

DE LYON
A LA MÉDITERRANÉE

PAR J.-B. LAURENS

AVEC LA COLLABORATION DE PLUSIEURS HOMMES DE LETTRES.

Deuxième livraison.

LE MUSÉE DE MONTPELLIER,

Texte par M. JULES RENOUVIER.

~~~~~  
*Prix : 1 franc.*  
~~~~~

A PARIS,

CHEZ MARTINON, LIBRAIRE-ÉDITEUR,
RUE DE GRENELLE-SAINT-HONORÉ, 44;

A MONTPELLIER, CHEZ VIRENQUE, LIBRAIRE;

ET CHEZ LES DIVERS LIBRAIRES DES DÉPARTEMENTS.

1855.

DE LYON
A LA MÉDITERRANÉE.

DE LYON

A LA MÉDITERRANÉE.

LE MUSÉE DE MONTPELLIER.

Après avoir offert aux malades sa Faculté, aux rêveurs son jardin des Plantes, aux savants ses bibliothèques, et à tout le monde son soleil d'hiver, Montpellier aurait manqué aux devoirs d'une hospitalité civilisée, s'il n'avait eu un Musée pour les artistes et pour les curieux. Autrefois un ami des arts, arrivant chez nous, aurait trouvé, en cherchant bien, un *Bourdon* à la cathédrale, un *Vien* au palais, et quelques petits tableaux dans des cabinets de riches particuliers. Depuis, de généreux enfants de la ville se sont honorés, en y élevant un monument à la peinture.

Xavier Atger, amateur et écrivain philosophiste, avait, le premier, pensé à donner à son pays et à la faculté de médecine, dont la bibliothèque était alors le plus bel asile des arts, une collection curieuse de dessins et de portraits appartenant surtout aux artistes du Midi ⁽¹⁾.

François-Xavier Fabre, peintre estimable, élève de Coustou à Montpellier,

(1) Le bibliothécaire de la Faculté, M. le docteur Kupholdtz, en a publié une bonne description : *Notice des dessins, etc., réunis à la bibliothèque de la Faculté de médecine de Montpellier*. 1830, in-8.

et de David à Paris, premier grand prix de 1787, qui avait passé sa vie à Florence dans des circonstances assez heureuses pour y colliger des tableaux, choisis et souvent même découverts avec la sagacité d'un connaisseur consommé, revint dans sa patrie dans les dernières années de la restauration, pour y fonder le musée qui porta son nom. La donation qui le constitua fut portée à la somme de 598 000 francs, dans laquelle les tableaux seuls étaient compris pour 215 000 francs.

Esprit Valedeau, agent de change à Paris, qui avait consacré ses loisirs et une partie de sa fortune à l'acquisition intelligente de tableaux de l'école hollandaise d'une réputation faite, les légua, en mourant, à sa ville natale. L'estimation par expert, qui en fut faite en 1857, s'éleva à la somme de 557 000 francs.

Enfin Collot, ancien fournisseur des armées et directeur de la Monnaie, qui avait rapporté de son séjour en Italie un goût vif pour les arts et d'assez belles collections, donna au Musée une rente annuelle de 4 000 francs, qui a été, sous sa direction, employée à quelques acquisitions de tableaux de l'école espagnole, qui élargissent heureusement le plan déjà très-vaste des collections Fabre et Valedeau.

Pour donner de ces collections un aperçu qui éclaire le visiteur autrement que la nomenclature du catalogue, indispensable d'ailleurs à qui veut connaître ces richesses, ou que le jugement arbitraire d'un critique, je désignerai les principaux tableaux par ordre d'école et d'époque, en me bornant à quelques observations plutôt historiques qu'esthétiques; on en appréciera mieux ainsi la variété et la valeur relative. C'est par le choix varié de ses peintures que le Musée de Montpellier se distingue, en effet, après les collections nationales, fort au-dessus de la plupart des musées de province.

Les noms de deux grands peintres gothiques se lisent dans le livret; mais il ne faut pas s'attendre pour cela à trouver dans *la Mort d'une sainte* la marque du génie de Giotto, ni dans les *petits sujets évangéliques* la manière merveilleuse de Memling. Cette attribution est une injure pour l'auteur des peintures de l'église d'Assise comme pour le peintre de la chaise de l'hôpital de Bruges, et elle n'a pu être faite que dans un temps où les peintures antérieures au seizième siècle étaient à peu près inconnues. Mais on y verra figurer plus justement les principaux maîtres des grandes écoles du seizième

siècle, sinon pour ces ouvrages capitaux qui sont devenus l'apanage des sept ou huit grands musées de l'Europe, au moins pour des ouvrages intéressants.

RAPHAËL y doit être inscrit le premier. Les deux tableaux qu'on a mis sous son nom lui furent attribués à Florence par Fabre, dont l'opinion fut accueillie,



Portrait d'un jeune homme, par Francesco Francia, attribué à Raphaël.

dit-on, par tous les artistes et amateurs du temps : Canova, R. Morghen, Sommariva, Artaud. Depuis, cependant, la critique esthétique a fait quelques

progrès; la manière propre à chaque maître a été étudiée de plus près et contrôlée par les documents; la vérité doit être cherchée en dehors de tout amour-propre personnel ou local; les doutes, les attributions nouvelles, doivent se produire. Le *Portrait d'un jeune homme*, examiné par des connaisseurs, entre lesquels on peut citer M. Passavant, directeur du Musée de Francfort, auteur d'une *Vie de Raphaël* qui fait autorité, a paru, par l'ingénuité du dessin, l'expression touchante, la chaleur du coloris, accuser une main autre que celle de Raphaël, même à sa première manière. On avait d'abord pensé à Ridolfo Ghirlandaio; après examen plus ample, on s'est arrêté à FRANCESCO FRANCA, excellent maître, à qui a été rendu aussi, comme on sait, un portrait d'homme vêtu de noir, du Louvre, qui a longtemps passé pour une œuvre de Raphaël, et qui a avec notre portrait beaucoup d'analogie. Ce n'est point rabaisser le tableau de Montpellier que de le donner au peintre éminent de Bologne, dont Raphaël lui-même admirait les madones au point de dire qu'il n'en existait pas de plus belles.

Le *Portrait de Laurent de Médicis*, qui contraste avec le précédent par la dureté des contours et le travail des vêtements, pourrait provoquer une attribution tout opposée. Il indique, en effet, la facture de Jules Romain plutôt que celle de Raphaël, même à sa troisième manière. Raphaël avait fait le portrait de Laurent de Médicis en 1518. C'est ce que nous savons par une lettre du duc d'Urbin lui-même à Baldassare Turini, du 5 février 1518, publiée dans le *Carteggio* de Gaye : *Circa el ritratto intendo quanto dite che è finito, e è bello e molto mi piace...* Mais on ignore ce qu'est devenue cette peinture. Fabre se flatta de l'avoir trouvée. Il y en a plusieurs exemplaires chez des particuliers, outre la belle copie de la galerie de Florence, faite par Alessandro Allori, et chacun se vante de posséder l'original. Est-on plus fondé à Montpellier? M. Passavant, qui a eu à se prononcer aussi sur cet exemplaire, le déclare une bonne et ancienne copie de l'original de Raphaël.

Il nous restera du moins, et j'espère bien que les censeurs ne nous les contesteront pas, deux dessins où l'on aimera à épier la main du maître dans ses exercices les plus élémentaires. La Madone aux crayons noir et blanc aurait été reproduite ici comme un des types les plus purs de sa manière, si elle n'avait été déjà lithographiée en fac-simile (1). Une autre feuille de la collection des des-

(1) *Album de la Société des Amis des arts*. 1849.

sins de Fabre contient plusieurs croquis à la plume, qui sont des études pour la figure appuyée la tête en avant à l'encoignure de *la Dispute du saint sacrement*. Si quelque doute pouvait s'élever sur l'authenticité de ce dessin, il serait facilement dissipé à la vue des vers tracés au bas de la feuille, de l'écriture bien connue de Raphaël. Ils forment une stance entière et quelques vers de plus à l'état d'ébauche. Ce nouvel exemple de caprice poétique est un document de plus pour la biographie du grand peintre, et doit être ajouté au petit nombre de fragments publiés par Comolli et par d'Agincourt. Les sonnets publiés sont des élans amoureux; cette stance inédite exprime une pensée d'inquiétude sur les passions de la jeunesse et d'aspiration vers de plus sublimes régions; voici comment j'ai su la lire avec l'aide de quelques amis (1) :

Nello pensier che in te cercar tafanni
 E dare in preda el cor per piu tua pace;
 Non vedi tu gli effetti aspri e tenace
 Vincolno che nusurpa i piu belli anni?
 Le fatiche e voi famosi afanni,
 Isvegliate el pensier che in otio giace
 Mostratei quel cole alto che face
 Salir da bassi ai piu sublimi scanni.

JULES ROMAIN, à qui notre livret attribue sans autorité une petite et ancienne copie de *la Transfiguration*, rapportée d'Italie par feu le sénateur Curée, comte de la Bédissière, est, avec plus de vraisemblance du moins, l'auteur de deux morceaux assez curieux. Le *Portrait d'homme noir* est indiqué comme celui de Marc-Antoine, j'ignore par quel motif; sa ressemblance avec les portraits du célèbre graveur m'a échappé. Il est vrai qu'on n'en connaît guère que deux assez disparates : la figure jeune d'un des palefreniers du pape Jules II dans le tableau d'*Héliodore*, et la tête vieillie gravée par Bonasone. La *Stregozza*, ou la Sorcière trainée sur une carcasse par des hommes nus, est une composition bien connue par la gravure d'Augustin Vénitien. L'invention en est attribuée sans raison, tantôt à Raphaël, tantôt à Michel-Ange. La peinture qu'on en voit ici, difficile à apprécier à la place qu'elle occupe et

(1) M. Blanc, bibliothécaire du Musée, la lisait un peu différemment, et je regrette de ne pouvoir donner ici sa version.

dans l'état noirci où le temps l'a réduite, laisse apercevoir encore quelques-unes des qualités vigoureuses du peintre de Mantoue, et le sujet étrange paraît plus conforme à son génie.

Pour suivre l'école romaine dans son développement ultérieur, on serait tenté de s'arrêter aux noms de CARAVAGE et de JOSEPIN; mais il faut de la bonne volonté pour saisir dans le *Saint Marc* du premier son énergique et sombre naturalisme, et dans *l'Annonciation* du second, son idéalisme clair et facile. On ne saisira toute la beauté de la fière école des naturalistes qu'en présence de la *Sainte Marie Égyptienne* de RIBERA, étude profonde d'une face et d'une poitrine de vieille gitana.

À défaut de Corrège, dont on n'a ici qu'une copie sans valeur, on trouve, pour représenter l'école de Parme, une *Vierge tenant l'enfant Jésus couché sur ses genoux, qui lui présente une rose*. Ce tableau, donné à PARMESAN, est en effet tout empreint de la grâce affectée et du coloris séduisant qui le caractérisent.

L'école florentine se produit ici avec deux noms célèbres, FRA BARTOLÓMEO et ANDREA DEL SARTO. La *Sainte Famille* rend autant qu'il est possible, dans d'aussi petites dimensions, la dignité douce et l'expression sérieuse mais non dépourvue de grâce qui urent dans la manière du moine de Saint-Marc. La *Vierge accroupie, tenant l'enfant debout sur ses genoux*, ne nous donne pas les qualités du Sarto dans la plénitude de son génie; on y aperçoit à peine l'admirable don qu'il posséda de combiner l'action et l'expression de ses figures dans les formes les plus belles et la couleur la plus aimable, comme on le voit dans la *Madone de Saint-François* à la tribune de Florence, et dans la *Sainte Famille* du Louvre. Le tableau qu'on lui donne ici n'est sans doute qu'un de ses premiers ouvrages, alors qu'il tenait quelques-unes des habitudes de son maître Piero di Cosimo. Les écrivains qui ont parlé d'Andrea citent toujours, parmi les nombreuses madones qu'il exécuta, des ouvrages où sa manière est comme ici plus petite et plus asservie.

Nulle part, si ce n'est au Vatican, on ne peut connaître la peinture de Michel-Ange, et même, à la chapelle Sixtine, la fresque colossale du *Jugement dernier* est bien difficile à voir de loin, à travers la couche fuligineuse qu'y ont amassée les bougies des messes papales: aussi une copie est-elle toujours précieuse, et surtout une copie ancienne où ne paraissent pas les draperies ordon-

nées par le scrupuleux Paul IV. On doit recommander à ce titre une copie du *Jugement dernier* qui a été donnée par le gouvernement. Mais elle aura un prix tout particulier pour ceux qui recherchent les anciennes peintures françaises. Ce tableau sur bois est signé ROBERTUS LE VOYER AVREL FAC ROME, 1570. Voilà donc un peintre d'Orléans, un contemporain et compatriote de Jean Chartier et d'Étienne de Laulne, travaillant à Rome d'après Michel-Ange. Le style du grand Florentin y est singulièrement rapetissé, la couleur en est crue et le dessin imbu de cette pratique qui accuse la charpente musculaire des corps en les capitonnant. Mais il y a, dans la manière dont chaque corps est dessiné, chaque tête étudiée et exprimée, tant de soin et tant d'esprit, que l'on s'émerveille à la vue de ce miniaturiste aux prises avec le colossal fresquiste, et l'on s'assure tenir encore ici un autre maître totalement inconnu d'une école dont l'histoire n'est pas faite. J'ai essayé ailleurs d'en fournir quelques matériaux (1).

DANIEL DE VOLTERRE, le Florentin auquel on infligea le surnom de *il Braghettone* pour avoir couvert les figures du Jugement des draperies dont je parlais plus haut, a peint une *Décollation de saint Jean-Baptiste* qui n'est point faite pour le relever à nos yeux. Ce n'est qu'une scène dégoûtante où la science de raccourci, à défaut de style et de couleur, ne saurait racheter l'ignominie des détails.

A un moment plus avancé de l'école florentine, nous pouvons voir des artistes qui y acquirent du renom. CRISTOFANO ALLORI, dans *la Vierge et l'Enfant Jésus* et dans l'étude du *Jeune David*, montre cette originalité brillante qui le maintint supérieur à ses contemporains. CIGOLI, dans *l'Ecce homo* et dans deux autres petits morceaux, témoigne de cette chaleur de coloris et de cette exagération dans l'expression qui gagnait alors la peinture. VANNI, dans *l'Enfant Jésus porté par deux anges*, exprime cette recherche dans l'effet et cette intensité de sentiment que les meilleurs maîtres de la fin du seizième siècle prirent pour idéal à la suite de Barocci, qui avait introduit à Florence comme à Rome les habitudes d'affectation. On en trouve un exemple réduit dans la *Tête d'ange*, toute pleine de la suavité d'expression religieuse qui devint alors de mode dans les arts comme dans l'Église.

(1) *Des types et des manières des maîtres graveurs*. Montpellier, 1853 et 1854. — Mémoires de l'Académie.

L'école vénitienne peut être étudiée à Montpellier sur quelques ouvrages assez caractérisés. Le *Portrait d'un vieillard chauve* de TITIEN, et le *Portrait d'un Antiquaire* par SÉBASTIEN DEL PIOMBO, indiquent encore, à travers leur peinture obscurcie, la puissance de ces maîtres à rendre la vie dans sa plus profonde réalité tout en lui imprimant un certain air de grandeur auprès de laquelle toute physionomie moderne paraît chétive. Si l'on se place ensuite devant le *Mariage de sainte Catherine* de Paul Veronèse, tableau gravé dans la galerie Gerini, en 1759, on verra dans leur splendeur ces figures si attrayantes par la plénitude de vie qui les inonde, par la lumière qui donne tant d'éclat à leurs étoffes et qui rend leurs ombres mêmes transparentes. Quant à PALMA LE VIEUX, qui rivalisa quelquefois avec Giorgion et Titien, nous ne pouvons pas le juger par le *Massacre des habitants d'Hippone*. Ce tableau est signé, dit le livret, *Jacobus Palma*, 1593; mais à la place défavorable qu'il occupe, il est impossible de vérifier l'attribution et la signature, erronées l'une ou l'autre, car Jacopo Palma il Vecchio est né vers 1480 et mort vers 1538, selon les meilleures autorités. BASSANO, qui introduisit les sujets rustiques et bas dans l'école vénitienne, sera plus facilement reconnu d'après *l'Annonciation aux bergers*. Un autre petit tableau de lui, plus distingué dans ses figures et plus précieux dans sa couleur, *Juda et Thamar*, semble appartenir au temps où il imitait de plus près Titien, et ne s'était pas jeté dans le paysage et la paysannerie.

Venant maintenant aux peintres italiens d'une autre époque, à ceux qui, privés de l'inspiration et de l'originalité des écoles antérieures, y supplèrent par le savoir et firent de l'éclectisme, nous chercherons l'école bolonaise. Les CARRACCI y figurent tous trois, Louis pour deux tableaux et une esquisse, Augustin pour deux petits tableaux, Annibal pour huit ouvrages de toute dimension. Il n'y a peut-être là rien de décidément hors ligne; mais l'artiste et l'amateur n'en trouveront pas moins un grand intérêt dans l'étude et dans la comparaison de ces diverses compositions, où on doit chercher les qualités de ces ouvriers laborieux de la seconde heure, l'agrément travaillé de l'un, l'habileté expressive de l'autre, et la puissance supérieure et infiniment variée du troisième; enfin la faculté qu'ils eurent tous trois, sans effacer leur personnalité, de s'assimiler quelques-unes des qualités des plus grands peintres, de Corrège, de Paul Veronèse et de Raphaël.

Les trois autres peintres principaux de Bologne, après les Carracci, figurent aussi honorablement dans notre collection : GUIDO RENI, pour un *Buste de Vierge* et cinq autres morceaux, où on pourra se rendre compte du style naturel modéré et quelquefois un peu fade qu'il opposa à la fougue de ses rivaux ; DOMINIQUIN, pour une petite *Sainte Agnès*, un portrait, et un paysage où un fond lumineux fait heureusement valoir des lignes pleines de style ; GUERCHIN, pour une jolie *Madone* et quelques autres morceaux sans importance.

L'école française du dix-septième siècle, contemporaine des maîtres que je viens de citer, et particulièrement Poussin, son plus illustre interprète, qui eut avec eux de grands rapports, a ici plusieurs ouvrages importants, sujets d'histoire, de mythologie, paysages, esquisses et portraits, d'une valeur inégale sans doute, mais où l'on pourra suivre les diversités de sa peinture et mesurer la science de composition, le dessin antique, la force d'expression qu'il sut obtenir. *La Mort de sainte Cécile*, tableau gravé en 1761, comme faisant partie du cabinet de M. le bailli de Breteuil, ambassadeur de Malte à Rome, présente un intérêt particulier et peut soulever bien des questions par la différence qu'il présente avec tous les autres tableaux de Poussin. M. Clément, dans une notice publiée par la *Revue des Deux Mondes*, a avancé que c'était le seul tableau authentique qu'on pût attribuer à sa première manière, antérieure au voyage de Rome qu'il fit en 1624 : il y trouve quelque chose de presque gothique, sentant plus Jean Cousin que Raphaël. Une telle opinion me paraît prise à distance. Bien que la peinture française contemporaine de la jeunesse de Poussin soit peu connue, il est permis de s'assurer que les tableaux de Jean Cousin, mort avant la naissance de Poussin, et ceux de Quentin Varin, de Ferdinand Helle et de Lallemand, chez lesquels il travailla, n'ont pu lui inspirer rien de semblable à la *Sainte Cécile* ; j'y retrouverais plutôt l'influence des Vénitiens qu'il accosta un moment, et surtout la manière de Dominiquin, qu'il aimait toujours de préférence. Le maître de Bologne avait fait sur le même sujet, traité en grand, mais d'une façon analogue, un tableau qui a été gravé par Pasqualini, en 1622, et par Frédéric Greuter. On sera plus édifié sur le style propre à Poussin en regardant le *Baptême du Christ*, *Éliézer et Rébecca*, le *Portrait du cardinal Rospigliosi*, et l'un de ces paysages où la campagne de Rome revêt tant de grandeur.

VALENTIN, s'il est réellement l'auteur du *Portrait de deux apprentis*

dessinant dans un atelier, devrait, sur ce spécimen, rentrer en faveur auprès de ceux qui ont été repoussés jusqu'ici par la brutalité de sa manière, les ombres outrées et les chairs métalliques qu'il avait apprises à l'école de Caravage. Il n'y a ici qu'une peinture pleine de franchise et de simplicité.

A une grande distance de Poussin, mais sur ses traces, JACQUES STELLA nous montrera, dans un tableau de *la Samaritaine* donné au Musée par un ancien maire de la ville, la grâce et la douceur un peu froides de sa peinture.

SÉBASTIEN BOURDON, à qui nous devons ici nous intéresser davantage, a une *Descente de croix* où paraît son talent de composition facile et ses réminiscences classiques, un bon portrait, et un tableau de genre, scène de reîtres et de bohémiens, que beaucoup préféreront pour la vérité des figures et du site à ses grandes compositions. L'école espagnole est facilement distinguée des autres par l'ascétisme de ses compositions en même temps que par son goût de naturalisme et son sentiment prononcé de la couleur. Sans avoir, pour le vérifier, l'un de ses tableaux que les rois se disputent à beaux cent mille francs, le Musée produit des exemples curieux de diverses époques. La *Descente de croix* de Pedro Campana, répétition plus petite du tableau de Séville, devant lequel Pacheco tremblait de se trouver seul, et dans la contemplation duquel s'oubliait Murillo, est une peinture d'un aspect sombre et d'un dessin sec, où l'on ne cherchera pas de l'agrément, mais de l'expression, de la désolation; où l'on admirera surtout la figure de Madeleine gémissant aux pieds du Christ. C'est une œuvre tout espagnole, bien qu'appartenant au temps où cette école n'était pas en possession de toutes les qualités qui lui sont propres. Campana, qui travailla principalement à Séville, était d'origine flamande et avait, dit-on, étudié en Italie. Mais dans ce tableau, si son originalité laisse percer quelque influence, c'est celle des maîtres flamands, Michel Coxis et Frans Floris, qui eurent aussi des rapports avec l'Espagne, plutôt que celle de Raphaël, que les auteurs espagnols veulent lui donner pour maître.

Avec ZURBARAN, le peintre des moines, nous sommes bien en pleine Espagne. *L'Ange Gabriel*, marchant armé d'une baguette, et *Sainte Agathe*, portant ses seins dans un plat devant elle, sont deux figures en pied provenant de la collection du maréchal Soult et semblables à celles que nous avons vues au Musée espagnol de Louis-Philippe, et qu'a si bien décrites

M. Charles Blanc (*Histoire des peintres de toutes les écoles*) : un doux ange au teint mauresque et au pied charmant, finement ajusté d'une de ces étoffes blanches où excellait le maître ; et une jeune fille défilant au fond de son cadre, mince, souple et brunie, avec l'expression d'un séraphin, l'attitude et l'ajustement d'une infante.

L'Adoration des bergers, de FRANCISCO RIZI, est une immense composition peinte avec éclat, où percent encore, quoique dégénérés, les mérites de la peinture espagnole, les lumières argentines, les draperies abondantes. C'est toutefois une œuvre moins sérieuse et moins bonne à donner pour modèle à des élèves que la *Vierge* acquise aussi de la galerie Soult. Elle est attribuée à SARABIA, peintre de Séville, connu pour l'habileté de ses pastiches. Mais cela ne peut pas nous tenir lieu des Velasquez et des Murillo qui nous manquent.

Passons maintenant dans les Pays-Bas, et voyons les écoles qui, au dix-septième siècle, y poussèrent l'art dans des voies nouvelles, et produisirent, dans des genres différents, des œuvres auxquelles l'Italie ne pouvait plus rien opposer. RUBENS, d'abord, qui raviva la peinture historique en lui donnant pour idéal l'imitation d'une nature exubérante, se fait reconnaître dans un *Crucifix* d'une expression de douleur intense, aux pieds duquel gémit une Madeleine dont les pleurs n'ont point amaigri les traits. On rapporte que Fabre a fait lui-même la découverte de cette figure, cachée autrefois sous un énorme repeint ; on peut juger de l'habileté avec laquelle il l'a restaurée. Mais voici trois autres morceaux du maître : le *Portrait du peintre Franck*, exécuté dans cette manière libre et vigoureuse, en même temps que soignée, dont les portraits de son pays ne lui avaient pas donné l'exemple ; un *paysage* empreint de la chaleur, sinon de la noblesse, des sites italiens ; une *esquisse*, allégorie d'une guerre religieuse, qui, mieux que beaucoup de toiles plus travaillées, révèle la fougue de son génie.

A côté, il faut examiner VAN-DYCK, le plus grand de ses élèves, qui avait su ennoblir et spiritualiser le style de son maître dans une étude plus complète de l'Italie et dans un contact avec l'Angleterre. *La Vierge et l'Enfant Jésus*, aux pieds duquel s'incline Madeleine en présence de David et de saint Jean-Baptiste, est un exemple remarquable de l'expression plus tendre, de la couleur plus vénitienne et des formes plus délicates dans leur mollesse, qu

furent dans sa manière. C'est une répétition, de même grandeur, du tableau du Louvre où la tradition voyait les portraits de l'artiste et de sa maitresse; il en existe d'autres répétitions à Berlin et ailleurs. On peut juger encore de la souplesse de ses muscles et de la moiteur de ses chairs dans une petite *Madone*



Le Jeune Samuel, d'après Reynolds.

sur cuivre, et dans une *main*, fragment d'un tableau détruit, que Fabre gardait sans doute comme modèle.

Il y a encore un souvenir de Van-Dyck dans une peinture célèbre de REYNOLDS, le docte président de l'Académie de Londres. *Le Jeune Samuel*, daté de 1777, a été gravé souvent, et l'on en voit encore ici un trait; puisse-t-il rappeler l'expression touchante et l'effet harmonieux de l'original!

Les chefs-d'œuvre les plus incontestables du Musée de Montpellier appartiennent à ces écoles du dix-septième siècle qui, en Brabant et surtout en Hollande, où un régime républicain leur fut très-favorable, élevèrent le genre, la peinture des scènes familières, des bourgeois aussi bien que des paysans et des gueux, à l'immortalité de l'art. Il est regrettable de n'avoir pas à placer à la tête de cette catégorie le nom du plus extraordinaire de ces maîtres hollandais, de Rembrandt, dont nous ne possédons rien. Quant aux peintres de portraits qui y donnèrent l'exemple d'une imitation si précise et si forte de la nature, nous n'avons que le nom de Mirevelt pour un portrait indigne de lui, et l'ouvrage de VAN-DEN-TEMPEL, *Portrait d'une dame vêtue de noir*. Dans tous les autres domaines de cette école, les œuvres capitales abondent, et nous y pouvons voir, sous l'objectif magique des plus habiles pinceaux qui furent jamais, la société du temps des stathouders et la nature néerlandaise, ses salons, ses cabarets et ses hameaux, ses prairies, ses canaux et ses étables.

Ce sont d'abord les peintres de kermesses, de tabagies et de scènes rustiques :

TÉNIERS, le seul Flamand de la bande, a douze tableaux, parmi lesquels on voit bien quelques déjeuners, comme disent les marchands, de petits tableaux vite faits, mais où brillent entre les autres *la Fête de village*, *la Tabagie de l'homme au chapeau blanc*, *la Tabagie de l'homme à la cruche de grès*. Ces *magots*, rutilants de vérité, sont plus prisés aujourd'hui que les académies des peintres lauréats du grand roi.

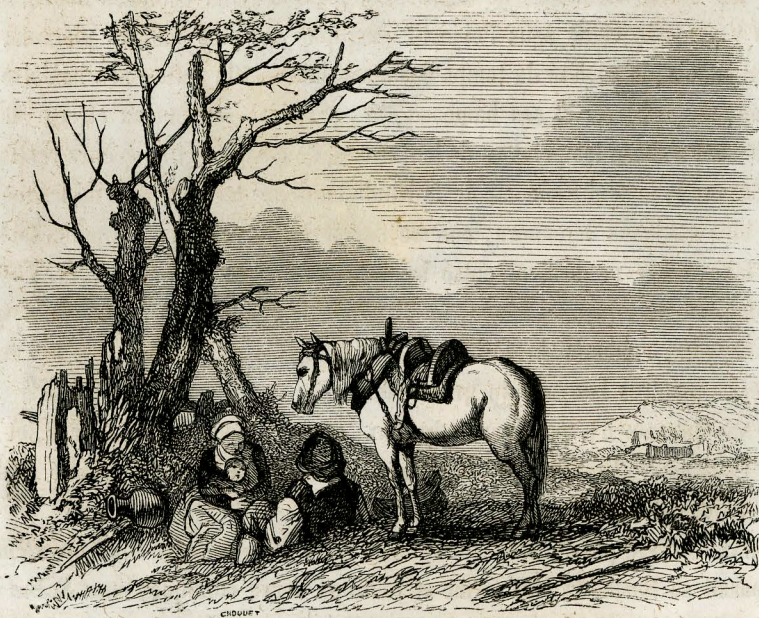
VAN-OSTADE n'a que deux morceaux; mais ils sont l'un et l'autre, et surtout *l'Intérieur d'estaminet*, empreints de sa touche la plus délicate et de sa plus piquante humeur.

JEAN STEEN paraît avec deux toiles : *un Repas dans un appartement*, où paraît sa touche la plus ferme et toute sa verve comique; *une Scène à la porte d'une hôtellerie*, qui fait ressortir sa finesse d'expression et la vivacité de ses jours.

Puis viennent les peintres de conversations et de cuisines :

TERBURG : *une Fille se versant à boire à côté d'un garçon endormi*, bien qu'empreint de ses façons franches, n'est pas un des plus brillants tableaux du peintre, qui fut le plus distingué dans le genre aristocratique. Mais pour GÉRARD DOW, nous tenons une œuvre de grand prix, *la Souricière*, que les amateurs mettent presque à côté de la Femme hydropique et présentent 36 000 francs ; ces chiffres n'en disent-ils point assez ? L'Écrivain de METSU est encore une de ces œuvres pour l'appréciation desquelles on pourrait en appeler aux chiffres ; j'aime mieux y signaler cette touche vive et large dans son fini, précieuse et caressée, mais en même temps piquante et décidée, que M. Ch. Blanc a si finement analysée pour distinguer Metsu de Terburg, de Gérard Dow et de MIÉRIS. Nous avons aussi un morceau de ce dernier peintre, et nulle part, mieux que dans *l'Enfileuse de perles*, on ne saurait voir jusqu'à quel point il éleva l'imitation du satin et de la peau d'une dame de Leyde.

Voici les peintres de pastorales et d'animaux :



Une Halte, par Wouvermans.

WYNANTS, le premier des Hollandais qui s'attachèrent au pays natal : il



Vue des bords de la Meuse, par Cayp.

sut le rendre avec cette vérité pittoresque qui fut suivie par tant d'autres. Sa *Lisière de bois* est dans cette manière brodée que les connaisseurs signalent

dans ses meilleurs tableaux, et qui rend avec tant d'accent l'arbre renversé, le chemin tournant autour d'un tertre et les brins d'herbe d'un terrain humide.

BERGHEM égaya et poétisa ses compositions, en les éclairant du soleil d'Italie, témoin les trois morceaux que nous trouvons ici, et particulièrement ce grand paysage où chemine sur sa bête ce paysan en veste rouge, où se pelotonne sur les flancs de la montagne ce nuage gris. Dans *les Fagots* aussi brillent la vivacité de sa touche et la chaleur de son clair-obscur.

WOUVERMANS anima la campagne hollandaise de calvacades de gentils-hommes. Voici cinq morceaux où l'on pourra admirer à l'aise la féconde spécialité de son pinceau velouté, ses dunes sablonneuses, ses ciels argentés et surtout son héros principal, ce cheval blanc, si bien pris dans ses formes, si finement éclairé dans sa robe, si expressif dans tous ses mouvements. Dans le petit paysage reproduit ici (p. 16), ne voyez-vous pas combien il fait partie de la pauvre famille qui s'est abritée derrière une butte.

ADRIEN VAN-DE-VELDE, le plus bucolique de ces peintres, n'a ici qu'un morceau; mais il suffit pour faire aimer le maître qui peuplait avec tant d'esprit ses prairies et celles de ses amis de moutons si bêtes et de figures si vraies.

A côté, voilà CUYP, le Claude Lorrain de la Hollande, qui a rendu son pays avec le plus de noblesse et de calme. La *Vue des bords de la Meuse* est une de ses belles vues d'eau où l'œil s'arrête charmé entre ce lointain vapoureux et ces vaches au maintien grave qui se groupent devant une tour en ruine. Le dessinateur du croquis qu'on voit ici (p. 17) avait bien raison de le donner comme un exemple de perfection dans la simplicité de composition (1).

KAREL DUJARDIN est un élève de Berghem, qui n'en garda pas moins avec esprit son naturel à lui. La *Porte d'une hôtellerie* est une de ses *matinées* avec les charmes requis, le vieux mur, l'âne, et le paysan faisant reluire au soleil le coup de l'étrier. A ce rayon discret qui pénètre par la porte entr'ouverte, ne voit-on pas avec quelle vérité on a dit de ce maître qu'il avait su combiner la chaleur du soleil d'Italie à la douceur du ciel de Hollande?

C'est PAUL POTTER qui fut le peintre le plus affectionné des pâturages. Le tableau dont on donne ici un trait, les *Trois Vaches dans une prairie*, qui était estimé par M. Paillet 16 000 francs, montre toute la perfection de touche et aussi la vérité de sentiment que ce peintre sut donner aux animaux.

(1) *Théorie du beau pittoresque*. Montpellier 1849.



Vaches, par Paul Potter.

HONDEKOETER enfin, qui porta tout son amour et consacra son pinceau aux poulaillers, nous prouve par un de ses meilleurs tableaux, *une Poule blanche et ses poussins*, qui a été aussi gravé ici (p. 20), qu'il n'y a pas sujet petit où ces Hollandais n'aient trouvé à mettre du génie, la composition, le sentiment de la couleur, la vérité des passions.

Il y eut aussi les peintres de paysage proprement dit et de marine :

RUYSDAEL, imitant la nature dans sa plus saisissante réalité, rencontra la poésie, et fit exprimer à la campagne un profond sentiment de mélancolie. Sans être comparable aux chefs-d'œuvre du maître, au *Cimetière des juifs* de Dresde, ou au *Coup de vent* du Louvre, la *Forêt traversée par une rivière en cascade* réunit de grandes qualités dans la manière simple où sont arrangés ces rochers bitumineux, ces feuillages tremblés et ces nuages.

ARNOULD VAN-DER-NEER, le peintre mélancolique des nuits, des hivers et des incendies, a bien su, dans ce petit paysage où la lune se lève derrière un

moulin, rendre l'ombre sans être noir, et exprimer jusqu'à la fraîcheur de la nuit, en faisant trembloter cette eau où des chevaux viennent se baigner les pieds.

GUILLAUME VAN-DE-VELDE, le peintre de prédilection des marins, honoré à Amsterdam et à Londres plus qu'à Paris, où le Louvre n'a possédé qu'en 1852 un tableau digne de lui, figure ici convenablement. La *Flottille* est un de ces horizons de mer calme que le peintre aimait tant, où se mirent, à peine balancés par la brise, des navires de toute qualité.

Quand j'aurai nommé les peintres d'intérieur, les peintres de fleurs, Peeter Neefs, Steenwick, Van-Huysum, qui ont ici quelque chose, aurai-je épuisé tout ce qu'on peut citer de cette merveilleuse école? Non, sans doute. Un



Une Poule blanche et ses poussins, par Hondekoeter.

musée hollandais est, comme la nature, inépuisable; il reste toujours quelque trouvaille à faire, mais il faut chercher pour soi et selon son humeur. Je poursuis mon sentier historique.

Tous les Hollandais ne gardèrent pas cependant la même affection à leur pays et la même fidélité à la nature. Plusieurs, séduits par l'Italie, voulurent idéaliser à son exemple et peignirent, tant dans les sujets que dans le paysage, non ce qui est, mais ce qui devait être le plus beau selon leur imagination. Tels furent ADAM ELZHEIMER, dont on aperçoit le clair-obscur miroitant dans ce *Saint Laurent en habits de diacre*; POELEMBURG, son imitateur, dont nous avons une vue de ruines romaines et deux petits paysages au ton bleu, à l'un desquels paraît sa nymphe familière; VAN-DER-WERF, qui nous montre dans cette *Susanne* peinte avec le poli et la froideur de l'émail, l'application abusive de la facture minutieuse et léchée aux sujets historiques et religieux.

Les paysagistes classiques foisonnent dans notre musée, et je ne détaillerai pas leurs ouvrages. Il suffit d'y signaler, à défaut de Claude Lorrain que nous ne possédons pas, GASPARD DUGHET, ce magnifique ordonnateur de la campagne romaine, HERMAN SWANEVELT, qui a imité Claude en le rapetissant; JEAN BOTH, autre imitateur plus agreste; PINACKER, qui poussa les effets lumineux jusqu'à l'éblouissement d'une décoration d'opéra; ISAAC MOUCHERON, le dernier des paysagistes hollandais de l'Italie, qui résume en lui tous les motifs de l'école, et fut pour cela surnommé l'Ordonnance.

Les écoles ultérieures ne nous présentent plus ces séries qui permettent de suivre d'assez près l'histoire de la peinture; il n'y a maintenant à indiquer que des jalons.

Dans l'école allemande, peu féconde d'ailleurs, et qui a au dix-huitième siècle perdu toute originalité, nous n'avons à produire qu'un peintre réputé pour son talent prodigieux d'imitation dans tous les genres. DIETRICK ne saurait être connu par un seul sujet et quelques paysages; on peut dire seulement que *le Couronnement d'épines* est un morceau des plus jolis, des plus piquants et dans la manière la plus naturelle au peintre de Dresde, à la suite de Van-der-Werf et de Poelemburg.

L'école française du dix-huitième siècle nous montre des échantillons, non Watteau ni Boucher, mais Natoire, Pierre, Vanloo, Deshaies, pour donner une idée du mouvement de lignes et du tapage de couleurs auxquels se li-

vrèrent les peintres pour servir les goûts de 1750, et du talent qu'ils gaspillèrent dans des œuvres qui mériteraient cependant quelquefois d'être placées plus favorablement, ne serait-ce que comme point de comparaison. Il est permis de regretter que Raoux, qui, parmi tous ces peintres de la décadence, se fit un nom par sa grâce discrète et son coloris purpurin, ne figure dans le musée de la ville où il naquit qu'au quatrième étage.

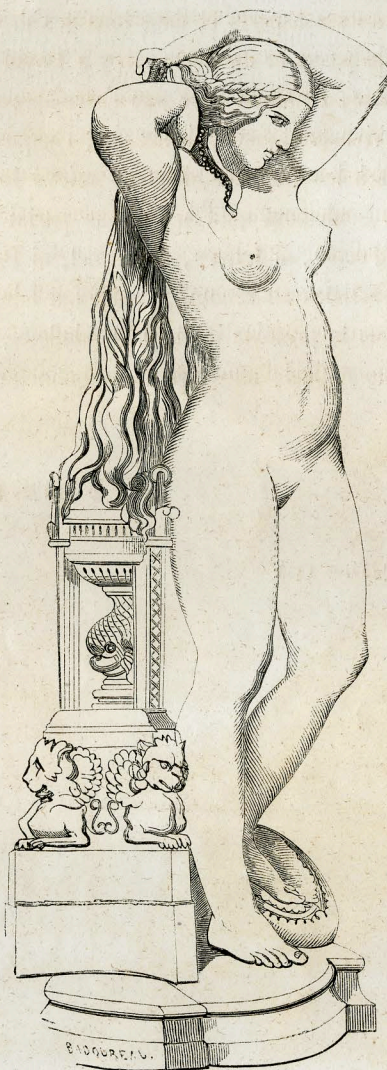
Un talent plus naturel a sauvé du discrédit plusieurs de ces artistes, et nous avons d'eux des tableaux plus considérés : un *Portrait de M^{me} Geoffrin*,



La Jeune fille au panier, par Greuze.

par CHARDIN, où paraît le charme harmonieux de sa touche et toute l'habileté qu'il mettait aux accessoires; des *Pénitents*, de SUBLEYRAS, peints avec ce

goût sage et ce coloris aimable qui le distinguent de tant d'autres dévergondés. GREUZE, le peintre sentimental et dramatique de la bourgeoisie de 1770,



Nyssia, statue par Pradier.

n'a pas moins de onze compositions, où l'on peut suivre toutes les nuances de son pinceau plein de grâce, mais abusant du vermillon et du bleu, de sa mo-

rale touchante, mais frelatée. JOSEPH VERNET, que le contact de la nature maintint plus vrai, est aussi bien représenté par quatre marines qui se recommandent suffisamment à ceux qui aiment ce talent si facile et si habile à rendre la mer dans tous ses aspects et dans tous ses drames.

A la limite du siècle passé et du nôtre, il y a David avec un bon portrait et une superbe académie, Prudhon avec une charmante esquisse.

Venu aux peintres vivants et aux tableaux qui, chaque jour, font leur entrée au Musée, je n'ai pas à les nommer dans ce relevé tout historique. Je terminerai en constatant seulement qu'il n'y a pas parmi ces œuvres vivantes un seul de nos chefs d'école, ni Ingres, ni Vernet, ni Delacroix, ni Decamps. Pradier, seul de nos artistes en renom, y avait fait admettre sa Nyssia, une de ses statues où, sous le prétexte d'un conte fabuleux, le sculpteur aimait à traduire sans beaucoup d'idéal, mais avec une distinction suffisante, la Parisienne de 1840.

JULES RENOUVIER.

Montpellier, janvier 1855

AVIS.

Sous le titre donné à la présente publication, l'auteur s'est proposé de faire connaître et d'illustrer les beautés pittoresques, les monuments, sites, costumes, souvenirs historiques, usages, qui existent dans cette belle partie de la France que parcourt la voie ferrée de Lyon à la Méditerranée.

Il est impossible de préciser dès à présent quelle sera l'étendue de l'ouvrage commencé aujourd'hui. Elle dépendra des encouragements qu'il recevra ; mais il importe peu de le savoir, puisque chaque livraison formera toujours un tout complet séparé.

Sous presse : l'École de médecine et le jardin des Plantes de Montpellier.

En préparation : Beaucaire, Tarascon, Arles, Valence, Avignon, Orange, etc.