoute qu'il faut « se plier à son état dans le monde et se faire un plaisir de son devoir ». (2 février 1742.) Le soin de son armée, de ses finances, l'administration de son royaume, les tortueuses combinaisons de sa politique extérieure, voilà sa vraie tâche, et il ne l'oublie jamais. A côté de recommandations relatives à ses achats d'objets d'arts, au recrutement de ses acteurs, il écrit à Rothembourg (27 août 1743) : « Je règle mes finances, très persuadé que l'on n'est

grand au dehors qu'à proportion que l'on est puissant et bien arrangé dans son intérieur; » et dans une autre lettre, rendant compte à son fidèle Jourdan de l'emploi de sa journée qui commence : « Adieu, lui lui dit-il, je vais écrire au roi de France, composer un solo, faire des vers à Voltaire, changer les règlements de l'armée, et faire encore cent autres choses de cette espèce. »

Si Frédéric sait ainsi employer tous ses instants, il ne gaspille pas non plus son argent. Dans sa jeunesse, il a pu se laisser parfois entraîner, par amour-propre, à des dépenses d'une utilité contestable; mais il s'est bientôt arrêté sur cette pente, et ces dépenses d'ailleurs n'ont jamais été désordonnées. On ne peut que l'approuver quand, à propos des exigences de deux danseuses, il écrit à Rothembourg de ne point céder à leurs prétentions, car « les gages des personnes utiles à l'État doivent être infiniment supérieurs aux pensions de ceux qui ne le servent que par des gambades. » Mais ce n'est pas seulement sur le budget de son théâtre qu'il s'observe. Il n'imitera jamais « son gros voisin de Saxe » qui se ruine en frais de toute sorte pour le mariage de ses enfants et qui « engagerait la Saxe chez un juif pour faire une belle dépense ». Souvent il revient sur ce sujet, comme si cette prodigalité du *gros voisin* était pour lui un reproche indirect. En refusant l'achat d'une œuvre de Raphaël qui lui était proposé, il semble avoir à cœur de se défendre lui-même : « Libre au roi de Pologne

de payer 30 000 ducats pour un tableau de Raphaël et d'établir en Saxe une contribution de 100 000 thalers. Telle n'est pas ma méthode. Ce que je puis avoir à un prix raisonnable, je l'achète; mais ce qui est trop cher, je le laisse. Je ne puis faire de l'argent et quant à accabler mes sujets d'impôts, ce n'est pas mon affaire. »

Mais s'il renonce à des achats qu'il trouve trop coûteux, le roi de Prusse voudrait cependant pouvoir provoquer et développer chez son peuple le goût des arts. Aussi s'efforce-t-il toujours d'attirer à sa cour ceux qu'il croit capables de l'aider dans ses desseins; mais il n'arrive guère à s'attacher que des hommes d'un mérite tout à fait secondaire. Après la mort de Pesne (1757), la direction de l'Académie est confiée à Lesueur, un autre peintre français des plus médiocres, dessinateur assez habile cependant, qui s'emploie de son mieux à perfectionner les méthodes d'enseignement, et qui, pour atteindre ce but entreprend lui-même une publication de modèles. Tout en cherchant au dehors les artistes dont le concours lui semble désirable, Frédéric n'a garde d'oublier ceux qu'il a déjà sous la main et il leur fait de nombreuses commandes. Il encourage aussi la création d'industries nouvelles et s'intéresse à leur développement. Une fabrique de tapisserie de haute lice, installée à Berlin par Vigné, exécute pour Sans-Souci deux séries de panneaux représentant les uns des fleurs, les autres des épisodes de l'histoire de Psyché dont

Amédée Van Loo avait dessiné les compositions. Frédéric est secondé dans ses diverses entreprises par un marchand nommé Gotzkowsky, homme plein d'initiative et d'intelligence et qui monte lui-même à Berlin une manufacture de velours et d'étoffes de luxe. Le roi s'intéresse aux progrès de cette fabrication et il en envoie les premiers spécimens à la margrave (décembre 1746). Plus tard, il entre encore dans les intentions de Gotzkowsky et peut-être même les inspire-il en favorisant la création d'une manufacture de porcelaine qui, au détriment d'une autre fabrique fondée en 1750, par Nægeli, va bénéficier des faveurs du vainqueur de la Saxe. Frédéric, en effet, bien qu'il raille les dépenses que le roi de Pologne fait pour les arts, sait à l'occasion en profiter sans aucun scrupule. C'est ainsi qu'il ordonne d'enlever en bloc de Meissen la matière première, les pâtes et quelques-uns des chimistes, des décorateurs ou des ouvriers attachés à cette fabrique. Il les fait transporter à la manufacture de Berlin, laquelle est acquise en 1763, puis érigée en manufacture royale [1].

Tous les moyens, on le voit, sont bons à Frédéric et si ses procédés manquent parfois de correction, son but du moins est louable. Ce but, il l'indique lui-

1. Cette violente translation du personnel et des procédés mêmes de fabrication, de la manufacture de Meissen à celle de Berlin, explique la similitude qui existe au début entre les produits de ces deux fabriques. Le décor aussi bien que la couleur de ces produits présentent, à ce moment des analogies frappantes.

même dans cette lettre à sa sœur (16 novembre 1746), où enviant une fois de plus aux Français leur goût et leur culture, il ajoute, non sans quelque amertume : « Nous sortons de la barbarie et nous sommes encore au berceau. » Puis, après avoir énuméré les artistes que déjà il a pu attirer près de lui et ceux qu'il attend encore, il termine par ces mots : « Tout cela sont des étrangers, et s'ils ne forment pas des élèves de notre nation, il en sera comme du temps de François Ier qui fit venir les arts d'Italie en France, mais qui n'y fructifièrent pas. » L'exemple peut paraître excellent à suivre; mais la comparaison n'est point exacte. La France, au temps de François Ier, n'était pas un pays nouveau pour les arts, et les emprunts que ce roi a faits à l'Italie ne devaient amener chez nous d'autres résultats que de substituer le style de la renaissance aux traditions déjà bien anciennes et depuis longtemps non interrompues de notre art national. Ce style même de la renaissance, en s'acclimatant en France, s'y était vite transformé, et les châteaux de la Loire, la cour du Louvre, pour ne citer que ces seuls exemples, sont des monuments bien français dont on ne trouverait pas l'équivalent en Italie. Au contraire, le sol dans lequel Frédéric prétendait transplanter et faire reprendre en pleine croissance un art de complexion si délicate et qui dérivait chez nous d'influences si nombreuses et si variées, ce sol de la Prusse n'était aucunement préparé pour le recevoir. Aussi, ne rencontrant ni la

culture préalable, ni le soutien qui lui auraient permis de prendre racine et de se développer, cet art était promptement destiné à s'épuiser. Pour prolonger sa durée, Frédéric se voyait condamné à renouveler incessamment les emprunts qu'il faisait à l'étranger, à la France surtout, afin de stimuler une production locale qui devait toujours demeurer précaire et factice.

C'est aussi dans le dessein de venir en aide à cette production qu'après la paix d'Hubertsbourg il entreprit à Potsdam la création du Nouveau-Palais (1763-1769), situé à l'extrémité du parc et relié aux châteaux de Sans-Souci et de Potsdam par de grandes avenues. La direction des travaux fut confiée à un architecte français assez habile, nommé F. Legeay, dont la réputation était arrivée jusqu'au roi. A la mort de Knobelsdorf, Legeay avait hérité de sa charge, et il avait déjà fourni les plans de l'église catholique à Berlin, un monument assez lourd, d'une simplicité un peu nue et sans grand caractère. Il crut l'occasion bonne cette fois pour se donner carrière, et le bâtiment des communs du Nouveau-Palais, exécuté d'après ses dessins montre assez qu'il s'était mis en frais d'imagination. C'est une construction massive dont les deux ailes, surchargées d'ornements, sont rattachées par une colonnade à travers laquelle on entrevoit une vaste perspective. L'édifice est flanqué de trophées, de rotondes en cuivre et d'obélisques dans le goût de l'époque. Il rappelle d'ailleurs un des projets les moins

heureux de Boffrand, celui que cet artiste avait imaginé pour la décoration de la place Dauphine. Quant au plan du château lui-même, on peut croire que Legeay n'avait rien épargné. Mais le roi avait aussi ses idées à cet égard et il y tenait. En consultant la volumineuse collection de dessins d'architecture qu'il avait réunie, Frédéric emprunte à chacun d'eux ce qui lui convenait, croyant qu'on peut ainsi impunément mêler tous les styles. Legeay, qui a sa dignité, et qui entend respecter les règles de son art, défend son projet. Un jour, le débat devient plus vif, et il faut bien convenir que l'architecte a ses raisons pour ne pas vouloir se soumettre. Il s'agit de l'entrée du Nouveau-Palais à laquelle il prétend donner une importance et un caractère décoratifs qui soient en harmonie avec la disposition de l'ensemble. Il a mis cette entrée au centre avec un vestibule et un escalier d'honneur. Frédéric, au contraire, propose d'ouvrir simplement jusqu'en bas la fenêtre du milieu pour servir d'entrée ; il ne veut pas non plus de vestibule, on le remplacera par une grotte, et, quant à l'escalier, il sera très modeste et relégué dans un coin. La discussion s'échauffant : « Je suis le maître, dit le roi, et c'est pour moi qu'on construit. » A quoi Legeay, piqué au vif, répond que son honneur est engagé et qu'il ne cédera pas. Des propos aigres on en vient aux menaces, et Frédéric faisant mine de lever sa canne sur l'architecte, celui-ci met la main sur son épée. Il fallut bien se séparer, et la retraite de Legeay laissa au roi toute liberté pour

suivre son idée et s'en tenir à son plan, qui fut en effet exécuté.

Dans les constructions précédentes, surtout pendant la période qui s'étend de 1740 à 1756, Frédéric avait pu employer des artistes formés à bonne école. La décoration du Nouveau-Palais, confiée à leurs successeurs ou à leurs élèves, est loin de présenter les qualités de goût que nous avons constatées dans les châteaux de Potsdam et de Sans-Souci. La France, qui avait inspiré ces derniers ouvrages, avait elle-même vu succéder au style sobre et correct de Robert de Cotte et de Blondel une ornementation moins fine et moins discrète. Avec Oppenord notamment des formes étranges et contournées sans motif s'étaient introduites dans notre architecture. Mais ces excès contre lesquels, avec le style de Louis XVI, une réaction devait promptement se produire, étaient contenus chez nous par l'éducation de nos artistes, par les habitudes et les traditions d'un goût délicat. En Allemagne, au contraire, où l'on se bornait à nous copier, ces pastiches devaient naturellement aboutir aux plus monstrueuses exagérations. Nahl, dont la direction avait été marquée par des productions pleines de mesure et de distinction, s'était éloigné de Berlin en 1746 pour se retirer d'abord en Suisse, puis à Cassel où il mourut en 1781, et J.-M. Hoppenhaupt, qui avec son frère, avait travaillé sous ses ordres à Sans-Souci reprenait après lui cette direction. C'était un dessinateur doué d'une certaine verve et d'une facilité très

réelle, mais qui, faute d'une instruction suffisante, se laissait aller aux caprices les plus choquants. En parcourant son œuvre, on reste frappé de son absence complète de goût et de principes, de ce parti-pris de décoration à outrance qui prodigue indifféremment des motifs empruntés à tort et à travers, sans aucun souci des proportions ou des convenances architecturales. Il y a là des cheminées qui imitent des rochers amoncelés et d'où sortent des pendules ou des obélisques; des meubles ventrus, massifs, surchargés d'efflorescences bizarres ou de ces rocailles dont l'abus a valu à ce genre de style le nom justement décrié de *rococo*. La grotte du Nouveau-Palais, qui tenait tant à cœur à Frédéric et dont Hoppenhaupt et M. Kambly dirigèrent l'exécution, cette immense pièce, aux parois décorées de coquillage, de conques, de plantes et d'animaux marins et dont quelques panneaux sont même incrustés de pierres précieuses, est un spécimen accompli de ce rococo allemand et des inventions baroques auxquelles il se complaisait, croyant ainsi faire preuve d'imagination et de fécondité.

Sans être d'un goût aussi pitoyable, les autres salles n'offrent que peu d'intérêt. A part quelques meubles dentiques à ceux de Potsdam et de Sans-Souci, le reste du mobilier montre une fabrication déjà plus lourde et des formes moins heureuses. Çà et là on retrouve aussi quelques échantillons des belles étoffes de la manufacture de Vigné, des porcelaines de Berlin disposées en lustres, en encadrement de trumeaux ou

de glace, et sur les cheminées quelques jolis vases en cristal de roche ou en porphyre, dont les montures élégantes ont été dessinées par Boucher. Des vernis de Martin ou de Chevalier décorent plusieurs pièces, et dans les compartiments de l'une d'elles quatorze scènes tirées du *Roman comique*, et peintes par Pater ont trouvé place. Quelques-uns des plafonds sont d'Amédée Van Loo ou d'un artiste allemand, Bernard Rode, peintre et graveur assez médiocre. Quant aux tableaux qui ornent les appartements, on y remarque, comme toujours, bon nombre de Watteau, de Pater et surtout de Lancret; mais c'étaient là des acquisitions faites antérieurement par Frédéric. Ses goûts à cet égard s'étaient depuis quelque temps un peu modifiés. Peut-être trouvait-il qu'on avait exploité trop largement sa préférence pour ces maîtres qu'autrefois il voulait accaparer. Déjà, en 1754, il répondait à Darget qui lui proposait l'achat de plusieurs œuvres de Lancret : « Je ne suis plus dans ce goût-là; ou plutôt j'en ai assez dans ce genre. J'achète à présent volontiers des Rubens, des Van Dyck, etc. » Mais ni les Rubens ni les Van Dyck ne courent les rues, et les tableaux qui lui furent vendus comme tels ne font pas toujours honneur au choix de ses agents. En 1755, Frédéric se rendait acquéreur de cette *Léda* du Corrège qui avait subi de cruelles mutilations et d'une copie de l'*Io* du même peintre, qu'il paya comme un original [1].

1. L'original est au musée de Vienne.

Avant la guerre de sept ans, en 1756, il faisait encore en France quelques commandes aux peintres les plus en vue : un *Sacrifice d'Iphigénie* à Carle Van Loo, un *Jugement de Pâris* à Pierre, et à Restout un *Triomphe de Bacchus*, qui avait obtenu un grand succès à Paris. Outre ces toiles, dont les dimensions sont considérables, on voit aussi au Nouveau-Palais divers ouvrages de Cazes et de De Troy, mêlés à des peintures de l'école de Bologne, fort appréciée à cette époque, et à quelques méchantes copies faites en Italie par un peintre nommé Ramondon, fils d'un réfugié français. Citons enfin parmi les autres tableaux qui se trouvent dans le Palais, un *Jugement de Pâris* de Luca Giordano, des vues de Venise de Canaletti et quelques ouvrages de l'école hollandaise provenant d'un héritage de la maison d'Orange et que, peu de temps après l'avènement de Frédéric, Knobelsdorf était allé chercher en Hollande.

Les sculpteurs français recevaient aussi à ce moment d'importantes commandes du roi de Prusse. Lemoyne exécutait pour lui une statue d'*Apollon*, Vassé une *Diane* et Coustou un *Mars*, et surtout une *Vénus* fort admirée au Salon de 1769. François Adam, un jeune frère de Sigisbert qui avait également travaillé pour Frédéric, était en 1748 appelé par celui-ci à Berlin, où il restait jusqu'en 1760, et faisait pour son compte un grand nombre d'ouvrages destinés à l'ornementation des palais et des jardins de Potsdam. Enfin, tandis que son compatriote et son ami, G. Wille, se décidait à se

fixer à Paris, un autre graveur allemand, G.-F. Schmidt qui, comme lui, s'était perfectionné en France dans son art, revenait à Berlin et continuait à y produire ces planches dans lesquelles, pour faire parade d'une habileté technique d'ailleurs très réelle, il sacrifie parfois un peu trop l'aspect de l'ensemble au fini des détails.

Enfin, désireux de grouper autour de lui tout ce qui pouvait ajouter quelque éclat ou quelque intérêt aux lieux qu'il habitait, Frédéric avait fait tirer du trésor et du château de Berlin les œuvres d'art les plus remarquables pour les réunir à Potsdam. On avait, à cette occasion, renvoyé de Magdebourg les objets précieux qu'à la suite de ses premiers revers dans la guerre de sept ans, le roi de Prusse y avait fait expédier pour les dérober aux chances d'un pillage. La précaution n'était point inutile, car les Russes avaient en 1760 envahi sa capitale et occupé Potsdam et Charlottenbourg. Dès leur retraite, d'Argens s'était empressé de rassurer Frédéric, qui tremblait pour ses collections, et l'avait informé qu'aucun dégât n'avait été commis à Potsdam ni à Sans-Souci. A Charlottenbourg, d'où le concierge s'était sauvé à Berlin en chemise et à moitié mort, on avait pillé les tapisseries et les tableaux. Mais, « par un cas singulier, comme dit d'Argens, on avait laissé les trois plus beaux : les deux *Enseignes* de Watteau et le portrait de la danseuse Reggiana, que Pesne a peinte à Berlin. » Quant aux antiques, dont le marquis semble faire assez bon marché, on les

a, dit-il, « seulement renversés par terre; les têtes et les bras de quelques-uns sont cassés, mais comme on les a retrouvés auprès des figures, cela sera fort aisé à raccommoder. » (19 octobre 1760.)

Frédéric, se croyant désormais à l'abri de pareille mésaventure, avait fait élever à proximité du Nouveau Palais un petit édifice appelé *le Temple des antiques* construit spécialement pour y rassembler ses collections. On disposa dans la rotonde les meilleures statues dont un fonds de plus de cent marbres, légués par la margrave à son frère, avait accru le nombre. Quatre armoires de cèdre installées dans une pièce voisine reçurent les médailles et les pierres gravées provenant pour la plupart de la collection amassée en Italie par Ph. de Stosch et qui avait été acquise après sa mort, en 1764. Frédéric donnait en même temps l'ordre de former une bibliothèque spéciale, composée d'ouvrages ayant rapport à l'histoire de l'art. Mais quand il s'était agi de nommer un conservateur de ces collections, il avait montré une fois de plus ses dispositions peu sympathiques à l'égard de ses compatriotes. Son ministre Münchhausen ayant recommandé à son choix un savant de Goettingue, nommé Heyne, qui lui semblait propre à cet office, tout en faisant simplement observer qu'il ne parlait pas couramment le français, le roi l'écarta pour ce seul motif, mettant en marge de la proposition : « Je ne veux point de pédant. » Cependant Winkelmann aurait peut-être trouvé grâce à ses yeux, mais les négociations tentées

à ce propos par le colonel Guichard (celui que Frédéric appelait Quintus Icilius) ne purent aboutir. Quant à Carl Lessing, le frère du célèbre écrivain, auquel, de son côté, l'esthéticien Sulzer avait pensé, la crainte d'attirer Lessing lui-même, dans le voisinage du roi, qui ne l'aimait pas, empêcha de proposer son nom. Aucun choix ne fut fait, et la garde des collections resta confiée au conseiller W. Stosch, professeur à l'école militaire. Celui-ci, continuant à résider à Berlin ne venait à Potsdam que pour y accompagner les rares visiteurs qui avaient pu se munir d'une autorisation délivrée par le roi lui-même. Ainsi reléguées dans ce local peu abordable, les collections devaient y demeurer jusqu'à la fin du siècle, mal surveillées et à peu près perdues pour l'étude.

## V

Tous ces achats d'œuvres d'art et de mobilier, et surtout les frais de cette immense construction du Nouveau-Palais, des communs et du Temple des Antiques, ainsi que l'arrangement des jardins, avaient amené des dépenses considérables et refroidi d'autant le zèle du roi. Si, au début de son règne, il ne s'était pas refusé à satisfaire ses goûts ou son amour-propre, il n'avait jamais péché par un excès de générosité. Chazot, qui le connaissait bien, cher-

chant dans ses *Mémoires* à quoi attribuer l'insuccès de quelques-unes de ses entreprises, disait à ce sujet : « Et pourquoi ? Toujours pour la même cause ; parce qu'il manque un louis à l'exécution. Un louis de plus, et tout irait à merveille. Son guignon veut que partout il retienne ce louis, et tout se fait mal. » Le propos chez Chazot peut paraître suspect, car le chevalier était prodigue, et plus d'une fois il avait dû recourir à la bourse du roi, jamais assez ouverte à son gré. Mais bien d'autres témoignages, nous l'avons vu, confirment le dire de Chazot, et, çà et là, dans la correspondance de Frédéric, nous avons pu relever, dès avant cette époque, la trace de dispositions parcimonieuses qui, avec l'âge, allaient s'accuser de plus en plus.

Le sculpteur Sigisbert Michel, qui en 1764 avait remplacé S. Adam quand celui-ci eut quitté Berlin, devait lui-même abandonner la place en 1770, « sans qu'on en ait su la raison », dit le conservateur des collections royales, Mathieu Œsterreich, mais en réalité à propos d'un règlement de compte auquel Frédéric ne pouvait se résoudre. Ce refus lui attirait même une lettre indignée du pauvre sculpteur, suivie d'une requête en règle adressée par ce dernier à l'empereur d'Allemagne pour essayer d'obtenir justice contre le roi de Prusse. Le piquant de l'affaire est que, soit malice, soit désir sincère de venir en aide à l'artiste, sa réclamation fut officiellement transmise à Frédéric par la chancellerie de Vienne, mais

aboutit naturellement à une fin de non-recevoir de la part du conseil privé à Berlin.

Vis-à-vis d'un artiste ou d'un écrivain de quelque valeur, ne fût-ce que par souci de sa propre réputation, Frédéric pouvait encore se croire tenu à des ménagements; avec des personnages moins en vue, avec des acteurs ou des chanteuses, il en prenait plus à son aise. Sa correspondance avec Pollnitz, vers cette époque, est pleine de traits significatifs. Le théâtre avait été l'un de ses goûts les plus vifs; mais il était maintenant moins sensible à ce plaisir et aux satisfactions de vanité que lui donnait autrefois la bonne tenue du théâtre de la cour. Il trouvait peu à peu que la charge devenait trop lourde. Dans le départ des frais qui incombent à l'État ou à lui-même, la cote n'est pas toujours exactement taillée et, de plus en plus, il restreint sa propre dépense. A propos des exigences des figurants qu'il juge excessives : « Faites des amours à bon marché, dit-il, car à mon âge, on ne les paie plus cher. » Il croit que tout le monde le trompe, qu'on le vole sur l'éclairage, « que les tailleurs le grugent ». On change aussi trop souvent les décors, et il y en a assez de vieux en magasin dont on peut s'accommoder. Quant aux costumes, on pourrait les prolonger davantage, car « les habits sont encore bons, et il faut les rapiécer »; pour lui, il ne donnera pas « un liard ». Avec ce royal impresario, qui dispute ainsi sou à sou sur la dépense et qui veut rogner sur tous les chapitres, on peut imaginer ce

qu'étaient devenues peu à peu les représentations de son théâtre.

En même temps qu'il se montre plus avare, Frédéric est aussi plus despote, plus tatillon. Il descend jusqu'à écrire dans la gazette pour critiquer un acteur dont il veut se débarrasser; il distribue les rôles à sa guise, demande des modifications aux compositeurs et supprime les chœurs d'*Athalie*. « Quoiqu'ils fassent une des principales parties de la tragédie, je veux cependant m'en passer. La musique française ne vaut rien. Il faut faire déclamer le chœur, alors cela revient au même. » Quand il ordonne qu'on surveille de près les chanteuses qui veulent s'échapper et faire, comme il dit, « un trou à la lune », il est sans doute dans son droit, mais il devient odieux et ridicule le jour où la Mara, — la seule cantatrice allemande que jusque-là il ait supportée, — étant vraiment malade ou feignant de l'être et se disant empêchée de figurer à la représentation du soir, il la fait arracher de son lit et emmener de force sur la scène, où des soldats se tiennent à ses côtés pour l'obliger de chanter.

Tels sont les excès auxquels il arrive à la fin de son règne, et dès le commencement on aurait pu les prévoir, car il montrait déjà que certains sentiments ne sauraient être bien compris de lui. En entrant à Dresde après la victoire de Kesseldorf (18 décembre 1745), il avait immédiatement dépêché un de ses aides de camp vers le compositeur Hasse, qui diri-

geait alors l'Opéra à la cour du roi de Pologne, son bienfaiteur. Malgré la répugnance de Hasse et malgré l'émotion bien naturelle qu'il éprouvait à ce moment, Frédéric lui faisait enjoindre de monter pour le lendemain l'opéra d'*Arminio*, qu'il désirait vivement entendre. Il fallut bien s'exécuter et le roi put admirer à son aise le talent du compositeur et celui de la Faustina, sa femme. Mais alors, du moins, Frédéric agissait en roi et savait reconnaître par une rémunération convenable le plaisir qu'on lui avait fait. C'est vis-à-vis des musiciens d'ailleurs qu'il s'était toujours montré le plus généreux, car de tous les arts la musique était celui pour lequel il avait le penchant le plus vif. Pendant bien longtemps, et jusqu'au moment de la guerre de la succession de Bavière, à travers toutes les vicissitudes d'une existence assez agitée, le concert de chaque soir avait eu lieu régulièrement. Cette distraction semblait d'autant plus nécessaire à Frédéric qu'il avait à peu près renoncé à toutes les autres. Une de ses soirées musicales les plus mémorables fut celle de ce mois de septembre 1770, où la princesse Antonia de Saxe, veuve de l'électeur, tint le piano et chanta; puis divers morceaux se succédèrent dans lesquels le prince de Brunswick faisait la partie du premier violon, et le prince de Prusse celle du violoncelle. Frédéric lui-même, comme d'habitude, jouait la première flûte et Quantz la seconde. Après la mort de celui-ci (1773), le roi, gêné par la perte de ses dents, se dégoûta non

seulement de la flûte, mais presque de toute espèce de musique. Il semble, du reste qu'il ne se soit jamais intéressé qu'à celle qu'il faisait lui-même, comme pour justifier ce propos d'un des musiciens de sa chapelle : « On aurait tort de croire que le roi aime la musique ; il n'aime que la flûte, et encore n'aime-t-il que la sienne. »

Peu à peu, on le voit, une indifférence croissante remplaçait le goût très marqué que Frédéric avait autrefois manifesté pour les arts. Le vide se faisait autour de lui : « A cinquante ans, disait-il, on forme difficilement de nouvelles liaisons. » La mort frappait à coup redoublés parmi ses amis et ses proches. En 1751, La Mettrie lui était enlevé, Knobelsdorf en 1753 et Rothembourg l'année suivante. La perte de la margrave de Baireuth (14 octobre 1758) lui avait causé un profond chagrin Malgré une brouille assez longue, c'est encore à elle qu'il avait toujours témoigné le plus d'affection et de confiance, et dix ans après sa mort, pour montrer la constance de ses regrets, il élevait en son honneur un temple à l'Amitié, dans le parc de Sans-Souci, non loin du Nouveau-Palais. Elle exceptée, il n'avait jamais été tendre pour les siens, particulièrement pour ses frères, et jusqu'à la fin de sa vie, il ne cessa pas de garder vis-à-vis de la reine sa femme la raideur cérémonieuse avec laquelle il l'avait toujours traitée. La reine ne connaissait même pas Sans-Souci, où elle ne mit jamais les pieds. Une fois l'an, Frédéric se contentait de l'engager à dîner

avec lui au palais de Berlin. Faisant toilette ce jour-là, il quittait ses grandes bottes et les remplaçait par des bas de soie qui, faute de jarretières, se tordaient autour de ses jambes dont la maigreur était devenue excessive. Attendant la princesse à l'entrée, il l'accueillait par un profond salut, et après quelques phrases banales ayant trait à sa santé, il s'asseyait en face d'elle à table; puis, sans avoir échangé une parole pendant le repas, il la saluait aussi cérémonieusement au départ. Il vivait également en termes assez froids avec le prince Frédéric, son héritier, et ne montrait un peu d'attachement que pour son neveu, le prince Henri, qui allait aussi lui être enlevé et dont il devait ressentir vivement la perte.

L'humeur caustique du roi et son caractère, qui devenait de jour en plus difficile, achevaient d'éloigner de lui ceux de ses familiers que la mort avait épargnés. Il s'était bien vite brouillé avec Voltaire qui, pour la sécheresse et l'âpreté, n'avait rien à lui reprocher; ces deux égoïsmes mis aux prises n'avaient pu longtemps s'arranger d'un voisinage incommode à tous deux. Ceux des anciens commensaux du roi, qui vivaient encore, Algarotti, Darget et Chazot, en gens avisés, s'étaient retirés à l'écart. Parmi les artistes aussi, les uns comme Pesne et Graun étaient morts, les autres avaient quitté Berlin. Depuis 1767, Ph.-Emmanuel Bach s'était établi à Hambourg, et nous avons dit à la suite de quels procédés l'architecte Legeay et le sculpteur S. Michel avaient rompu avec Frédéric.

Ni les uns ni les autres n'avaient été remplacés. Il ne restait plus autour du roi que quelques hommes obscurs et sans grande valeur. Après avoir tenu une si grande place à cette cour de Prusse qui attirait alors les regards de l'Europe, les arts en disparaissaient peu à peu sans laisser de trace, et le souverain que naguère encore on voyait si entouré achevait sa vie dans le silence et l'isolement. C'est à peine si, de loin en loin, quelques voyageurs célèbres, comme Mirabeau et Lafayette, traversant Berlin, venaient le visiter.

De misogyne qu'il avait toujours été, le vieux monarque, était devenu misanthrope. Il s'était dégoûté des littérateurs comme des artistes et, ne pouvant plus contenir son humeur, il préférait la solitude à toute société. Il ne se plaisait plus qu'avec ses chevaux qu'il avait baptisés de noms historiques, et surtout avec ses chiens qui partageaient sa table et même son lit, ou s'étalaient, en les souillant, sur les fauteuils et les canapés. La malpropreté avait envahi ce singulier ménage; la chambre de Frédéric était devenue un chenil, et l'ancien petit-maître de Rheinsberg se montrait de jour en jour plus négligé dans ses habitudes et dans sa mise. Contre son ennui et ses infirmités il n'avait d'autre refuge que la lecture et le travail. Il revenait aux livres favoris de sa jeunesse; il écrivait sur l'histoire de son temps, ou bien il traitait des sujets de philosophie morale : *les Devoirs du prince*, *l'Amour de la patrie*. Dur à

lui-même comme aux autres, il ne se plaignait jamais; quand ses douleurs étaient par trop vives, il se jetait sur un lit de camp. Dans l'hiver qui précéda sa mort et qu'il passa à Potsdam, on apercevait parfois assis sur une chaise, en haut du grand escalier du château, ce petit homme voûté, réduit, appuyé sur sa longue canne et coiffé de son grand chapeau. Le visage était amaigri, les yeux seuls avaient conservé leur éclat et leur feu. Avec le printemps, Frédéric s'était fait transporter à son cher Sans-Souci, espérant y reprendre un peu de vie. Mais ses forces déclinaient insensiblement et, après avoir traîné quelques mois, il expirait le 17 août 1786.

## VI

Si l'on veut se rendre compte de la vogue que, pendant le siècle dernier, nos artistes avaient à l'étranger et de l'influence qu'ils exerçaient en dehors de la France, c'est à Potsdam surtout qu'il faut aller. Il n'est pas de lieu assurément où le prestige de notre art français apparaisse avec plus d'éclat; il n'en est pas non plus où la trace s'en soit mieux conservée. De Berlin, cette visite à Potsdam est aussi facile qu'intéressante; elle suggère à l'esprit les rapprochements à la fois les plus naturels et les plus imprévus. Parmi ces plaines stériles coupées çà et là par quelque

bois de pins ou de bouleaux malingres au milieu de cette zone de sable qui, enserrant la capitale de la Prusse, étend autour d'elle ses horizons monotones, la campagne des environs de Potsdam est comme une oasis. Avec leur riche végétation, avec les gracieuses sinuosités qu'elles décrivent, les rives de la Havel offrent presque, en cet endroit, l'illusion d'un beau pays. L'ancien château, situé dans l'intérieur de la ville, ne jouit guère, il est vrai, de ces riants aspects; mais la belle forêt de chênes et de hêtres, qui commence à la porte de Potsdam, sert de parc aux deux autres résidences que Frédéric s'y était construites, le Nouveau-Palais et Sans-Souci. Leurs abords sont disposés en jardins à la française : des allées droites ou des labyrinthes plantés de charmilles, des tonnelles en treillis de fer forgé et des pelouses coupées par des pièces d'eau. Autour des bassins ou à l'ombre des vieux arbres respectés, un peuple de statues égaie la verdure de leur blancheur. Romains empanachés, nymphes accroupies ou se débattant mollement entre les bras de leurs ravisseurs, Apollons dont la lyre est aujourd'hui absente, tous les héros, tous les dieux de l'Olympe se sont donné là rendez-vous, posés et attifés à la mode du temps.

Quant aux châteaux eux-mêmes, leur architecture, leur mobilier, leur décoration, les statues ou les tableaux qui les ornent, tout y dérive de l'art français du XVIII^e^ siècle; tout a été, sinon exécuté, du moins inspiré par des artistes français. Vous y rencontrerez

au complet nos peintres les plus élégants et surtout les préférés de Frédéric : Watteau, Lancret et Pater, plus nombreux qu'on ne les trouverait nulle part ailleurs; nous ne saurions pourtant dire mieux choisis. Il est du moins difficile d'en juger, car, sans parler des pastiches et des copies où la lourde main de Dietrich et le talent assez vulgaire d'un peintre nommé Mercier se sont exercés, bien des œuvres originales, — dont quelques-unes même proviennent de collections célèbres, comme celles de M. de Julienne ou du prince de Carignan, — sont aujourd'hui compromises par des détériorations qu'il n'est que trop facile d'expliquer. On conçoit sans peine, en effet, à quelles alternatives pernicieuses elles ont été soumises sous ce rude climat et particulièrement à Sans-Souci, où les appartements, exposés à toutes les ardeurs du soleil pendant l'été, ne sont point chauffés en hiver. Pour celles de ces peintures qui ont déjà subi des restaurations, leur ruine est plus irrémédiable encore; elle équivaut pour plusieurs d'entre elles à une destruction à peu près complète. Malgré tout, c'est à Potsdam qu'on peut le mieux étudier, en qualité et quantité fort respectables encore [1], ces

1. Il n'y a pas moins de vingt et un Watteau, vingt-neuf Pater, vingt et un Lancret, sans parler des Coypel, des De Troy, etc., dans les trois châteaux de Potsdam. La véritable place de tous ces tableaux serait au musée de Bèrlin, où ils trouveraient la surveillance et les soins de conservation qu'ils réclament impérieusement. On pourrait y réunir aussi d'autres toiles provenant de Charlottenbourg et qui sont aujourd'hui

maîtres charmants d'un talent si français : Watteau avec quelques-unes de ses compositions les plus importantes et bien connues par la gravure; Lancret surtout qui, mieux que Watteau, a résisté ici à l'action du temps et qui est représenté par la série complète de ses sujets habituels : des *Danses*, *des Concerts*, *des Dîners sur l'herbe*, et tous ces *Entretiens* ou ces *Divertissements champêtres*, d'une élégance moins raffinée, moins exquise que celle de Watteau; Pater, plus menu encore, plus mièvre et plus apprêté; De Troy enfin, qui, comme peintre des mœurs et de la société mondaine de ce temps, nous apparaît (entre autres dans son *Bouquet*, à Sans-Souci) sous un aspect nouveau et très supérieur à ce qu'il est dans ses grandes toiles mythologiques.

A côté de ces tableaux et de ceux de Restout, de Pierre, des Van Loo, etc., à côté des ouvrages de nos sculpteurs les plus en vogue, nous avons parlé de ces appartements dont l'ornementation est une merveille de richesse et d'invention; de la bibliothèque de

placées dans les salles ou même dans les magasins du château royal à Berlin : des Lancret encore et des Pater, quelques jolis Chardin et plusieurs Watteau, parmi lesquels un *Embarquement pour Cythère*, antérieur à notre tableau du Louvre et qui, sauf de légères modifications, en reproduit la composition, mais avec moins d'élégance et de vivacité dans l'exécution; et surtout la fameuse *Enseigne de Gersaint*, un des plus fins ouvrages du maître, séparé aujourd'hui en deux panneaux. Cette peinture claire et spirituelle est dans un état de conservation assez satisfaisant, à part quelques retouches très apparentes, mais qu'il serait, croyons-nous, facile d'enlever.

Sans-Souci, et surtout de la salle à manger du château de Postdam, qui, avec ses lambris blancs revêtus de bronze doré, nous paraît un modèle unique en son genre. Tout est loin, il faut le reconnaître, d'avoir cette valeur, et même, si l'on voulait constater à quelles aberrations devaient aboutir certains décorateurs allemands, on en trouverait difficilement un meilleur exemple que la *Grotte* du Nouveau-Palais. Mais enfin, pitoyables ou excellentes, ces diverses manifestations de l'art relèvent toutes de la France, du style qui y régnait alors, et ce n'est pas là un des moindres étonnements que réserve à un Français cette visite à Potsdam.

Dans ces lieux où il a tant vécu, la mémoire de Frédéric n'est pas, du reste, moins présente. Elle a préservé de tout changement ces jardins qu'il a créés, ces palais qu'il a construits et habités. Tout ici est son ouvrage : tout a été réglé, prescrit par lui jusque dans les moindres détails. Tout aussi nous parle de lui, nous dit ses habitudes, ses goûts, ses relations, sa vie elle-même. Ce moulin à vent, qu'habitent encore les descendants du meunier de Sans-Souci et qui domine le château, comme s'il était toujours besoin d'affirmer « qu'il y a des juges à Berlin » ; ces allées où le vieux roi se promenait solitaire, cette plate-forme de la terrasse supérieure où il aimait à se tenir et où sont enterrés, sous des dalles, ses chevaux et ses lévriers favoris ; enfin jusqu'à cette chambre où il est mort et dont on a respecté l'arrangement, tout

semble encore plein de son souvenir et de sa personne. La distribution même de ces trois châteaux, pareille en ce qui concerne les appartements du roi, est déjà, par elle-même, assez significative. Si deux d'entre eux seulement renferment un théâtre, tous trois ont chacun leur chambre de concert où, à côté d'un clavecin orné, suivant la mode de l'époque, se trouve le pupitre du roi [1]. Tous trois aussi ont leur bibliothèque spéciale et composée exclusivement de livres français [2].

En présence de toutes ces œuvres d'art, de ces jardins, de ces palais, de ces livres qui les garnissent, des portraits de Voltaire, de La Mettrie et de d'Argens, de Chazot, de Maupertuis, de Pesne et de bien d'autres de nos compatriotes qui furent les familliers de Frédéric, on oublierait facilement qu'on est au fond de l'Allemagne, tant les images qui frappent les regards semblent dépaysées au milieu de ces demeures du plus grand des rois de Prusse. Mais, avec Frédéric, il faut s'habituer à tous les contrastes. Sa nature ondoyante a bien des détours et des replis, et il estimait lui-même que, « comme un protée, un bon esprit est susceptible de toutes sortes de formes ». Ce

1. A Potsdam même, dans la chambre de concert, on voit encore posées sur le clavecin quelques pièces écrites de sa main : *Per il flauto traversino* pièces signées *Federigo* et dont l'une porte en tête cette sentimentale indication : *affettuoso*.

2. Frédéric avait encore deux autres bibliothèques pareilles, à Berlin et à Breslau, afin de trouver toujours sous la main, dans ces diverses résidences, tous ses auteurs préférés.

n'est pas pour le vain plaisir d'aligner des anthithèses, c'est parce que sa vie elle-même offre ces contrastes qu'il faut bien, en terminant cette étude, relever ici quelques-uns de ceux qui, avec lui, se présentent le plus naturellement à l'esprit.

Bien qu'il s'applique de tous ses efforts, — avec quelle volonté et quel succès, on le sait, — à fonder et accroître la puissance de la nation sur laquelle il règne, ce singulier souverain ne manque aucune occasion de dénigrer cette nation. Il sait à peine la langue de son peuple, et, dans les vingt-huit volumes qui comprennent tout ce qu'on est parvenu à réunir de ses œuvres et de sa correspondance, on n'est arrivé à remplir que quelques pages seulement de ce que, pendant toute sa vie, il a pu écrire dans un allemand incorrect et semé de gallicismes. Il va jusqu'à féliciter un Français qui l'approche, — c'est du professeur Thiébaut qu'il s'agit ici, — de ce qu'il ignore l'allemand, et c'est très sérieusement qu'il l'engage à ne jamais l'apprendre. Si parfois, bien rarement, il lui prend fantaisie de lire quelque livre allemand, *la Métaphysique* de Wolf, par exemple, il ne peut le faire que dans la traduction française de M. de Suhm, et il déclare que, non seulement il ne saurait être juge de la valeur de cette traduction, mais que, même avec son aide, il ne comprend que difficilement, et pas toujours, l'allemand de l'original. Ce qu'il prise le plus, c'est un tour de causerie tout français, chez les autres du moins, car pour lui-même il ne se fait pas faute de

mêler à la conversation quelques-unes de ces railleries cruellement incisives et blessantes, sur lesquelles il insiste avec un plaisir cynique, se sentant assuré de l'impunité ou n'ayant pas même conscience de l'âpreté de ses sarcasmes.

En fait d'art, il se pique de quelque connaissance de l'architecture, parce qu'il a rassemblé une collection de plans et de dessins où sont représentés les plus beaux édifices anciens ou modernes ; il y puise indistinctement sans se douter qu'il y a des principes et des convenances de style qu'il faut respecter. Il voudrait bien pouvoir en user de même avec les règles de la versification, et dans la pièce dédiée aux Prussiens, par exemple, il se croirait en droit d'attribuer à ce nom de *prussien* tantôt deux, tantôt trois syllabes, à son gré, si Voltaire, qu'il est bien forcé d'écouter sur ce point, ne prenait soin de consigner en marge de la copie de son élève cette spirituelle observation que, « si un roi est bien le maître de distribuer comme il l'entend ses faveurs, il y faut du moins quelque uniformité ». Il se rend, il est vrai, aux observations de Voltaire, mais nous avons vu comment, se sentant plus à l'aise avec Legeay, il soutient son dire vis-à-vis de lui, et le Nouveau-Palais nous montre les beaux résultats auxquels il aboutit.

Quant à la peinture, nous savons combien les goûts de Frédéric sont exclusifs. Cet homme positif, qui ne se paie pas de chimères, est surtout sensible à ces charmants diseurs de riens, dont les fantaisies répondent

si peu aux réalités de la vie. Il s'entoure et se régale à satiété de ces œuvres raffinées et frivoles. Il les collectionne jusqu'à s'en lasser, et, de fait, même pour les plus fervents admirateurs de cet art, pour ceux qui en goûtent le plus l'élégance et la subtile recherche, une réunion si nombreuse ne va pas sans quelque monotonie. Ainsi rapprochées, ces variations, trop peu différentes, sur des motifs pareils, finissent par excéder. Pendant que Frédéric se laisse sur ce point absorber par sa manie, les occasions ne manquaient pas d'acquérir des toiles bien autrement précieuses. C'est en ce temps même, il ne faut pas l'oublier, que l'électeur de Saxe, « le gros voisin », achète la belle collection de Modène, *la Madone de Saint-Sixte* et tant d'autres chefs-d'œuvre qui font aujourd'hui l'honneur du musée de Dresde.

Mais, en musique surtout, le roi a ses idées et ses préférences, car c'est un art qu'il pratique à la fois comme compositeur et comme exécutant. Le compositeur, chez lui, est assez difficile à apprécier, et ses deux symphonies manuscrites qui se trouvent à la bibliothèque de Berlin n'existent même pas en partition. « A parler franc, de tels travaux ne comptent pas, m'écrit à ce propos un des critiques musicaux les plus compétents de l'Allemagne; certains traits ne manquent, il est vrai, ni d'invention ni de hardiesse; mais dans la cantate *Re Pastore*, écrite par Frédéric en collaboration avec Quantz, Graun et Nichelmann, il suffit de comparer les morceaux qui sont de lui avec

les leurs pour mesurer aussitôt toute la distance qui sépare un amateur d'un artiste [1]. Enfin la *Marche* composée à l'occasion de la bataille de Molwitz est tout à fait insignifiante. » Pour le virtuose, tout en lui accordant les qualités d'exécution que lui reconnaissent ceux qui l'ont entendu, nous craignons fort que le talent du joueur de flûte n'ait tenu chez lui une trop grande place dans sa façon d'apprécier la musique en général. Ses goûts, en effet, sont assez bizarres, en même temps étroits et compliqués. Il lui faut des chanteurs italiens, mais il n'admet pas à sa cour la musique italienne, alors cependant qu'elle compte des compositeurs tels que Cimarosa, Guglielmi, Piccini et Paesiello. Il n'y a pour lui que la musique allemande et il semble que le monde finisse hors de sa petite chapelle. Dans cette chapelle même, le compositeur certainement le plus original, Ph.-Emmanuel Bach, le créateur de la sonate moderne, est réduit au rôle d'accompagnateur, et, bien qu'il se soit longtemps résigné à une obscurité dont cependant il souffrait, un jour vient où, ne pouvant plus y tenir, il se sépare du roi et quitte Berlin pour devenir directeur de la musique religieuse à Hambourg. Frédéric

1. Tel paraît être d'ailleurs l'avis de M. le docteur Preuss, qui en donnant, en 1840, une édition de l'ouverture de ce *Re Pastore*, garde dans sa préface, animée pourtant d'un patriotisme très chaleureux, un silence prudent sur la valeur de cette composition. C'est M. Preuss qui a dirigé la grande édition des œuvres de Frédéric II (en 28 vol. in-8) publiée à Berlin par ordre du roi.

juge donc la musique bien plus en virtuose qu'en musicien, et l'on ne croirait jamais qu'au temps où il vit, l'Allemagne possède des génies tels que Hændel et Mozart. S'il fait accueil au vieux Bach, et s'il paraît émerveillé de la prodigieuse facilité avec laquelle celui-ci, — dans une visite qu'il fait à son fils, — improvise une fugue en six parties sur un thème que le roi lui a fourni, il est encore plus préoccupé de lui faire essayer tous ses instruments que de jouir de son talent. Non content d'avoir avec lui passé en revue les nombreux clavecins qu'il possède, il lui demande le lendemain de visiter les orgues des différentes églises de Postdam.

Le rimeur vaut le joueur de flûte. Certes Frédéric connaît notre littérature; mais ce à quoi il tient et s'obstine le plus, c'est à faire des vers, encore qu'il s'en acquitte assez mal. Dans l'admiration qu'il professe pour Voltaire et dans les instances dont il le presse pour l'attirer chez lui, le désir d'avoir à sa portée une sorte de censeur poétique entre pour beaucoup. Il a la rage des petits vers, et il dissimule mal à ce propos un amour-propre qu'on voudrait voir mieux justifié. Mais si le poète est plus que médiocre, le prosateur l'emporte de beaucoup. Quand, la plume à la main, Frédéric parle simplement de ce qu'il sait, ou des événements auxquels il a été mêlé, sa langue est ferme, nette, expressive dans sa concision; il a une façon à lui de comprendre les choses et de les dire, et il montre des qualités toutes personnelles

auxquelles les meilleurs juges, — Sainte-Beuve, par exemple, — ont rendu justice. Il gâte ces qualités, au contraire, quand il veut faire œuvre d'écrivain; il devient alors guindé, plein d'affectation, exubérant, et il manque de goût autant que de naturel. C'est sa prétention, du reste, d'aimer la nature, et son désir de l'associer là où elle n'a que faire nous a valu, en architecture, *la Grotte* et les rocailles du Nouveau-Palais. Il l'aime cependant, et il en sent les beautés à sa manière; il le prouve quand il choisit lui-même l'heureuse situation de Sans-Souci, ou encore lorsque, cherchant à ramener de nouveau près de lui son ancien commensal, Milord Maréchal, qui brusquement l'avait quitté pour aller habiter l'Écosse, il lui écrit : « Mon chèvre-feuille est sorti, mon sureau va débourgeonner et les oies sauvages sont déjà de retour. Si je savais quelque chose de plus capable de vous attirer, je le dirais également. »

Bien que, mal à propos, il ait cru en mainte circonstance devoir mêler l'art et la nature, il comprend parfois aussi que c'est là une confusion qu'il ne faut point faire. Il blâme le musicien qui, prétendant imiter,

> Le doux gazouillement si simple et si champêtre
> Du tendre rossignol et des chantres des bois,

se condamnerait ainsi à une infériorité assurée. De même, quand il entendra Lekain, dont depuis longtemps il a désiré connaître le talent, sa première impression lui sera tout d'abord défavorable, et cette

préoccupation exclusive du naturel aura causé sa déception. L'épisode, d'ailleurs, est caractéristique et mérite qu'on le raconte brièvement. C'est le prince Henri qui, passionné pour le théâtre, avait attiré Lekain à Rheinsberg. Frédéric ne manque pas d'assister aux trois représentations que donne le célèbre acteur. A la première, après avoir, debout derrière l'orchestre, suivi son jeu avec la plus grande attention, il le déclare exagéré, manquant de naturel, et il ne comprend pas la réputation qui lui a été faite. Le lendemain déjà il lui trouve de l'art et commence à penser que la nature seule produirait moins d'effet que ce jeu réglé par l'étude et le talent. Enfin, à la troisième représentation, il est tout à fait subjugué, et il avoue que, non seulement il comprend mieux maintenant les vraies conditions de l'art scénique, mais que Lekain, auquel il rend désormais pleine justice, lui a révélé ce que c'était qu'une tragédie, l'ampleur de son jeu répondant admirablement à la grandeur des situations et à la noblesse du langage. « Nous ne voyons l'acteur, ajoute-t-il, que dans une sorte de lointain indéterminé et en perspective. Ne faut-il pas qu'il agrandisse tous les traits suivant les proportions ? Tout chez Lekain prend des formes gigantesques, ou plutôt héroïques ou colossales. » Et, l'acteur parti, Frédéric éprouve le besoin de relire les pièces dans lesquelles il l'a vu, disant qu'il ne les avait pas encore si bien goûtées. Rien, à notre avis, ne prouve mieux que ce trait et ce langage sensé ce qu'était l'intelligence de

Frédéric, la justesse de son esprit, sa vive intuition des choses de l'art, alors que ni son amour-propre ni ses préventions ne faussaient son jugement et qu'il pouvait librement revenir sur ses impressions et se reprendre lui-même.

Mais, à côté de ces accents de sincérité, trop souvent il laisse paraître ce que valent ses prétentions au naturel. Il se défend parfois des émotions les plus légitimes et ne veut pas y céder. Quand en certaines circonstances, bien rares dans sa vie, il éprouve un chagrin violent, n'ayant autour de lui personne à qui le confier, il cherche, comme il peut, une diversion et, d'ordinaire, il la trouve dans la lecture. A la mort de Rothembourg, il lit le troisième chant du poème de Lucrèce. La perte de la margrave l'affecte plus profondément, et lui, qui n'a que des railleries pour la religion et pour les prêtres, il demande alors à la fois les *Oraisons funèbres* de Bossuet, celles de Fléchier et de Mascaron. Il fait plus que les lire, il s'en pénètre, et plus tard il nous montrera lui-même à quel point il a profité de ses lectures. Certes la mort de son neveu, le prince Henri (26 mai 1767), a été une de ses peines les plus vives. Si l'on ne savait à quel point sa douleur fut réelle à ce moment, on serait tenté d'en suspecter la sincérité. Il est permis du moins de penser qu'elle ne fut pas très durable quand on le voit, presque aussitôt après, étaler ses regrets dans une composition d'apparat où il introduit des réminiscences trop peu déguisées de ses

lectures, accumulant comme à plaisir les apostrophes, les énumérations, les prosopopées, toutes les figures enfin que peut lui fournir la rhétorique, et la pire de toutes, l'amplification. Aucune des banalités de ce que Macaulay appelle si énergiquement « la friperie littéraire » ne manque à ce morceau, que le professeur Thiébaut fut chargé de lire dans une séance de l'académie, spécialement convoquée à cet effet. A vrai dire, cet *Éloge du prince Henri* semble l'exercice d'un très pauvre écolier. Les mêmes formes, les mêmes procédés oratoires y reviennent à satiété, mêlés à des emprunts presque textuels de passages bien connus de deux des plus célèbres oraisons funèbres de Bossuet : « Souvenez-vous, messieurs, de ce jour sinistre où la renommée, qui divulgue tout, répandit subitement ces tristes paroles : Le prince Henri est mort! » Puis, après de longs commentaires sur ce que disent les jeunes gens, sur ce que pensent les vieillards, arrivent l'évocation de toutes les morts prématurées, Marcellus, Germanicus, etc., et des traits comme ceux-ci : « O pompe fatale! ta marche fut arrêtée par des torrents de larmes! » Suit une description de la tristesse publique, accompagnée de nouvelles apostrophes : « Jour désastreux qui nous priva de ce doux espoir! Cruelle maladie qui... Sort impitoyable qui... Mais que dis-je? où est-ce que ma douleur m'égare? » Le tout se termine par un retour attendri sur lui-même, à la façon du passage final de l'oraison funèbre de Condé : « Moi, que l'âge et les infirmités

avertissent journellement que j'approche du terme qui bornera la course de ma vie! » On ne croirait jamais que c'est le même écrivain qui, d'un style sobre, nerveux et substantiel, a rédigé les *Mémoires de la maison de Brandebourg* et *l'Histoire de mon temps*, et il y a là assurément plus de lecture et de prétentions littéraires que de véritable émotion.

Ces affectations d'une sensibilité prolixe étaient, nous le savons, dans le goût de l'époque ; elles détonnent chez un homme qui fait profession de naturel. Encore est-on heureux avec lui quand de tels épanchements ne masquent pas la duplicité tout à fait choquante, dont il donne un triste exemple alors, que, cherchant à attirer d'Alembert à Berlin, il l'accable de prévenances et de compliments au même moment qu'il fait sur lui des vers très mordants ; ou bien encore quand, après avoir écrit à Darget, son secrétaire, une lettre fort touchante à propos de la mort de sa femme, il rime contre elle, le jour même, une assez pauvre épigramme. Au fond, la sécheresse du personnage est extrême et l'amitié n'est guère son fait. Ses affections sont peu désintéressées, et il met un certain cynisme à ne s'entourer que de gens qu'il tient dans sa main et vis-à-vis desquels il ne se sent obligé à aucun ménagement. Quoi d'étonnant si, composé de la sorte, ce cercle au milieu duquel il vit est travaillé par les passions les plus misérables ; si l'envie, la méchanceté, l'amour-propre amènent à chaque instant parmi les hôtes du roi des

brouilles, des haines et des déchirements dans lesquels chacun accommode le voisin de la belle manière ? Pour conserver avec Frédéric le commerce d'amitié qui avait marqué le début de leurs relations, il eût fallu que Voltaire vécût toujours éloigné de lui. Très clairvoyants tous deux, ils ne pouvaient, une fois rapprochés, ni se méconnaître, ni s'accommoder; leur jeu était trop transparent. Le roi et l'écrivain s'abordaient mutuellement par leurs petits côtés. L'intérêt et la vanité les avaient réunis; chacun voulait « presser l'orange, puis rejeter l'écorce ». Aussi, avec cette émulation de préoccupations mesquines et de vilains procédés que tous deux y ont mise, l'histoire de leurs rapports et de leur rupture à Sans-Souci n'est pas plus honorable pour l'un que pour l'autre.

A la façon dont Frédéric juge les hommes, à la façon dont il les traite, on sent chez lui le mépris le plus profond de la dignité humaine. Son caractère, les duretés qu'il avait subies dans sa jeunesse, le temps même où il vivait et les compagnies dont il se contentait, tout avait contribué à lui inspirer ce sentiment de mépris qui est plutôt le châtiment des natures égoïstes que le privilège des esprits supérieurs. Il pouvait bien se méfier des autres quand il rencontrait au dedans de lui-même tant de contradictions qu'avec une âme plus haute il se serait attaché à dissiper. Ce soi-disant philosophe avait depuis longtemps reconnu et proclamé l'inanité de la

philosophie, et c'est avec une grossièreté brutale qu'il exposait lui-même les motifs de son scepticisme et de son indifférence. Ce souverain, qui oubliait volontiers son rang et ne se faisait pas faute de compromettre sa dignité, avait, à ses heures, des vanités de rimeur et de joueur de flûte. C'est parce qu'il pratiquait lui-même un peu les arts qu'il n'a guère su les protéger. Les courtes vues de l'amateur lui avaient fait des goûts assez étroits et personnels qu'il cherchait avant tout à satisfaire. Nous avons constaté que ce qu'il aimait en fait d'art, c'étaient les petits vers, les tableaux galants, les architectures bigarrées et ces concerts quotidiens où sa virtuosité indiscrète pouvait impunément s'étaler. Pour être le Mécène qu'en montant sur le trône il avait un moment rêvé d'être, il eût fallu un amour désintéressé du beau qui le préservât de certains procédés humiliants vis-à-vis des artistes et de ces accès de générosité intermittente, que bien vite il rachetait par des ladreries trop accusées et qui devinrent de plus en plus fréquentes avec l'âge. Frédéric n'a donc exercé sur l'art de son temps et de son pays qu'une action passagère et stérile. Lui mort, toutes ses tentatives ne devaient laisser aucune trace, et il faut, après lui, aller jusqu'à notre époque pour trouver en Prusse des artistes vraiment remarquables : Rauch, Mendelssohn et, parmi nos contemporains, le peintre Menzel.

Si Frédéric fut impuissant à développer chez son peuple le goût des arts, il s'y est du moins essayé. Il

n'a rien fait, au contraire, pour encourager en Allemagne la littérature nationale. Cette littérature, non seulement il l'ignora, mais il n'eut jamais pour elle que des paroles de dénigrement et de mépris. Les yeux attachés sur la France, il ne veut point connaître ce qui s'écrit dans son pays, et quand en 1780, il publie son *Étude sur la littérature allemande*, au lieu d'applaudir à ses progrès qu'on lui signale, il répond « qu'il attend qu'elle ait touché son but » pour y croire. Il semble n'avoir à cœur que d'opposer les plus décourageants démentis aux espérances patriotiques qui lui sont exprimées. On ne soupçonnerait jamais qu'à cette époque Herder, Klopstock et Winckelmann vivaient à côté de lui; que Lessing, qu'il aurait dû accueillir comme le plus précieux des alliés, travaillait alors, avec une ardeur passionnée, à l'émancipation littéraire de son pays, en dépréciant de son mieux nos écrivains. Quant à Gœthe, si Frédéric en parle, c'est pour signaler au mépris public son *Gœtz de Berlichingen* et s'indigner contre les applaudissements dont on comble « ces dégoûtantes platitudes ». C'est ainsi qu'il passe à côté de tout ce qui aurait dû l'attirer; à côté des grands écrivains comme des grands compositeurs, méconnaissant les uns, raillant les autres, ne se doutant pas de l'honneur qu'il y aurait pour lui à marcher à la tête de ce mouvement intellectuel qui se produit en Allemagne et dont la petite cour de Weimar va bientôt recueillir la gloire.

Et cependant Frédéric a sa grandeur propre. Si complexe qu'elle soit, par un côté du moins, sa vie a de l'unité, et ce que nous devons refuser à l'homme, il faut bien l'accorder au roi. « Nous autres princes, disait-il à d'Alembert, nous avons tous l'âme intéressée. » Mais même « dans ces vues particulières et qui regardent directement son profit », il vise le plus souvent un but supérieur et ne se laisse jamais détourner du bien de son pays. Quand il s'agit de son métier de souverain, rien ne peut le distraire. Tout cède devant le sentiment qu'il a de ses devoirs; il les a compris de bonne heure et il s'y est appliqué toute sa vie. Avec une absence complète de scrupules, il a les qualités les plus diverses et les plus propres à assurer l'exécution de ses plans : le bon sens, la netteté et la prévoyance dans ses desseins, une grande souplesse d'imagination dans les moyens, une volonté opiniâtre mise au service d'une activité qui ne se lasse jamais. Quand il semble accablé, perdu sans retour, c'est alors qu'il montre une énergie supérieure aux événements et une âme vraiment maîtresse d'elle-même. Au lieu de s'abandonner, froidement et résolument il pèse toutes les chances, profite des moindres et se tire des situations les plus désespérées par des coups d'audace et des inspirations de génie.

Ce sentiment de ses devoirs de roi domine à ce point tous les autres, que, lui qui connaît si peu le respect et qui a eu tant de raisons de se plaindre de son père, il sait gré à ce père des ressources qu'il

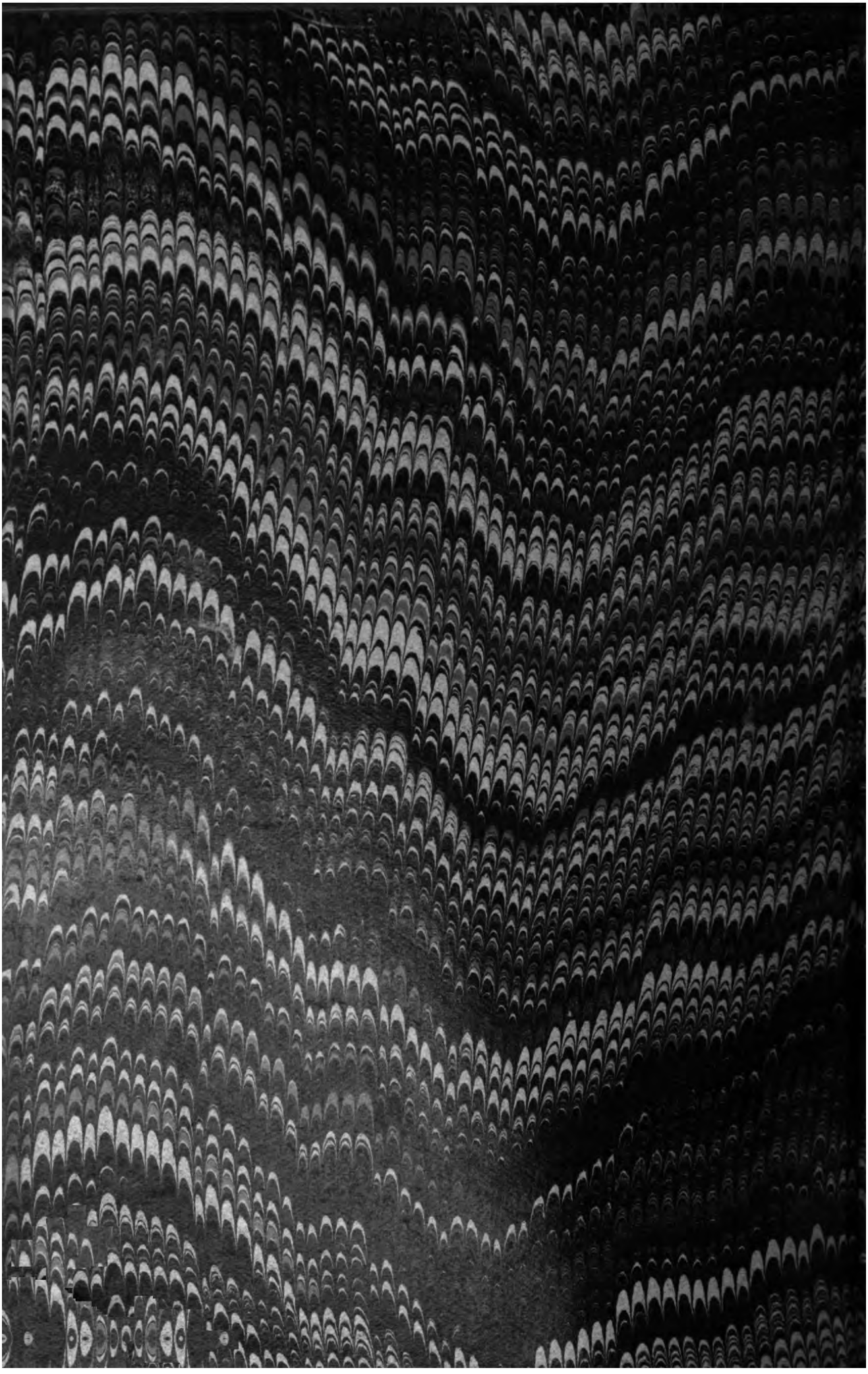
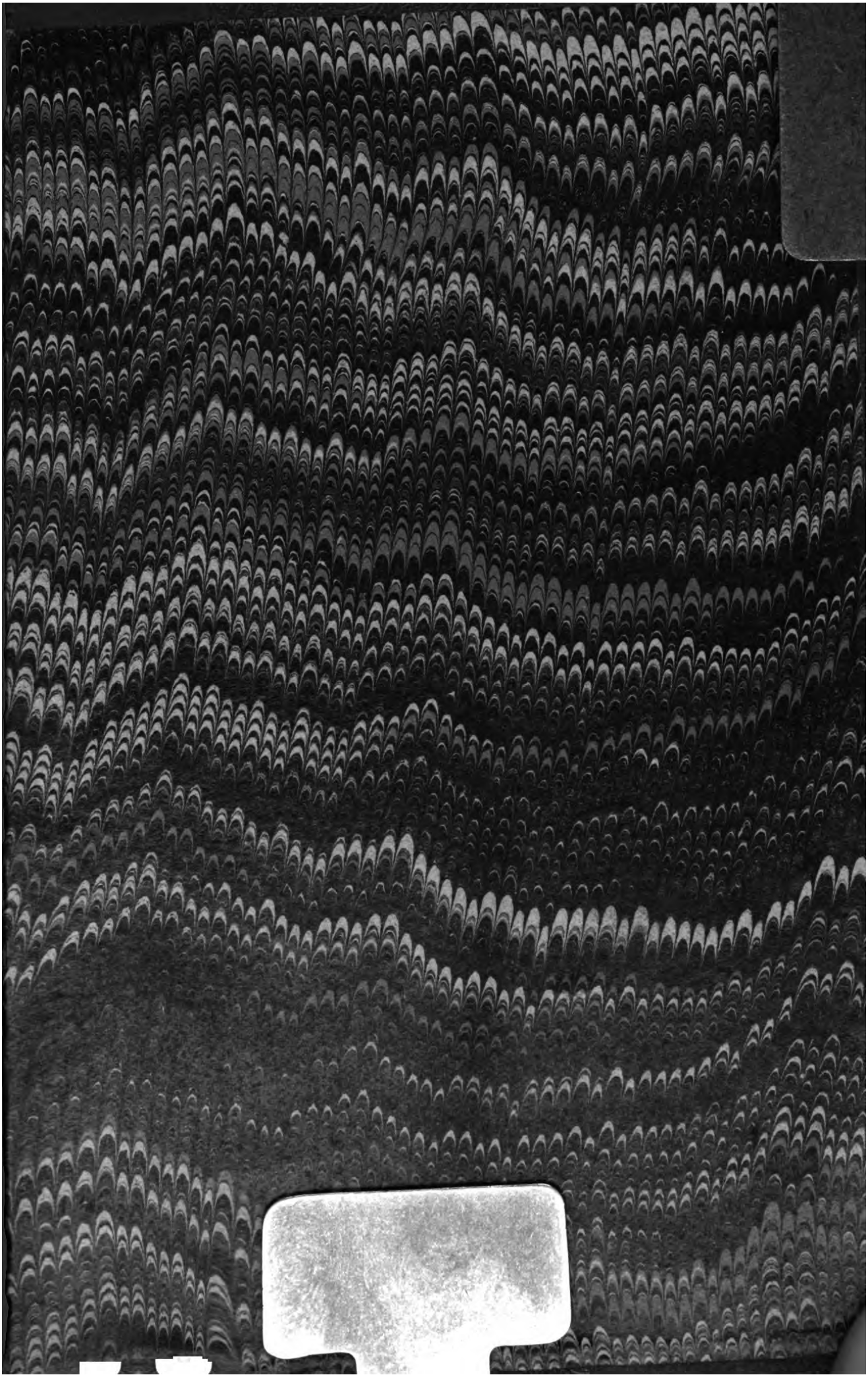
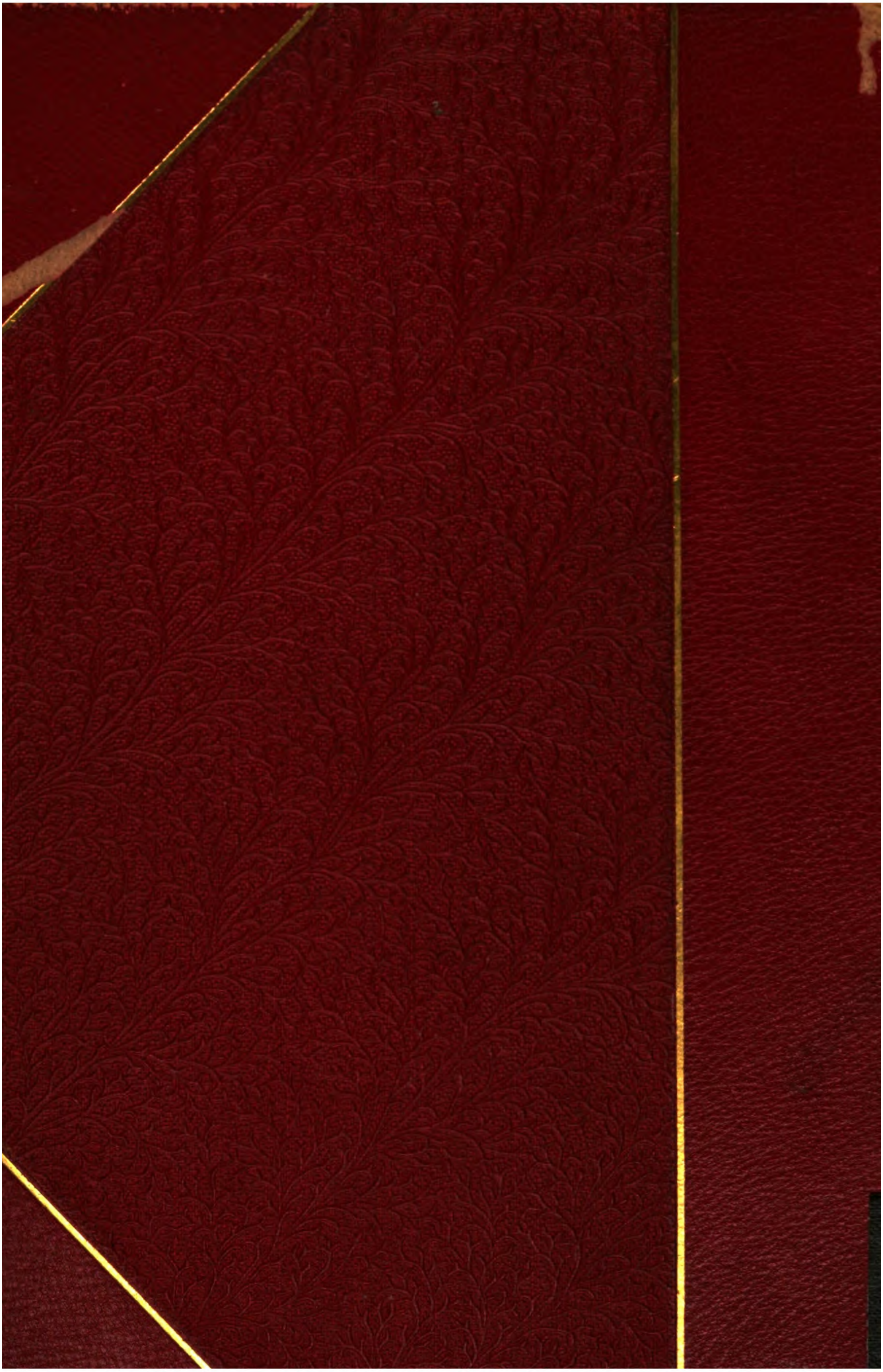
lui a mises en main pour réaliser ses entreprises. Non seulement il oublie tous les mauvais procédés et les cruautés dont il a été victime, mais loin de témoigner aucune reconnaissance à ceux qui autrefois l'ont assisté dans sa détresse, il leur reprocherait plutôt d'avoir encouragé ses tentatives de résistance. Dans ses écrits, il n'a que des éloges pour ce père dur et avare, tandis qu'il en veut à Frédéric Ier de ses instincts magnifiques et il le blâmerait volontiers de dépenses qui ont amoindri le trésor de la Prusse; Voltaire est même obligé de prendre contre lui la défense de son aïeul et d'adoucir quelques-uns des traits dont il l'avait accablé.

Pour Frédéric, pourvoir à la sûreté de son royaume et travailler à son accroissement, voilà la tâche par excellence, celle à laquelle toutes les autres doivent être subordonnées. L'administration, la diplomatie, les finances, l'armée, ont été de sa part l'objet d'un soin égal et d'une constante vigilance. Certes les jugements qu'il porte sur son peuple ne sont pas toujours flatteurs. « Je reviens après avoir visité mes demi-sauvages de la Prusse », écrit-il à Voltaire (18 juin 1775) et s'il lui arrive, — le fait est rare, — d'accorder quelque éloge à ses compatriotes et de trouver qu'ils sont « laborieux et profonds », il a hâte de corriger une louange qui lui coûte, en ajoutant ces mots cruels : « Quand une fois ils se sont emparés d'une matière, ils pèsent dessus ». Et pourtant c'est à ce peuple, si malmené par lui, qu'il se consacre tout

entier. Trop souvent aussi chez Frédéric l'habileté du politique est faite du mépris de l'honnêteté et de l'absence de tout scrupule. Après Louis XIV, et avant Napoléon, qui plus d'une fois l'a pris pour modèle, Frédéric II a, comme eux, offert sur le trône l'image troublante d'une grandeur qui déconcerte la morale et qu'on ne saurait complètement admirer. Mais lui, du moins, il est resté grand pour son peuple, et tandis que Louis XIV et Napoléon laissaient en disparaissant la France épuisée, Frédéric léguait à son successeur un royaume agrandi, pourvu de frontières et de défenses, un trésor de 250 millions et une armée de plus de deux cent mille soldats aguerris. Aussi sa mémoire est-elle restée chère à la Prusse et avec son type bien connu, avec l'originalité de ses costumes, avec ses habitudes et ses reparties, *le vieux Fritz* y a sa légende populaire et désormais consacrée. Plus heureux après sa mort qu'il n'avait été pendant sa vie, il a inspiré lui-même leurs œuvres les plus remarquables à deux artistes de son pays, au peintre Menzel, qui a employé une grande partie de son existence et le meilleur de son talent à retracer les principaux traits de sa vie, et au sculpteur Rauch, dont la belle statue de Frédéric II s'élève à l'entrée des Linden, en face du palais royal, comme un exemple placé sous les yeux mêmes de ses successeurs.

FIN

# TABLE DES MATIÈRES

Diego Velazquez..... 1
Les commencements du paysage dans l'art flamand..... 147
Claude Lorrain..... 217
Les arts à la cour de Frédéric II..... 287

Coulommiers. — Imp. Paul BRODARD. — 708-94.