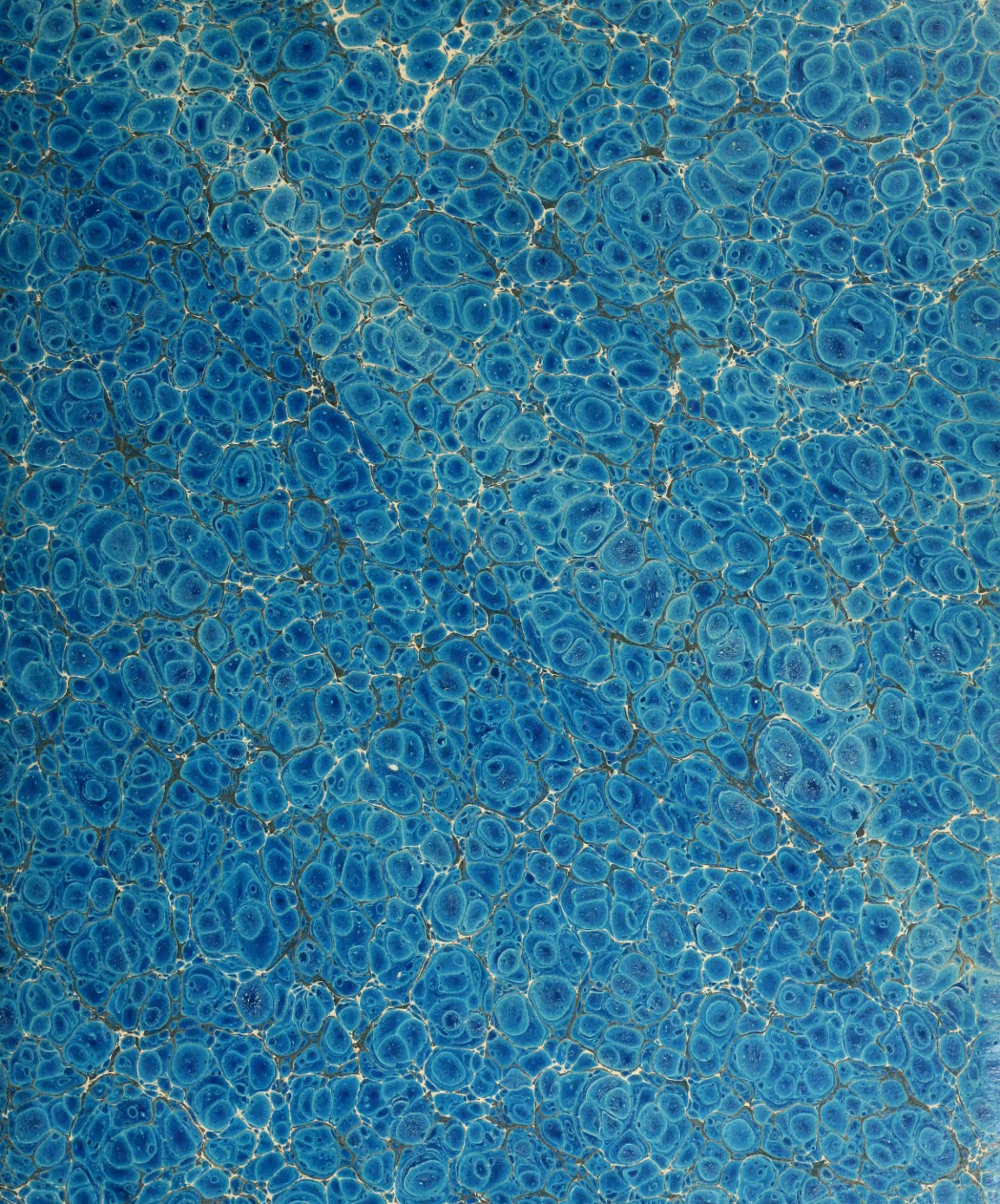




N
2
M9
1910





**Bulletin des Musées
de France**

ARCHIVES DES MUSÉES NATIONAUX
ET DE L'ÉCOLE DU LOUVRE 9 9 9

BULLETIN   
 **DES MUSÉES**
DE FRANCE  

publié sous la direction de

PAUL VITRY



1910







LIBRAIRIE CENTRALE D'ART ET D'ARCHITECTURE
ANCIENNE MAISON MOREL, CH. EGGIMANN, SUCCESSEUR
106, Boulevard Saint-Germain — PARIS      



TABLE DES PLANCHES HORS TEXTE



	Pages		Pages
I. Deux lansquenets provenant du château de Mogneville. Pierre. — Ecole française, XVI ^e siècle (Musée du Louvre) . .	3	IV. Buste d'Antoine Coyppel. Marbre, par <i>Coyzevox</i> (Musée du Louvre). Buste de Noël-Nicolas Coyppel. Terre cuite, par <i>J.-B. Lemoyne</i> (Musée du Louvre).	51
II. Portrait de Mlle Tallard, par <i>David</i> (Musée du Louvre)	23	V. Le cardinal de Lorraine ; réplique d'un tableau de <i>Georges Boba</i> (Musée de Reims)	71
III. Le roi de Rome (1811). Aquarelle, par <i>J.-B. Isabey</i> (Musée du Louvre)	39	VI. Portrait de d'Alembert par <i>La Tour</i> (Musée du Louvre).	



Les différents articles ont été en outre illustrés de 33 figures dans le texte.



TABLE DES ARTICLES



N° 1.	N° 4.
ANDRÉ MICHEL. — Les lansquenets du château de Mogneville (acquisition récente du Musée du Louvre).....	ANDRÉ MICHEL. — Bustes des deux frères Coypel
1	49
J.-J. MARQUET DE VASSELLOT. — Quelques carreaux du château de Mantoue, au Musée du Louvre	PAUL LEPRIEUR. — Dessins nouvellement acquis par le Musée du Louvre.
2	50
JEAN LOCQUIN. — Le portrait de Philippe Cayeux avec sa femme, au Musée d'Arras.....	Décret relatif au personnel des Musées Nationaux et de l'Ecole du Louvre.....
7	55
RAYMOND KOECHLIN. — Exposition d'estampes japonaises au Musée des Arts décoratifs. Haronubu, Koriusai et son groupe.....	P. V. — Le Musée de la Société des Amis du Vieux Reims.....
8	60
PAUL VITRY. — A propos du buste de Mme Récamier, par Chinard, au Musée de Lyon.....	LÉON DESHAIRS. — Objets chinois anciens et chinoiseries du XVIII ^e siècle au Musée des Arts décoratifs.....
10	61
N° 2.	N° 5.
A. HÉRON DE VILLEFOSSE. — Un kouros, figure virile d'ancien style grec, au Musée du Louvre.	MARCEL RAYMOND. — Le buste du cardinal de Richelieu par Le Bernin, au Musée du Louvre.
17	65
PAUL VITRY. — Le buste de l'astronome Pingré, par J.-J. Caffieri au Musée du Louvre.....	E. POTTIER. — Les accroissements du département de la céramique antique au Musée du Louvre.
20	65
PAUL LEPRIEUR. — Un portrait de jeune femme par David (acquisition du Musée du Louvre). Le pavillon de Flore.....	L. DIMIER. — Un peintre du Musée de Reims, Georges Boba.....
22	71
23	Décret relatif au dépôt d'œuvres d'art dans les Musées départementaux.....
C. D. — Le legs Piet-Latauderie au Musée du Louvre	74
24	
HENRI STEIN. — Un tableau italien du Musée du Puy	N° 6.
27	
GASTON MIGEON. — Un meuble et un émail champlévé, du Musée Dobrée, à Nantes.....	LOUIS GONSE. — Le portrait de d'Alembert par La Tour, au Musée du Louvre.....
29	81
N° 3.	GASTON BRIÈRE. — La statue de Washington par Houdon et sa reproduction au Musée de Versailles.....
GEORGES LECOMTE. — Les collections de la mission Pelliot, au Musée du Louvre.....	82
33	L. DIMIER. — Un nouveau tableau de Toussaint Dubreuil à Fontainebleau.....
L. D. — Une série d'œuvres d'Isabey, léguée au Musée du Louvre.....	85
38	HENRI GUERLIN. — Les Le Sueur de Marmoutier au Musée du Louvre et au Musée de Tours...
HENRI CHABUFF. — Les pendants des tombeaux des ducs de Bourgogne.....	90
43	HENRI CHABUFF. — Attiret au Musée de Dijon.
	93



TABLE ALPHABÉTIQUE DES MUSÉES

✻ ✻ ✻

- ARRAS, 7.
 AURILLAC, 27.
 AUTUN, 16.
 AVRANCHES, 79.
 BAYEUX, 15.
 BESANÇON, 79.
 CHALONS, 14.
 CHANTILLY, 79.
 CHATEAURoux, 96.
 CHARTRES, 14, 31, 78.
 DIJON, 43 (fig.), 47, 93 (fig).
 DIGNE, 16.
 FALAISE, 48.
 FONTAINEBLEAU, 79, 85.
 GRENOBLE, 13, 27.
 LILLE, 47.
 LONGWY, 77.
 LOUVIERS, 16.
 LYON, 10, 11 (fig.), 79, 95.
 MALMAISON, 95.
 MOULINS, 15.
 NANTES, 27, 29 (fig.), 31.
 NIORT, 30.
 PARIS, 30. — *Louvre*.
 Antiquités, 4, 16, 18, 26, 68 (fig.), 74.
 Peintures, 4, 5, 6, 25, 32, 38 (fig.), 40, 74, 22 (fig.)
 74, 50-52 (fig.), 81 (fig.), 88, 92.
 Sculptures, 1, 4, 5 (fig.), 25, 26, 41, 49-50 (fig.),
 55, 65-67 (fig.), 79.
 Objets d'art, 2, 4, 24, 26, 33 (fig.), 41, 55, 89.
 Chalcographie, 6.
 Musée de l'Armée, 31, 64.
 Arts décoratifs, 8, 13, 30, 46, 61-63, 76, 95.
 Musée des Beaux-Arts de la ville, 13, 76, 16, 47,
 76.
 Luxembourg, 6, 35, 41. 89.
 Bibliothèque Nationale, 30.
 Cluny, 42, 44, 89.
 Musée Guimet, 45, 64.
 Carnavalet, 46.
 Galliera, 41, 46.
 Bibliothèque de la Ville de Paris, 46.
 Musée Cernuschi, 47.
 Musée de sculpture comparée, 76, 96.
 Ecole du Louvre, 6, 64, 80, 96.
 PAU, 79.
 PITHIVIERS, 15.
 LE PUY, 15, 27 (fig.).
 REIMS, 47, 71-73 (fig), 60-61 (fig.).
 RODEZ, 78.
 ROUEN, 77.
 SAINT-GERMAIN, 42.
 SÈVRES, 41.
 TOULOUSE, 31.
 TOURS, 78, 90 (fig.). — *Musée archéologique*, 15.
 TULLE, 15.
 UZÈS, 31.
 VALENCIENNES, 77.
 VERSAILLES, 6, 25, 26, 42, 74, 82 (fig.). 89.

❖ ❖ ❖

Bulletin des Musées de France

LES LANSQUENETS DU CHATEAU DE MOGNEVILLE

(Acquisition récente du Musée du Louvre)

Le musée du Louvre a acquis ces deux hauts reliefs comme provenant de l'ancien château (aujourd'hui détruit) de Mogneville, canton de Rumigny sur l'Ornain, Meuse. En attendant qu'une enquête plus approfondie nous ait mis à même d'en reconstituer l'histoire, nous devons nous borner à quelques simples observations.

Ils représentent deux de ces « gens de pié » originaires d'Allemagne, que les Guise passaient pour avoir introduits, sous Charles VIII, dans l'infanterie royale et dont Olivier de la Marche dans ses *mémoires* mentionne la présence : « Et ceux qui crioient le plus haut, c'estoyent les lansquenets et les gens de pié. » Louis XII les avait employés et on les signale sous François I^{er} comme une des principales forces de l'armée de Marignan. « Le roi de France avait gros nombre de lansquenets et voulurent faire une hardiesse de passer un fossé pour aller trouver les Suisses, qui en laissèrent passer sept ou huit rangs, puis vous les poussèrent de sorte que tout ce qui estoit passé fut jeté dans le fossé, et furent fort effrayés lesdits lansquenets et n'eust esté le seigneur de Guise..., ils eussent fait grosse fâcherie, car il estoit ja nuyt et la nuyt n'a point de honte. » Robert de Lamarck, seigneur de Fleuranges, estime leur nombre à 26.000. Pierre Bontemps, qui s'était engagé envers Philibert Delorme, par devant notaire, à figurer avec la plus scrupuleuse exactitude tout l'appareil militaire des batailles de Marignan et de Cérsoles sur les bas reliefs du tombeau de François I^{er}, les a représentés à peu près comme nous les voyons ici, et on retrouve leurs « chausses bigarrées, découpées, déchiquetées et balafrées » comme dit Brantôme, dans le cortège des rois de France et d'Angleterre, près du cheval de l'archevêque au Camp du drapeau d'or, tel qu'il est représenté à l'hôtel Bourgtheroulde à Rouen. Mais, aucune des représentations jusqu'à présent

connues ne saurait être, tant pour la précision documentaire du costume et de l'armement que pour les dimensions des figures, comparée aux deux haut-reliefs qui viennent d'être exposés dans nos salles de la Renaissance. Les spécialistes de l'histoire de l'armement les ont déjà catalogués comme des pièces d'importance exceptionnelle et je ne saurais mieux faire que de rapporter ici ce que m'en écrivait récemment M. Ch. Buttin, qui a acquis en la matière, — par ses travaux sur *La Masse d'armes de Bayard, La Cinquedea aux armes d'Este* et celle de la collection Golschmidt, *Le Guet de Genève au xv^e siècle et l'armement de ses gardes* (paru il y a quelques jours à peine) —, une notoriété et une autorité de bon aloi : « L'armement est nettement italien. La large dague qui pend sur la cuisse droite de l'un des lansquenets est du type des cinquedeas italiennes dont vous avez deux magnifiques exemplaires au Louvre; la lame, le fourreau, le batardeau et les quillons se rattachent nettement à ce type et si la poignée s'en écarte un peu, le rivet qui traverse la fusée et la rive sur la soie rappelle suffisamment la poignée des cinquedeas pour que toute hésitation soit impossible. C'est là un document iconographique des plus précieux sur les cinquedeas, car ils sont extrêmement rares et je n'en connais que trois ou quatre.

« L'épée de l'autre lansquenet est moins caractéristique; elle est ou italienne ou française; mais, à coup sûr, elle n'est pas du type des lansquenettes alle-



Fig. 1. — Tête casquée de même provenance.

mandes qui avaient la garde en S et la fusée tronconique sans pommeau... Cet armement italien ne doit pas surprendre. Les guerres du Milanais avaient tout mêlé et les armes italiennes étaient presque aussi répandues chez nous que de l'autre côté des Alpes. Il y avait du reste des lansquenets en France, en Allemagne et en Italie, le costume militaire à crevés était usité partout et les belles armures italiennes à imitation de crevés au musée d'artillerie montrent que l'Italie avait aussi ce type de costume. »

Si l'armure est italienne et les deux lansquenets peut-être allemands, le sculpteur est incontestablement français, — d'un réalisme franc et savoureux dans l'observation des figures autant qu'exact dans la représentation de l'armement,

marquant, sans appuyer lourdement, avec une netteté expressive, toutes les particularités individuelles des figures; le menton proéminent et carré de l'homme à la toque empennée, sa moustache épaisse recouvrant la lèvre supérieure, dont une mèche brusquement rabattue vient rentrer dans la bouche, ont la double évidence caractéristique d'un portrait et d'un type.

Si l'on trouve ce costume usité dès le début du règne de François I^{er}, on le retrouve aussi à Cériseoles et les sculpteurs du tombeau de Saint-Denys l'ont encore eu sous les yeux. On peut donc, en considérant surtout le caractère de la sculpture, dater ces deux morceaux de la première moitié et plus vraisemblablement du milieu du XVI^e siècle.

ANDRÉ MICHEL.

QUELQUES CARREAUX DU CHATEAU DE MANTOUE au Musée du Louvre

Les six carreaux de pavage, en faïence émaillée (1) (v. fig. 2) que le Musée du Louvre a récemment acquis, appartiennent à un ensemble qui offre, pour l'histoire de la céramique italienne vers la fin du XV^e siècle, un intérêt indiscutable.

Ils ont été exécutés pour un membre de la maison de Gonzague, comme le prouve leur décoration, formée des armoiries et des emblèmes de cette illustre maison.

L'un des carreaux présente — (avec quelques modifications de couleurs, dues à l'insuffisance de la palette des faïenciers à cette époque) — les armoiries que les marquis de Mantoue portaient depuis 1433 : d'argent à la croix pattée de gueules, cantonnée de quatre aigles de sable, becquées et membrées de gueules (*Mantoue*); sur le tout : écartelé aux 1 et 4 de gueules au lion d'argent rampant, couronné d'or; et aux 2 et 3, d'or à trois fasces de sable (*Gonzague*).

Les cinq autres ont chacun une des nombreuses « impresse », ou devises, que les Gonzague ont affectées, et au sujet desquelles M. Yriarte a résumé jadis (2) les recherches des savants italiens.

Le *chien muselé* remonte au XIV^e siècle; le *soleil*, avec la légende « per un dextr » (pour un désir), date de Louis, second marquis de Gonzague († 1478); la *montagne* en triple plate-forme, entourée de bandons enflammés et accompagnée de la devise « amumos » (sans reproche), a été adoptée par le troisième marquis, Frédéric († 1484); la *bourse*, appelée aussi muselière ou panier, avec la devise « cautius », est l'emblème du quatrième marquis, Jean-François, le grand condottiere († 1519); le *brandon* surmonté d'une colombe, avec les mots « vrai amour ne se change », viendrait aussi de lui, ou de sa femme, la célèbre Isabelle d'Este († 1539).

Ces beaux carreaux ne sont d'ailleurs point les seuls débris connus d'un ensemble qui, lorsqu'il était intact, devait produire grand effet. Plusieurs collections publiques ou privées en ont également recueilli, qui permettent de reconstituer presque tous les éléments dont le pavage devait se composer. Le Museo Civico de Milan a sept de ces carreaux (1), dont deux appartiennent à notre liste deux emblèmes nouveaux : un *chien* de profil, marchant, et un *gantélet* de fer. Le Victoria and Albert Museum de Londres en possède six, qui ajoutent aux motifs de ceux du Louvre une *biche* regardant le

(1) H. 0,06 m., 0,04 m., largeur, 0,06 m., 0,04 m., le revers est en terre cuite, coloré en rouge, en relief, destinés à faire un pavement au sol.

(2) Yriarte, *Les arts de l'Ét. et le costume de ses princes*, G. Sirey, Paris, 1852, t. II.

(1) H. Wallis, *The medieval pavement tiles of the Victoria and Albert Museum*, London, 1902, III, 12, fig. 80 et 99. Cinq carreaux seulement y sont reproduits.



Deux Lansquenets provenant du Château de Mogneville.

Pierre. — Ecole française XVI^e siècle.

(Musée du Louvre.)

soleil, avec la légende « Bidergraft », et le *gantélet* de fer. Au Kunstgewerb Museum de Berlin on en voit également six, dont deux différents de ceux du Louvre : la *biche* et le *gantélet*, comme à Londres (1). La collection de Madame Edouard André, à Paris, en contient douze, qui répètent ceux du Louvre, plus deux variantes du *gantélet* de fer. D'autres pièces isolées de ce même pavage font partie des collections de M. le docteur Bode, à Berlin, de M. Albert Figdor, à Vienne, de M. Manzi,

gue, le style du dessin et le choix des emblèmes suffisent à le démontrer. Qu'il provienne de Mantoue, c'est ce qu'affirme une tradition constante. Mais on a cru possible de préciser encore davantage.

Des témoignages anciens attestent qu'il y eut jadis dans un appartement d'Isabelle d'Este au « Castello vecchio » de Mantoue un pavage en faïence émaillée, qui fut dispersé durant la domination autrichienne. M. Yriarte en a conclu que les carreaux que nous venons d'énumérer (il ne les con-

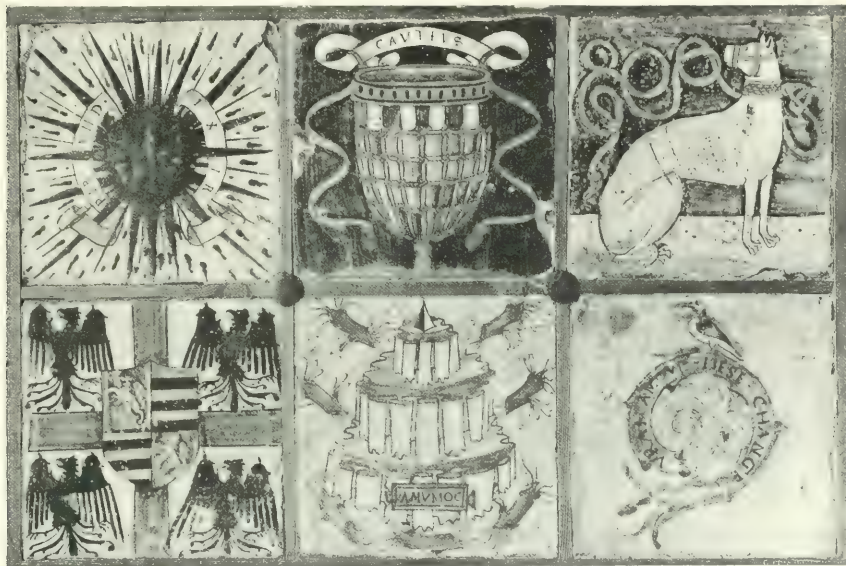


Fig. 2.

à Paris; une a figuré à la vente de la collection Lanna, de Prague (2); et six ont récemment été vendus par un antiquaire de Francfort à un amateur américain.

Soit un total de plus de quarante carreaux, qui répètent plus ou moins souvent une dizaine de motifs. Ils ont formé jadis un ensemble important, dont on a essayé de reconstituer l'histoire.

Que ce pavage ait été fabriqué vers la fin du xv^e siècle, pour un membre de la maison de Gonza-

naissait pas tous) proviennent de cette partie du palais.

Il semble pourtant difficile d'être aussi affirmatif. Le pavage dispersé — décorait une partie de l'appartement d'Isabelle d'Este appelée le « Cortile »; or ce Cortile fut bâti en 1522. Nos carreaux date-raient-ils donc de cette époque? Cela semble peu probable, pour diverses raisons.

D'abord parce que leur style les ferait croire plus anciens. Ensuite parce qu'en 1522 Isabelle d'Este, veuve depuis trois ans, n'aurait pas manqué de témoigner par quelques-uns des emblèmes (comme elle l'a fait dans son fameux service de faïence, attribué à Nicola da Urbino),

(1) Ils sont reproduits dans l'*Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes Berlin* (1908), I, p. 513.

(2) *Sammlung des Freiherrn Adalbert von Lanna, Prag*, Berlin, 1909, in-4° pl. (Catalogue de la vente); n° 466 et pl. 43.

la très vive douleur que lui causait la mort de son mari. On a vu des carreaux actuellement connus ne fait allusion à ce deuil. Enfin, parce que les armoiries peintes sur le pavage (elles y sont toujours répétées de façon identique, à Milan, à Berlin, à Londres, à Paris) sont celles de Jean-François seul. Isabelle aurait écartelé de ses armoiries celles de son mari, sur un ouvrage commandé par elle, comme elle l'a fait pour son service, dont une pièce porte la date de 1510.

Si ces carreaux proviennent vraiment du *Cortile*, il faut supposer que la marquise aurait remplacé en 1522 un pavage plus ancien, ce qui ne serait d'ailleurs pas inadmissible. Des documents d'archives prouvent en effet qu'un potier de Pesaro livra au marquis Jean-François, en 1494, un carrelage en faïence.

On serait tenté d'en déduire que les carreaux aujourd'hui dispersés sont ceux mêmes que les textes mentionnent. Mais cette opinion, acceptée par

M. Wallis avec une prudente réserve, ne saurait devenir une certitude, car les lettres de 1494 ne décrivent pas le pavage auquel elles se rapportent, et on ignore le style des ateliers de Pesaro à cette époque.

Pour conclure, on peut affirmer que les carreaux du Louvre ont été fabriqués pour Jean-François de Gonzague; mais il serait téméraire de vouloir préciser leur date et leur emplacement primitif.

Ces curieuses faïences augmentent le nombre des œuvres d'art qui sont venues, de Mantoue, trouver un asile sur les bords de la Seine. C'est en effet au goût raffiné de Gonzague que nous devons, outre les tableaux célèbres de Mantegna, du Pérugin, de L. Costa, du Corrège, la statuette en bronze du marquis Jean-François, par Sperandio, et la dague de ce même prince, sur laquelle on reconnaît justement deux des « *imprese* » des carreaux.

J.-J. MARQUET DE VASSELOT.

MUSÉES NATIONAUX

Acquisitions et Dons

MUSÉE DU LOUVRE ☞ ☞ ☞ ☞ ☞ ☞ ☞ ☞ ☞

☞ ☞ ☞ **Antiquités grecques et romaines.** — La Société des Amis du Louvre a offert en don au Musée une belle plaque de bronze incrustée d'argent représentant un sujet de chasse; ce très intéressant document d'art industriel gréco-romain provient de la collection Campe de Hambourg.

☞ ☞ ☞ Le même département a acquis récemment une importante statue grecque archaïque qui date du VI^e siècle et représente un homme marchant dans l'attitude traditionnelle des figures désignées sous le nom d'*Apollons*. Nous reviendrons très prochainement sur cette acquisition.

☞ ☞ ☞ **Peintures.** — Le département des peintures a reçu en don de M. Félix Braquemond deux petites peintures; l'une est un portrait d'Alexandre Dumas, père, par Guichard, élève d'Ingres et maître de M. Braquemond; l'autre, est le portrait d'Auvertot, doyen des maîtres de forges par Bonhomme.

Le même département a récemment acquis une petite toile de Corot représentant une *Vue de Louveciennes* et tout un lot de dessins et d'études d'Alfred Delacroix.

☞ ☞ ☞ Départements des objets d'Art. —

M. le ministre du Commerce a récemment autorisé le retour au Louvre pour être joints aux collections des objets mobiliers des XVII^e et XVIII^e siècle de deux beaux bronzes français de l'époque Louis XIV représentant Silène et Flore. Ces bronzes, qui portent les marques de l'inventaire du garde-meuble royal ont été placés dans la première salle du Mobilier sur le bureau de Boulle rentré des Archives nationales. C'est la suite très heureuse de la concentration de cette admirable collection dispersée jadis au hasard des résidences et administrations diverses.

☞ ☞ ☞ **Sculptures du moyen âge et de la Renaissance.** — Le département des sculptures du moyen âge et de la Renaissance a acquis dans les derniers mois de l'année dernière et vient d'exposer trois morceaux qui, sans être de première importance, complètent utilement les séries qui représentent au Louvre l'art français si riche et si varié de la fin du XV^e et du commencement du XVI^e siècle.

C'est d'abord un médaillon quadrilobé qui représente, dans un décor gothique, un Père Éternel bénissant en pierre polychrome. Ce médaillon

décorait jadis une clef de voûte dans une chapelle démolie de la région de Chaumont (Haute-Marne).

— Une figure en pierre petite nature appartient évidemment, quoi qu'on n'en connaisse pas la provenance exacte, à l'école champenoise de la première moitié du XVI^e siècle. Le visage à l'expression très douce, peut-être un peu fade, la draperie, très gothique encore, la rapprochent des Vierges publiées par MM. Koechlin et Marquet de Vasselot, de Brienne-la-Vieille et de Saint-Rémy-sous-Barbuise. Mais elle nous présente un type iconographique assez peu fréquent dans la série, qui paraît être celui de la Vierge de l'Annonciation. (Voir fig. 3.)

— Enfin, une petite Vierge à l'Enfant plus tardive, et qui ne rappelle que d'assez loin la formule champenoise, provient vraisemblablement des provinces de l'Est de la France et appartient avec son allure dansante et gracieuse jusqu'au maniérisme, son costume compliqué et son enfant très mouvementé à l'époque qui, en Champagne, est celle des Julliot.

☞ ☞ ☞ **Sculptures Modernes.** — Un arrêté du Ministère de l'Instruction publique a permis de faire rentrer au Louvre un admirable buste de Caffieri représentant l'astronome Pingré. Ce buste,

exposé dès maintenant dans la salle Coustou, fera l'objet prochainement d'une note et d'une reproduction dans le *Bulletin*.

☞ ☞ ☞ Un legs de Mme Dinah Félix a mis le Louvre en possession d'une statuette de Rachel, sœur de la donatrice, par *Barré*. Cette statuette en ivoire, est datée de 1840. Rachel y est représentée en costume classique à peu près comme dans la statue de Duret qui est au Théâtre-Français, celle au moins où l'actrice est debout et figure la *Tragédie*.



FIG. 3. — Vierge d'Annonciation. Ecole champenoise. XVI^e siècle. (Musée de Louvre.)

Documents et Nouvelles

☞ ☞ ☞ M. Eugène Ledrain, conservateur des antiquités orientales au Musée du Louvre et professeur d'épigraphie orientale à l'École du Louvre, est décédé à Paris le 10 février.

Ancien oratorien, il avait abandonné la carrière ecclésiastique pour se consacrer à l'étude de l'orientalisme. Il y débuta par de savantes recherches sur l'histoire religieuse et l'épigraphie de l'ancienne Égypte et publia en 1882 une *Histoire du peuple d'Israël*. Il publia aussi, en 1897, un *Dictionnaire de la langue de l'ancienne Chaldée*.

Après avoir été attaché pendant quelques années au département des manuscrits de la Bibliothèque Nationale, il était entré au Musée du Louvre, il y a une trentaine d'années il avait été nommé, en 1908, lors de la retraite de M. Heuzey, conservateur du département de la céramique antique et des antiquités orientales.

☞ ☞ ☞ **Société des Amis du Louvre.** L'assemblée générale des Amis du Louvre a eu lieu le 20 janvier dernier au Pavillon de Marsan sous la présidence de M. Jules Maciet, vice-président de la Société. Après avoir approuvé le compte-rendu financier annuel, les membres présents ont entendu le rapport de M. Raymond Koechlin sur l'état de la Société qui compte actuellement près de 3.000 membres et sur son activité pendant l'année; M. Koechlin a notamment relaté les nombreux dons faits en 1909 au Musée par des personnes appartenant ou non aux Amis du Louvre.

M. Paul Vitry a donné ensuite lecture d'une notice sur Louis Comajou et sur l'œuvre qu'il accomplit au Louvre de 1874 à 1896 dans le département de la Sculpture du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes.

☞ ☞ ☞ **La Collection Chauchard.** Dans les dernières semaines de l'année 1909, le Conseil des

Musées nationaux a définitivement accepté le legs de la collection Chauchard, c'est-à-dire de tous les tableaux de l'École de 1830, qui forment de beaucoup l'ensemble le plus considérable et le plus précieux de la collection, d'un certain nombre de tableaux anciens et de plusieurs tableaux modernes, dont quatre toiles de Ziem. Parmi les sculptures, les bronzes de Barye seuls viendront au Louvre. On compte toujours présenter provisoirement la collection au public dans le bâtiment du Jeu de Paume aménagé à cet effet.

☞ ☞ ☞ **La protection des Musées.** — Un décret, paru au *Journal officiel* du 22 janvier dernier, a rapporté trois décrets et ordonnances portant concessions de logements dans le palais du Louvre et des Tuileries et dans l'hôtel de Cluny, aux directeurs et chefs du secrétariat, à l'inspecteur des bâtiments, au gardien du service d'architecture, au chef des gardiens et au gardien chef du matériel des Musées nationaux et enfin au conservateur du musée de Cluny.

On a commencé de plus l'installation d'un appareil de chauffage unique qui sera placé en dehors des bâtiments sous les jardins de la rue de Rivoli et supprimera les divers calorifères actuellement en service.

☞ ☞ ☞ **M. Girault, architecte du Musée du Louvre.** — Par arrêté du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, sur la proposition de M. Dujardin-Beaumetz, sous-secrétaire d'Etat, M. Redon, architecte du Louvre, est nommé architecte du palais de Fontainebleau, et M. Girault, architecte du Palais de Fontainebleau est nommé architecte du Musée du Louvre, en remplacement de M. Redon.

☞ ☞ ☞ **Exposition des nouvelles acquisitions du département de la peinture.** — On vient de renouveler et d'inaugurer dans la Salle des portraits d'artistes l'exposition temporaire des dernières acquisitions du département de la peinture et des dessins. On peut y voir en place d'honneur le petit portrait d'enfant qui a été publié dans le dernier Bulletin entouré des divers morceaux dont nous avons seen de l'achat ou le don au cours de l'année dernière : les panneaux primitifs de la collection Gay. Le naturo morte de Gainsborough

donnée par M. Nardus, le portrait de Paméla Larivière légué par M. Maignan, le portrait de jeune fille de David, les paysages de Ravier, etc. Il y faut ajouter un portrait d'enfant attribué à Lenain et un portrait d'homme de la suite de Rembrandt d'un très beau caractère.

Parmi les dessins notons les cinq préparations de Latour, don des Amis du Louvre, et des dessins ou aquarelles d'Hervier, Dehodencq, Claudius Lavergne et du P. Besson.

☞ ☞ ☞ **Chalcographie.** — Parmi les nouvelles planches entrées à la chalcographie et dont les épreuves sont maintenant en vente au Louvre, nous citerons le *Pitié d'Avignon* gravée par Achille Jacquet, — les deux volets de *Adoration des Bergers* de *Van der Goes*, gravés par L. Flammeng, — *Adoration des Mages* de *Durer* gravée par Coppier, — la *Judith* de Botticelli, gravée par Deblois, la *Descente de Croix* de *Rubens* gravée par Jamas, les *portraits de Delacroix, d'Alexandre Dumas, de Théodore de Banville, de Jules Ferry*, gravés par Desmoulin, etc.

☞ ☞ ☞ **Au futur Musée du Luxembourg.** — Par décret en date du 18 novembre rendu sur le rapport du Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, les bâtiments de l'ancien séminaire de Saint-Sulpice ont été définitivement affectés à l'administration des Beaux-Arts pour servir à l'installation des collections d'ouvrages d'artistes vivants actuellement groupés dans les salles du Musée du Luxembourg.

☞ ☞ ☞ **Grand Trianon.** — Déjà des poëtes qui enlaidissaient de belles cheminées de marbre ont été démolis, des meubles et des colifichets ridicules soustraits aux regards des visiteurs; la galerie, reliant Trianon à Trianon-sous-Bois est actuellement vide, tous les médiocres tableaux enlevés, ainsi que les consoles, vases de Sèvres, petites stâtuettes, pendules. La conservation du Musée étudie les moyens de réinstaller aux trumeaux de la galerie la suite des tableaux de Cotelle représentant des vues du Parc, qui s'y trouvaient jadis qui en furent maladroitement arrachés à l'époque de la Restauration et depuis exposés au Musée de Versailles.

LE PORTRAIT DE PHILIPPE CAYEUX AVEC SA FEMME au Musée d'Arras

Il existe au Musée d'Arras, sous le n° 433 (catalogue de 1907), une excellente peinture à l'huile, classée parmi les auteurs anonymes, et représentant *Philippe Cayeux et sa femme*. Ce tableau, donné, en 1899, au Musée, par M. Braquehaye, provient de la succession d'un nommé Philippe-Michel Lesage-Cléry, qui, vers la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e, vivait près de Montreuil-sur-Mer. Au dos, sur la toile, on peut lire l'originale et précieuse inscription suivante, tracée au pinceau, et vraisemblablement contemporaine de la peinture :

PHILIPPE
DE CAYEUX, NATI
DU VL. D'HOMÈRE
SCULPTORNE MENS
RENOMÉ A PARIS
CHÉRIU TRÈS BIEN
VESTI CÉANS
EN SUS MAD^e
HONESTA SA TRÈS
AIMÉE ET TRÈS
DIGNE ÉPOUSE.

Philippe Cayeux, né à Humières (Picardie), en 1688, était, en effet, un sculpteur d'ornements, de bordures et boiseries spécialement, très réputé à Paris au XVIII^e siècle (1).

(1) Sur *Philippe Cayeux, sculpteur d'ornement et amateur* (1688-1763), voy. l'article très substantiel de M. Advielle (Victor), dans les *Retour des Sociétés de Beaux-Arts des Départements*, 1895, p. 824.

Sa femme était née Marguerite-Françoise Hourbez. Le nom d'*Honestà*, qui lui est donné dans l'inscription citée, semble avoir été le sobriquet d'usage, vers le milieu du XVIII^e siècle, pour désigner une femme excessivement in-

Installé de très bonne heure dans la capitale, paroisse Saint-Roch, il habita d'abord dans la rue Saint-Honoré, ensuite rue Villedo (près de la rue de Richelieu), où il est mort en 1769. Il avait été officier de l'Académie de Saint-Luc. Continuellement en relation avec les meilleurs artistes de

son temps, auxquels il fournissait des cadres et prêtait parfois de l'argent, il était très achalandé et il avait commencé tout jeune à former, écrit Rémy, le marchand de tableaux, « une des belles collections (principalement de dessins et d'estampes) qu'il y ait à Paris ». Diderot aussi cite quelque part « l'immense et riche collection du vieux Cayeux » ; il l'avait « couchée en joue, mais infructueusement », pour le compte de l'impératrice Catherine (1).

Artiste de talent, ami serviable et amateur avisé, Philippe Cayeux était presque un personnage dans le

ticuleuse et rangée, une gouvernante un peu rigide. « *Madame Honestà* » — C'était le surnom lancé par les jeunes dames de la Cour contre la stricte duchesse de Mouchy, qui fut la gouvernante de Marie Leszcinska et de Marie-Antoinette (jusqu'en 1775). Cette dernière l'appelait elle-même « Madame l'Étiquette ». Voy. Prince de Montbarey : *Mémoires*, Paris, 1827, II, 353 ; III, 262.

(1) Lett. à Falconet, *publ.*, 1767 (Ed. Assézat et Tournois, XVIII, 242).



Fig. 4. — Philippe Cayeux et sa femme, par PIERRONNET.
(Musée d'Arras.)

monde artistique et, bien qu'il fût d'une famille bourgeoise apparentée à des « maîtres-rôtisseurs » et à des « marchands-pâtisseries », il détenait un assez joli cabinet pour donner le change, et mériter la particule de fantaisie que lui octroie l'inscription ci-dessus. Il connaissait sans doute personnellement Noël-Nicolas Coytel, Charles Parrocel, Carle Van Loo, Boucher, Natoire, Taraval, Chasle, dont il possédait quelques œuvres. Cochin, Desfriches, étaient de ses intimes. Le premier nous a même laissé un beau dessin, gravé par Lempereur et représentant Cayeux vu de profil. Ailleurs, il trace en deux mots le portrait physique et moral de son vieil ami : « Le P. Cayeux est toujours gros et gras, et nullement triste, comme vous savez... (1) » Enfin, il y a tout lieu de supposer que Perronneau, l'ami commun de Cochin et de Desfriches, comptait également parmi les familiers du « P. Cayeux ».

Le tableau d'Arras, — haut de 0 m. 75, large de 0 m. 65, — nous montre Philippe Cayeux en buste, vêtu d'un habit marron, assis devant une table, les mains posées l'une sur l'autre. Il tourne la tête de trois quarts à droite, en souriant à sa femme, penchée au-dessus de son épaule, coiffée d'un bonnet blanc et d'une baignolette noire. Dans ses doigts, il tient un porte-crayon, attribut de l'artiste.

La récente Exposition des « Cent Pastels » nous

a permis de découvrir, dans la collection Groult, une réplique au pastel de cette peinture. Les dimensions sont sensiblement identiques : Hauteur, 0 m. 71 ; largeur, 0 m. 57. On l'attribue communément à Perronneau (1). Et, en effet, on y reconnaît assez facilement la manière du maître pastelliste, qui, par surcroît, (témoins les superbes portraits à l'huile de J.-B. Oudry et du sculpteur Adam, au Louvre), savait prestigieusement manier le pinceau.

Le pastel de la collection Groult et la peinture du Musée d'Arras sont ainsi amenés à se rendre mutuellement service. Car, si, jusqu'à présent, la toile du Musée d'Arras fut classée parmi les auteurs anonymes, en revanche le pastel de la collection Groult a donné lieu aux identifications les plus diverses. Les uns y voyaient « Perronneau et sa femme », les autres, « Mme Desfriches et Perronneau » (2). Et, en dernier lieu, on affirmait que les deux sympathiques personnages si tendrement unis ne pouvaient être qu'« Oudry et sa femme » (3). Il est maintenant établi, d'une façon définitive, croyons-nous, qu'il s'agit des époux Cayeux et l'attribution de l'une et l'autre œuvre à Perronneau reste absolument plausible.

JEAN LOCQUIN.

EXPOSITION D'ESTAMPES JAPONAISES au Musée des Arts Décoratifs

Harunobu, Koriusaï, Shunsho et son groupe

La première Exposition d'Estampes japonaises organisée en 1900 au Musée des Arts Décoratifs avait fait connaître au public parisien *les Primitifs*. On appelle de ce nom, nous l'avons dit, les maîtres de la première moitié du XVIII^e siècle environ, inventeurs du « style populaire » et dessinateurs d'une rare puissance, mais dont les procédés de gravure étaient encore rudimentaires. Les premiers avaient imprimé leurs figures en noir et les retouches de couleur étaient ajoutées au pinceau ; puis la couleur imprimée apparut, mais timidement d'abord, et pendant d'assez longues années, semble-

t-il, l'on se contenta de deux teintes, le rose et le vert d'ordinaire ; une troisième s'y ajouta plus tard et c'est aux maîtres qui réalisèrent ce dernier progrès, aux Kiyomitsu et aux Shighenaga, que nous nous étions arrêtés. Avec Harunobu, auquel nous arrivons, toute incertitude de métier cesse et l'on peut dire que ses estampes ont atteint une perfection technique qui n'a jamais été dépassée.

HARUNOBU a vécu vers le milieu du XVIII^e siècle. Elève de Shighenaga, il commença, lui aussi, par

(1) Lettre de Cochin à Desfriches, 17 septembre 1765, par l'abbé de Dangeville. *Œuvres complètes de Cochin*, Paris, 1891, t. III, p. 103.

(1) Voy. L. Vaillat et E. Ratoum de Limay, *J. B. Perronneau*, Paris, 1893, m. 4^e, 24 et 94.

(2) Roger Miles, *Les Cent Pastels*, Paris, 1898, p. planche 84.

(3) *Bull. de la Soc. d'Hist. d'Art Décoratif*, 1909, p. 93.

produire des estampes tirées en deux et trois tons, dans le style des derniers primitifs : l'exposition en montre plusieurs ; mais son originalité ne tarda pas d'apparaître et, dès 1765 (l'Exposition présente plusieurs pièces portant cette date), jusqu'à sa mort, en 1770, il ne cessa de créer les plus délicats et les plus ingénieux chefs-d'œuvre. Sur des feuilles carrées et de médiocre dimension, il se plut à retracer la vie de la femme, de la femme dans son intérieur, ou à sa toilette, jouant avec son enfant ou causant avec son amoureux, se promenant au bord d'un ruisseau, sous des arbres en fleurs, ou luttant gentiment contre la neige et la pluie, et, dans ces scènes si aimables, il marqua une grâce inimitable ; le type qu'il affectionne se rapproche d'ailleurs d'assez près de la réalité, ses femmes sont un peu courtes, avec un visage rond, et c'est dans le moindre de leurs gestes le plus charmant naturel. Il est assez curieux d'ailleurs que la plupart de ces sujets, qui, pour nous, ne représentent que des scènes de la vie intime, évoquent dans l'esprit de tout Japonais des allusions à des légendes anciennes, poétiques ou mythologiques que l'auteur se plaît à rappeler par d'ingénieuses allusions.

Toutefois, il sut aussi élever son style et ses estampes en hauteur, qu'on accrochait, à la manière des peintures, dans les chambres des petites gens, ont souvent une admirable grandeur. La quantité d'estampes de Harunobu exposées — il y en a près de 300 — permettra sans doute, grâce à des rapprochements avec des livres et à quelques pièces datées, d'établir une chronologie approximative de son œuvre et on le verra sans cesse s'efforcer vers plus de noblesse. En vérité, on ne saurait le nier, une partie du charme de Harunobu tient à l'habileté de ses graveurs ; on sait que chaque ton exige une planche et c'est une singulière difficulté que leur repérage pour peu qu'il y en ait plusieurs ; dans l'interprétation des dessins d'Harunobu, les graveurs en employèrent parfois jusqu'à sept ou huit, les couleurs demeurant toujours, dans les tirages anciens, d'une parfaite harmonie et leur ingénieuse variété contribuant à la délicatesse de l'effet général. Certaines pièces des collections Vever, Haviland, Rouart, Mutiaux, et tant d'autres sont à ce seul point de vue de véritables chefs-d'œuvre.

KORIUSAI fut le contemporain un peu plus jeune de Harunobu et vécut jusque vers 1780 ; il traita les mêmes sujets, se rapprochant parfois du style de

cet artiste, mais se montra souvent aussi singulièrement personnel, soit dans ses jolies petites feuilles carrées où le rouge domine, soit dans ses estampes en hauteur d'un si noble caractère, soit dans ses grandes pièces qui figurent presque toujours les promenades ou les occupations de courtisanes drapées dans les plus somptueux et les plus éclatants costumes. Ici encore, le rapprochement de



Fig. 5. — Estampe de Harunobu.
(Musée du Louvre)

très nombreuses pièces donnera lieu à des observations nouvelles.

SHUNSHO au contraire et son groupe, SHUNYEI, SHUNKO et quelques autres, furent presque exclusivement des peintres d'acteurs. On sait quelle place le théâtre tient au Japon ; c'est un des grands divertissements du peuple, il n'est si petit personnage qui ne le fréquente assidûment et les acteurs jouissent d'une popularité singulière. Les peintres d'estampes, qui travaillaient pour le peuple, n'eurent garde de négliger cette passion populaire ; les primitifs avaient donné d'innombrables scènes de théâtre et, à leur exemple, l'école de Shunsho fit vivre dans son œuvre tout le monde des comédiens de la fin du XVIII^e siècle. Assurément, nous ignorons presque tout des acteurs représentés et des drames où ils jouent, mais

les dessinateurs ont su mettre dans leurs images une vie si intense et si merveilleusement pittoresque, que nous ne sentons vraiment pas le besoin d'en savoir davantage et qu'il suffit à notre plaisir de voir la troupe gesticuler, grimacer, se pourfendre, se désespérer dans les rôles innombrables que les auteurs imaginaient pour elle. Dans ces représentations d'acteurs, où chacun est figuré seul sur une étroite feuille en hauteur, les peintres ont déployé une verve merveilleuse, toujours tempérée encore à la fin du XVIII^e siècle par un goût parfait, et c'est à peine

s'ils se sont permis le grotesque dans les *Scènes de Lutteurs*, où d'étranges géants se heurtent demi-nus dans des combats épiques et peu sanglants.

D'autres ateliers que celui de Shunsho ont, à la même époque, traité les mêmes scènes de théâtre : Sharaku et Buncho y ont pris les modèles de leurs compositions ; nous les rencontrerons à l'Exposition de 1911, où ils voisineront avec celui que l'on peut considérer vraisemblablement comme ayant porté à son apogée l'art de l'estampe japonaise, avec Kiyonaga (1).

RAYMOND KOEHLIN.

A PROPOS DU BUSTE DE MADAME RÉCAMIER, PAR CHINARD au Musée de Lyon

On a célébré un peu partout, comme il convenait, l'année dernière la belle acquisition de la Commission des Musées de Lyon qui a fait entrer dans les collections lyonnaises ce morceau de sculpture qui est peut-être le chef-d'œuvre d'un enfant de Lyon et qui représente une Lyonnaise d'origine, illustre entre toutes pour sa beauté, la divine Juliette Récamier. Nous l'avons enregistrée nous même ici au mois de Janvier dernier, tandis que M. Emile Bertaux consacrait à l'œuvre, dont il avait activement contribué à assurer l'acquisition, une étude approfondie et délicate dans la *Revue de l'Art ancien et moderne* (novembre 1909).

Depuis lors, l'exposition des œuvres de Chinard au Pavillon de Marsan a ramené bien des fois les yeux et les esprits vers cette gracieuse et célèbre effigie d'un arrangement si pittoresque, d'un charme si prenant, dont le principal exemplaire, il est vrai, manquait à la réunion, par une prudence légitime de ses nouveaux possesseurs, mais dont on admirait une aimable répétition en terre cuite appartenant à une collection parisienne et un moulage en plâtre appartenant à la famille Brillat-Savarin qui en est comme la première pensée (1).

Aujourd'hui, l'exposition dispersée, le buste de Lyon en possession de la renommée qu'il mérite, son auteur reconnu et quasi célèbre, en partie grâce à la solution de son modèle,

sur lequel on a trop écrit pour paraître en dire.

Nous sommes heureux néanmoins de pouvoir une heure dans notre recueil la reproduction

d'un excellent cliché que nous devons à M. Bertaux et de revenir pour les compléter et les confirmer sur certaines indications données par lui dans son étude, à propos de l'exécution de l'œuvre et de sa date exacte.

M. Bertaux avait rappelé d'abord l'opinion de M. Herriot, dont la signature se trouve à la fois comme historien en tête d'un ouvrage considérable et définitif sur Madame Récamier et, comme maire de Lyon, au bas de l'arrêté qui a décidé du sort de son image. M. Herriot plaçait l'exécution du buste en 1812, lors du séjour que Mme Récamier fit à Lyon. M. Bertaux, d'autre part, relevait l'indication fournie par une note que publia M. Cantinelli dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1905, note rédigée par Chinard lui-même en 1808, où celui-ci déclare que « l'on peut voir chez M. Récamier, banquier à Paris », plusieurs œuvres de lui, dont un plâtre de son *Persée et Andromède*, exposé au Salon de l'an VIII ou IX et « le buste de la belle Mme Récamier qui a été aussi exposé au Salon ».

Cette dernière assertion est malheureusement impossible à vérifier d'après les livrets des Salons du temps dont la rédaction est souvent fort vague.

(1) Un catalogue contenant près de 200 illustrations a paru, de la première exposition d'estampes japonaises (prix 100 fr., tiré à 100 exemplaires, en vente à la conservation du Musée des Arts décoratifs) ; le catalogue de la seconde exposition est sous presse aux mêmes conditions, mais avec 5 planches en couleur. Le Musée des Arts décoratifs compte épuiser en quatre prochaines expositions, l'histoire des estampes japonaises, et des catalogues en seront régulièrement publiés, qui formeront le plus considérable recueil qui soit de cet art, et le meilleur instrument de travail pour son étude.

Mais, pour des raisons très ingénieuses tirées de la présentation même du buste, dont la demi-nudité reporte son imagination vers les années du Directoire et du Consulat, vers les fantaisies de Madame Tallien, dont l'écharpe, dont l'égarement, a'nsi que le foulard de soie disposé en turban cachant en partie un diadème à l'antique, peuvent être rapprochés des modes et des coiffures de la même époque, M. Bertaux inclinait à penser que le portrait de Mme Récamier avait dû être exécuté vers sa vingt-cinquième année, au temps du Consulat. La seule difficulté était, selon lui, qu'il fallait supposer que Chinard aurait fait vers cette époque le voyage de Paris pour rejoindre son modèle qui s'y trouvait depuis sa sortie du couvent lyonnais de la Déserte, voyage dont on ne trouvait jusqu'ici, disait-il, aucune trace dans la biographie du sculpteur.

Ce voyage cependant, d'après des documents qui ont échappé à M. Bertaux et quelques autres qu'a suscités la récente exposition, est un fait absolument certain. Chinard le renouvela même sûrement à plusieurs reprises. Il vint à Paris une première fois en 1795, peu de temps après la fondation de l'Institut dont il avait été nommé associé; il fit des démarches auprès du Directoire pour obtenir, à Lyon, la concession d'un « local national où il devait installer son atelier et ouvrir une école gratuite » (1) et c'est pendant ce temps et au cours de ces négociations qu'il modela le médaillon de Ginguené, directeur de l'Instruction publique qui est signé *Chinard à Paris l'an IV* (2). Ce médaillon précieux et du reste de grand caractère appartient aujourd'hui à M. Paul Marmottan et c'est précisément le même érudit amateur qui avait retrouvé aussi et publié, il y a plusieurs années (3), quelques témoignages décisifs en la matière qui nous occupe. Il s'agit des mentions rencontrées en l'an X et en l'an XI (1801 à 1803), dans un *Almanach du Commerce* de La Tynna, de l'adresse à Paris du sculpteur Chinard; il demeurait, 12, rue d'Orléans, quartier de la Halle au Blé, (plus tard, en 1808, il descendra, lors d'un nouveau séjour à Paris, d'après des renseignements de même nature : *Hôtel Rivoli, rue de la Convention*) : ce sont là, dira-t-on, de bien menus faits. En voici encore un autre qui ne paraît guère plus considérable et qui

est cependant bien instructif : M. Marmottan a eu la bonne fortune de mettre la main sur une bande de journal imprimée qui nous prouve que Chinard recevait lors d'un de ses séjours à Paris celui de 1801-1803, une gazette quotidienne et littéraire, historique et économique qui s'appelait la *Clef*



Fig. — Madame Récamier (marbre).
par CHINARD.
(Musée de Lyon.)

du cabinet des *Souverains* rédigée par Garat, Fontanes et Gérard de Nerval, sous cette adresse :

AU CITOYEN CHINARD, RUE BASSE-DU-REMPART,
MAISON DU CITOYEN RÉCAMIER, A PARIS.

Il est ainsi prouvé par ce document inattendu que Chinard était reçu sous le Consulat chez le banquier Récamier, son compatriote, qu'il y avait sans doute un pied à terre et nous ne saurions nous étonner qu'il y ait déposé, ainsi que nous l'apprend

(1) Pièces publiées par Salomon de la Chapelle *Revue de Lyon* 1866-67.

(2) N° 07 du Catalogue de l'Exposition.

(3) Les arts en Toscane sous Napoléon, Paris, 1901, p. 84.

sa note de 1808 citée plus haut, les plâtres qu'il avait fait amener à Paris pour le Salon; il devient infiniment vraisemblable enfin, que ce fut à cette date des environs de 1802 qu'il exécuta le fameux buste de son hôtesse alors dans tout l'éclat de sa radieuse beauté.

On sait, en dehors du buste, qu'il fit un médaillon d'après Madame Récamier. De nombreuses épreuves en courent les collections qui sont assez suspectes, le creux ayant été conservé et... utilisé. M. le Comte de Penha-Longa en possède un plâtre qui paraît ancien et ne porte que la signature *Chinard* (1). Mais M. Marmottan déclare, dans l'ouvrage que nous avons déjà cité, avoir vu une terre cuite de ce médaillon qui porte la signature : *Chinard de l'Institut à Paris*, ce qui nous donnerait encore une preuve de plus de ce que nous cherchons à établir.

On pourrait aussi inférer de ce séjour de Chinard à Paris vers 1802 que c'est dans la société parisienne qu'il faut chercher le nom de la délicieuse personne dont Chinard a modelé le buste récemment acheté par le Musée du Louvre et signé *Messidor an X*. L'identification avec Mme de Verminac, femme du préfet du Rhône, dont le portrait fut exposé seulement deux ans plus tard et « sous les attributs de Diane » en devient encore plus improbable.

Quant au buste de Madame Récamier, les répétitions en sont innombrables. Voici, pour ne parler que de celles que nous connaissons et qui en valent la peine, comment nous les classerions à peu près, sans entrer dans une critique approfondie de chacune d'elles.

Le plâtre conservé à Belley, dans la famille Bullat-Savarin et dont un moulage en médiocre état figurait à l'Exposition, prêté par le Musée de Lyon, semble être le plâtre original reproduisant l'œuvre telle qu'elle jaillit de l'ébauchoir de l'artiste. Celui-ci, avant la traduction en marbre, reprit et modifia légèrement ce premier jet, notamment en ce qui concerne l'arrangement de la coiffure et de l'écharpe.

Un exemplaire en marbre appartient à Mme Récamier elle-même. Mais, à une date que l'on ne saurait préciser, elle le fit couper à la naissance des

(1) *Le Salon de 1808*, p. 102. Le creux figure sur le médaillon.

arrangement du voile aux plis symétriques, l'admirable poitrine disparurent dans cet accès de pudeur rétrospective. Passé par les mains de la nièce de Mme Récamier, vendu en 1893 à M. le Marquis de Biron, ce buste est aujourd'hui en Amérique.

Le marbre de Lyon reproduit ci-contre et dont nous ne saurions dire s'il est antérieur ou postérieur au précédent, avait appartenu au père de Mme Récamier, le notaire Jean Bernard, et avait été légué par lui en 1828 au fils d'un de ses amis, M. Simonard, qui avait connu dans son enfance Mme Récamier. C'est la fille de celui-ci, Madame Petit-Dessari, qui l'a cédé au Musée de Lyon. La suite des possessions est absolument nette, la provenance indiscutable : on a contesté la qualité de l'œuvre, à tort, selon nous; car si nous ne connaissons le buste mutilé que par ses reproductions, et ne pouvons affirmer s'il est supérieur ou non, la qualité du travail de celui de Lyon est éclatante, précise et fine, sans presque de sécheresse, malgré la mode ambiante et les habitudes courantes de Chinard lui-même. La figure, enfin, de grandeur naturelle, y est complète et s'y présente avec tous ses avantages.

Il peut exister d'autres marbres, anciens ou modernes (on nous en a signalé un récemment dans une collection parisienne qui passe pour contemporain des précédents). Il ne semble pas qu'aucun puisse réunir des qualités supérieures à celui que nous venons d'étudier.

Quant aux exemplaires à une échelle réduite, nous n'en savons pas l'origine : plusieurs peuvent être sortis de l'atelier de Chinard, peut-être de sa main : ce sont en général des reproductions, le plus souvent en terre cuite, aux deux tiers de la nature, presque sans autre changement que celle de leur taille, du type du buste de Lyon; on peut citer en première ligne la terre cuite de la collection de M. le comte Cahen d'Anvers qui figurait à l'Exposition, un autre qui avait figuré à la rétrospective de 1900, aujourd'hui à M. Gaston Bernheim, une autre à M. Lefebvre, au château de Valmer (Indre-et-Loire), etc.

Les petites réductions, au contraire, dont nous connaissons plusieurs en bronze paraissent s'être rapprochées du modèle premier qui figurait sans doute toujours dans l'atelier de l'artiste et qu'il exploitait lui-même.

PAUL VITRY.



MUSÉES DE PARIS & DE PROVINCE

Notes et informations

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS ♣ ♣ ♣ ♣

♣ ♣ ♣ A l'exposition d'œuvres du Premier Empire terminée le 15 janvier a succédé immédiatement au Pavillon de Marsan une exposition d'Estampes japonaises qui comprend environ 500 pièces de choix tirées des collections parisiennes et fait suite à celle dite des *Primitifs* organisée l'année dernière.

On en trouvera dans ce même numéro du Bulletin le thème exposé par M. Raymond Koechlin qui en a été l'initiateur et l'organisateur.

Une exposition de gardes de sabres accompagnait cette série d'estampes.

D'autre part les panneaux du grand hall ont été consacrés à une exposition de peintures et d'estampes de Toulouse-Lautrec relatives au théâtre.

MUSÉE DE L'ARMÉE ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣

♣ ♣ ♣ Le général Niox, directeur du Musée de l'armée, vient d'ouvrir au public la « chapelle Napoléon » où sont exposés tous les souvenirs relatifs au tombeau de l'empereur à Sainte-Hélène et au transfert des cendres en France.

On a également ouvert une nouvelle salle consacrée aux uniformes des armées étrangères.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE PARIS ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣

♣ ♣ ♣ Mme Soyer, née Ehrler, a offert au conseil municipal, pour être placé au Petit Palais, un petit groupe en terre cuite d'un très grand intérêt artistique : *la Bacchante entourée de ses cinq enfants*, par Joseph-Charles Marin. Ce groupe est signé et daté de 1793, l'année du Salon où il fut exposé.

MUSÉE DE GRENOBLE ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣

♣ ♣ ♣ Le Musée de Grenoble vient de s'enrichir d'une nouvelle statue d'origine dauphinoise, qui complète très heureusement la collection d'art local exposée dans la première salle de sculpture. Cette statue représente un saint Christophe en pierre, dont la peinture s'est conservée presque intacte ; cette circonstance lui donne un intérêt tout à fait exceptionnel. La rigidité de la pose, la sobriété des détails, doivent la faire classer parmi les œuvres du XIII^e siècle.

Notre Musée possède actuellement, comme statues dauphinoises, en pierre ou en bois, les pièces suivantes :

— Une Vierge et l'Enfant-Jésus en bois, du XII^e siècle, provenant du Château de Bressieu ;

— Le saint Christophe en pierre, nouvellement acquis, du XIII^e siècle, provenant du Champsaur ;

— Une statue en bois peint, du XIV^e siècle, représentant une Donatrice, qui provient de Virieu ;

— Trois statues du XV^e siècle ; un saint Jean-Baptiste et une sainte Catherine (pierre coloriée), provenant du couvent des Carmes de Pinet, près Vienne et un saint Roch en bois, provenant du Château de Bressieu.

— Enfin, du début du XVI^e siècle (daté de 1501), un saint Christophe en bois, provenant d'Echirolles.

Il est curieux de trouver dans notre pays plusieurs statues de saint Christophe, patron des voyageurs traversant les rivières.

Au moyen âge, le passage des torrents devait être particulièrement périlleux en Dauphiné, et l'on comprend que les gens d'Echirolles et ceux du Champsaur, tous aux prises avec les dangers de la traversée du Drac, se soient mis sous la protection de saint Christophe et lui aient érigé des statues.

Il est très instructif, au point de vue de l'Histoire de l'Art, de comparer les deux saints Christophe de notre musée, celui du XIII^e et celui du XVI^e. L'artiste du XVI^e siècle cherche déjà les effets naturalistes, les attitudes qui expriment avec vérité le mouvement et l'action, il témoigne plus de recherche dans l'agencement des draperies et, en découvrant les jambes, il peut montrer sa science dans l'étude du nu. Par contre, celui du XIII^e a une naïveté qu'il manifeste par la simplicité des lignes et le calme de l'attitude. Quoique son saint traverse un torrent, l'artiste ne cherche pas à relever la robe, n'ayant aucune tendance à représenter les formes nues. C'est à peine si l'on voit un pied dépassant la robe qui enveloppe toute la statue.

Cette réunion d'œuvres dauphinoises, si précieuse pour nous, est due à l'initiative du général de Beylié, grâce à la générosité duquel nous possédons les trois statues de Bressieu et de Virieu.

POUR LE MUSÉE DE CHARTRES ¶ ¶ ¶ ¶
 ¶ ¶ ¶ M. Roger Durand a fait, à l'une des dernières séances de la Société Archéologique, la communication suivante :

« Notre Musée de Chartres manque d'espace : c'est une vérité tellement évidente que le visiteur le moins prévenu ne peut s'y méprendre.

Depuis de longues années, nous nous préoccupons de l'encombrement des salles et de la défectuosité de leur éclairage. Un agrandissement a été tenté : une partie de l'immeuble Louvancour a été aménagée en salles de Musée, mais cette adjonction, qui a été onéreuse, ne nous a donné satisfaction à aucun point de vue.

Dans cette annexe, deux salles sont suffisamment éclairées pour l'exposition des tableaux, mais leur conservation s'y trouve compromise ; en effet, si le chauffage de l'ancien Musée est défectueux, celui de l'annexe est déplorable. Nos toiles se distendent, se recouvrent de moisissures ; bref, si l'état de choses actuel se perpétuait, nous courrions à un désastre.

Les donateurs ne se rebutant pas, nous avons des offres qui méritent un accueil empressé et reconnaissant, que nous ne pouvons, faute de place, accepter.

Parmi ces présents se trouvent dix merveilleuses tapisseries des Flandres du XVII^e siècle, mesurant chacune environ 5 mètres sur 3 m. 50, donnant un développement de 67 mètres.

Vous pouvez apprécier la valeur artistique de ce présent inestimable, quatre de ces superbes tentures ayant été exposées, pendant la durée des fêtes de notre cinquantenaire, dans notre antique salle basse.

Ces tapisseries, tissées d'or, proviennent originairement du Palais archiépiscopal de Gènes-la-Superbe.

L'acceptation de l'offre du Palais épiscopal de Chartres faite à notre ville par le Conseil général d'Eure-et-Loir, à condition de l'aménager en Musée, en donnant satisfaction à tous les besoins d'agrandissement, assurerait en outre la conservation du grandiose Palais, auquel est liée l'histoire entière de notre petite Patrie.

Ainsi placé dans une situation remarquable, dominant la vallée et la campagne qui l'enserme, abrité par la merveilleuse basilique qui fait la gloire de notre ville, et ne cesse d'attirer les amateurs du Beau de toutes les nations, notre Musée ne manquera pas de prospérer.

L'éventualité d'une restauration, étant donné le mauvais état d'entretien du Palais, mise justement en avant, ne fait plus question, maintenant que les *Monuments historiques* prennent à leur charge la restauration du monument historique qu'est le Palais.

D'autre part, d'importants subsides étant offerts au Musée, le sacrifice d'argent à consentir par la ville serait des plus restreints.

Digne du cadre qui le sertirait, notre Musée ne serait pas un des moindres attraits de notre ville, si remarquable, admirée entre toutes, sauf par un trop grand nombre de ses enfants qui affichent le plus profond dédain pour tout ce qui se rattache aux Beaux-Arts et à l'Archéologie. »

Cette communication très judicieuse a été assez fraîchement accueillie par une partie de la presse chartraine et la Société Archéologique elle-même a évité de se prononcer. Il eut peut-être été prudent de laisser celle-ci en dehors de la question puisqu'aussi bien il s'agit des collections municipales accrues par les dépôts de l'Etat et non des collections particulières de la Société. L'utilisation rationnelle et nécessaire des anciens locaux épiscopaux ou autres n'ira pas toujours sans froisser quelques susceptibilités respectables. C'est aux pouvoirs publics, c'est aux assemblées municipales en particulier qu'il appartient de prendre les décisions opportunes dans l'intérêt général de l'art ou de l'éducation nationale. Devant les faits accomplis et les résultats obtenus les protestations s'apaiseront, les bouderies s'atténueront : le nombre n'est plus très grand aujourd'hui des gens qui s'obstinent à attendre le retour de Louis XVII ou de Henri V!

MUSÉE DE CHALONS ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶
 ¶ ¶ ¶ Le Musée de Châlons vient de recueillir une statue tombale du moyen âge d'un grand intérêt historique.

Sur une dalle longue de plus de deux mètres est représentée en relief, gisant accostée de deux anges qui manient des encensoirs, une femme vêtue d'une ample robe. Elle porte une ceinture ornée de trèfles à quatre feuilles, à laquelle pend une escarcelle.

Ce monument, du treizième siècle, marquait la sépulture historique d'un souverain de la Champagne qui n'est autre que Blanche de Navarre, comtesse de Champagne et de Brie, Palatine ; la mère de Thibaut le chansonnier, la reine Blanche des légendes champenoises.

La comtesse Blanche reposait dans l'abbaye d'Argensolles qu'elle avait fondée. C'est là que le tombeau princier a subi pendant la Révolution les mutilations déplorables qui le défigurent aujourd'hui. Il importait pourtant d'en sauver les vestiges, et le musée de Châlons en doit l'acquisition au désintéressement généreux de M. Pierre Perrier, propriétaire des ruines d'Argensolles.

MUSÉE DE BAYEUX ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶
 ¶ ¶ ¶ La célèbre « tapisserie de Bayeux » a été l'objet récemment en Angleterre d'une intéressante étude de M. Charles Dawson (Londres. Elliot N°) qui s'est attaché en particulier à déterminer les restaurations qui lui furent infligées en 1842, altérations d'inscription ou de figures, adjonctions ou suppressions injustifiées. Des figures comparatives complètent très utilement ce travail critique dont il sera bon de tenir compte avant toute nouvelle interprétation ou commentaire de ce célèbre monument.

MUSÉE DE LA SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DE TOURAINE ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶
 ¶ ¶ ¶ La Société archéologique de Touraine a acquis tout récemment une belle porte en bois sculpté d'époque Louis XIII provenant de la chapelle du château de Chavigny (Indre-et-Loire). Elle a reçu en don, de la même provenance, un bon spécimen de grille en fer forgé de la même époque. Elle a recueilli également en dépôt la cloche de l'ancienne église de Fleuray qui porte une inscription et des armoiries qui permettent de la dater du début du XVII^e siècle.

Ces monuments, malheureusement, les premiers surtout, sont presque impossibles à exposer dans l'état actuel des locaux dont la Société dispose pour son musée et font souhaiter de plus en plus la réalisation de l'espérance que nous avons enregistrée il y a quelques mois pour son logement futur.

MUSÉE DE PITHIVIERS ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶
 ♣ ♣ ♣ Ce musée dont nous avons annoncé l'inauguration récente est installé dans l'ancien hospice dont la chapelle qui a conservé des peintures murales dues à Ravot peintre originaire de Mon-

targis est devenue la grande salle. Des vitrines y ont été installées pour les collections d'objets préhistoriques, et gallo-romains, pour les armes du moyen âge, les sceaux, etc., quelques statuettes mais un petit nombre de tableaux, des documents graphiques sur l'histoire de Pithiviers et des collections ethnographiques qui sont inévitables, paraît-il.

MUSÉE DE MOULINS ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶
 ¶ ¶ ¶ La ville de Moulins possède d'abondantes collections de toute nature mais dispersées en plusieurs endroits et généralement assez mal installées, notamment dans les combles du Palais de Justice. Un legs de M. Martin, ancien secrétaire de la préfecture, a mis à la disposition de la municipalité non seulement ses collections artistiques mais encore une très belle maison d'habitation voisine du Pavillon d'Anne de Beaujeu. Le testateur mettait comme condition à son legs que ce bâtiment historique, occupé actuellement par la Gendarmerie, serait affecté à l'usage du Musée et relié à sa propre maison. Le Conseil municipal s'est entendu avec le Cons il général pour réaliser le projet très intelligent qui va enfin doter Moulins d'un excellent Musée, dont on espère voir l'installation complète au cours de l'année prochaine.

MUSÉE DE TULLE ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶
 ¶ ¶ ¶ La ville de Tulle vient d'acheter à l'État au prix de 15.000 francs le palais épiscopal de cette ville pour y installer le musée et la bibliothèque municipale.

MUSÉE D'ART RELIGIEUX DU PUY ¶ ¶
 ¶ ¶ ¶ Ce Musée vient de recueillir un portrait abandonné depuis longtemps dans les greniers de l'église Notre-Dame qui représente M. Olier, le fondateur de la Compagnie de Saint-Sulpice, l'ami de saint Vincent de Paul, dont le rôle est si important et si connu dans l'histoire religieuse du XVII^e siècle. M. Olier fut aussi le fondateur du séminaire du Puy où il se rendit en 1652. Il avait été auparavant, dès 1626, abbé du monastère de Pébrac, dans la vallée de l'Allier et était aussi chanoine de Saint-Julien de Brioude.



PUBLICATIONS RELATIVES AUX MUSÉES DE FRANCE

☞ ☞ ☞ **Le Palais du Louvre.** *Architecture. Mobilier. Objets*, par G. GEFFROY. Paris Per Lamm, in-4°.

Après une rapide histoire des bâtiments du Louvre, M. Geffroy passe en revue, dans ce troisième volume consacré au Louvre de la collection des *Musées d'Europe*, les diverses séries autres que celles de la peinture et de la sculpture. L'examen de chacune d'elles, depuis la plus haute antiquité jusqu'au XVIII^e siècle est forcément très rapide. Mais au mérite des impressions toujours justes et personnelles de l'auteur, se joint celui d'une abondante et peu commune documentation graphique qui comprend près de 300 figures.

☞ ☞ ☞ **Le Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris**, par HENRY LAPAUZE. Paris, Lucien Laveur, in-4°.

Ce volume, illustré de 28 reproductions hors texte et de 218 illustrations dans le texte, contient une description et une histoire sommaire des collections d'art de la Ville de Paris, réunies au Petit Palais, y compris les multiples séries de la collection Dutuit et les ensembles, constitués plus récemment, de portraits, de dessins et de gravures qui complètent l'exposition des peintures et de sculptures municipales.

☞ ☞ ☞ **Jehan Cousin père, sculpteur.** *La statue de l'amiral Chabot et le jubé de la chapelle de Paissy*, par Maurice Roy. Sens, 1900. 14 p. in-12.

M. Maurice Roy, qui a apporté récemment une importante contribution à la biographie des deux Jean Cousin, revient sur l'attribution déjà défendue par lui dans son premier travail de la statue de l'amiral Chabot à Jean Cousin le père. Il insiste sur le témoignage de l'historien Taveau qui écrivait à SES VOS 1500 et enregistre nettement cette attribution. Il relate un texte nouvellement découvert par M. Rapst qui qualifie Cousin de « *peintre et tailleur d'ymages* » et établit par ces textes nouveaux que l'artiste fut en rapport avec la statue de Philippe Chabot. Le texte décisif malheureusement, qui serait relatif à l'ouvrage même du tombeau de celui-ci, fait toujours défaut

et il reste prudent de n'accepter que sous réserve l'attribution jadis traditionnelle.

☞ ☞ ☞ **Revue de l'Art ancien et moderne**, t. XXVI, p. 409 et t. XXVII (1910), p. 39 et suiv.

Les Sumériens de la Chaldée d'après les monuments du Louvre, par Edmond Pottier.

☞ ☞ ☞ **Les Arts** (septembre 1909). — *La sculpture du XIV^e siècle français au Musée du Louvre*, par Paul Vitry.

(Janvier 1910). — *Les accroissements des Musées (Musée du Louvre). Département des objets d'art du moyen âge et de la Renaissance*, par Gaston Migeon.

☞ ☞ ☞ *Bulletin de l'Art ancien et moderne* (22 janvier 1910). — **Le Musée de Louviers**, par Etienne Deville.

Revue d'ensemble rapide des différentes séries qui composent ce Musée que l'auteur affirme organisé avec beaucoup de goût et de soin : séries de céramique, de peinture et de sculpture sans oublier les meubles et les panoplies. Une collection léguée par M. Constant Roussel l'a enrichi en 1904. Un morceau capital est un bas-relief funéraire grec du IV^e siècle donné par le baron Pichon.

☞ ☞ ☞ **Le Journal des Arts** du 5 février 1910 a consacré tout un article de M. A. Richaud au nouveau *Musée de Digne* dont nous avons ici même annoncé récemment l'ouverture et aux diverses collections qu'y a réunies Etienne Martin.

☞ ☞ ☞ **Gazette des Beaux-Arts**, Novembre 1909. *Les œuvres régionales du Musée Rolin, à Autun*, par M. Alphonse Germain. — L'auteur expose dans cet article le résultat de ce qu'il appelle lui-même une exploration. Peut-être aurait-il pu indiquer que certaines des œuvres de sculpture bourguignonne qu'il énumère, sans rien nous apprendre de nouveau à leur sujet, n'étaient plus à découvrir et avaient déjà été publiées. Certaines autres sont de bien médiocres morceaux archéologiques qu'une grande revue d'art pouvait se dispenser de reproduire. C'est enfin une singulière idée que de déclarer « procéder de Jean Goujon », le masque gothique d'un sire de Montperroux.

Bulletin des Musées de France

UN KOUROS, FIGURE VIRILE D'ANCIEN STYLE GREC au Musée du Louvre

Pendant longtemps, on a donné le nom « d'Apollon » à des figures viriles, de style grec archaïque, qu'aucun attribut spécial ne désignait comme représentations de ce dieu. Ces figures qui remontent, pour la plupart, au VI^e siècle avant notre ère, nous montrent un personnage jeune, imberbe, robuste, entièrement nu, dans une attitude rigide, paré d'une chevelure généralement longue et soigneusement disposée. Sa jambe gauche est avancée ; les pieds reposent à plat sur le sol ; ses bras détachés du long du corps, plus ou moins détachés du torse ; les mains sont fermées, le pouce restant toujours en dehors. Tel est l'Apollon d'Orchomène, tel est celui de Théra.

Les découvertes de ces figures se multipliant, on éprouva des doutes sur l'exactitude de cette dénomination et on s'avisa de rechercher avec plus de circonspection les circonstances dans lesquelles ces statues avaient été trouvées. Les doutes se précisèrent : on constata que plusieurs provenaient de monuments funéraires et que le nom d'Apollon n'était pas applicable à toutes ces statues. Et comme cette série masculine où le type nu est si commun faisait exactement pendant à la série contemporaine des jeunes femmes richement vêtues, désignées sous le nom de *Korés*, on adopta pour les hommes le nom de *Kouroi* c'est-à-dire de jeunes hommes. M. Deonna, ancien membre de l'École française d'Athènes, a rassemblé avec beaucoup de diligence les matériaux épars sur ces « Apollons archaïques » ; il en a recherché tous les exemplaires connus, il en a dressé le catalogue, réuni la bibliographie et tenté la classification en accompagnant ses recherches de dessins et de phototypies. De cette entreprise courageuse est sorti un instrument de travail très précieux pour les historiens de la sculpture grecque (1).

(1) W. Deonna, *Les Apollons archaïques* avec une préface de H. Lechat. Genève, 1909.

Depuis l'année 1874, le Louvre possède deux torsos archaïques de cette série, provenant vraisemblablement de l'ancien sanctuaire d'Apollon Actien, vis-à-vis de Prévéza (1). Envoyés à Paris par M. Dozon, consul de France à Janina (2), ces torsos sont exposés au centre de la Salle grecque, à droite et à gauche de la Héra de Samos.

L'un remonte au second quart, l'autre à la seconde moitié du VI^e siècle ; ils présentent entre eux de notables différences de facture. Par sa taille étroite et son aspect élancé, l'un rappelle la statue de Théra ; l'autre, d'une tournure plus lourde, a été rapproché d'un Kouros du Ptoion, conservé au Musée national d'Athènes. Chez l'un, les pectoraux sont développés, les clavicles très accusées, les deux avant-bras sont encore collés le long des cuisses ; la chevelure formant une masse quadrillée, retombe librement entre les épaules et se termine sur une ligne horizontale. Chez l'autre, le torse a plus d'élégance, les pectoraux sont aplatis, les bras ne tiennent plus au corps que par la main ; la chevelure, serrée par un lien, tombe assez bas au milieu du dos. L'absence des têtes rend d'ailleurs la classification des torsos d'Actium assez difficile et nous prive d'un élément d'étude du plus haut intérêt.

Des acquisitions postérieures ont enrichi notre Salle grecque de plusieurs autres fragments importants, ayant également appartenu à des Kouros. En 1886, une tête, un fragment de jambe gauche et une main, en marbre du Pentélique, trois débris certains d'une œuvre de l'ancienne école attique, antérieure aux guerres médiques, furent apportés à Paris (3). Les dimensions étaient plus petites que

Deonna, n. 1-2.

(1) Il est de deux : l'un, en marbre, est conservé au Louvre, l'autre, en terre cuite, est conservé au Musée de Prévéza. Ces deux torsos ont été envoyés à Paris par M. Dozon, consul de France à Janina, en 1874. Ils ont été exposés au Louvre en 1875. Ils ont été envoyés à Paris par M. Dozon, consul de France à Janina, en 1874. Ils ont été exposés au Louvre en 1875.

(3) Deonna, n. 3-5.

nature. La tête était endommagée : cependant, on pouvait encore admirer le soin apporté par l'artiste dans le modelé des chairs et l'habileté avec laquelle il avait su rendre certains détails du visage, notamment les yeux. La chevelure serrée par un ruban se composait de bandeaux ondulés sur le front et de mèches bouclées tombant derrière les oreilles ; elle avait dû recevoir une coloration qui en dissimulait les parties inachevées. La nudité de la jambe indiquait bien qu'elle ne pouvait être que celle d'un jeune homme. La main nerveuse et fine était fermée comme les mains des torses d'Actium. Ces indices permettaient donc de reconnaître avec certitude que les fragments en question provenaient d'une statue analogue à celles que l'on désignait encore sous le nom d'Apollons archaïques. Le Louvre s'empressa d'acquérir ces trois morceaux.

Cinq ans plus tard, une seconde tête en marbre de Paros, aussi d'origine attique, vint s'ajouter à ces premiers documents (1). La partie droite de la figure est bien conservée. La chevelure, serrée par un lien, s'étage par devant en deux rangées de boucles et descend par derrière jusqu'à la naissance des épaules ; la partie entourée par le lien est traitée d'une façon très sommaire, mais l'artiste a réservé tous ses soins pour les boucles du front. L'oreille aplatie reste encore comme engagée dans la chevelure. La bouche est souriante et légèrement relevée dans les coins. L'œil ouvert, au globe saillant, présente de grandes analogies, comme l'a constaté M. Collignon, avec la tête Rayet, aujourd'hui à Copenhague. Une telle acquisition ne pouvait pas nous consoler du départ de la tête Rayet ; elle a du moins adouci les regrets que nous éprouvons de son exode.

Ces documents précieux, tout en enrichissant le Musée, tout en favorisant les études des archéologues, ne fournissaient au public que des indications qui ne pouvaient donner aux visiteurs du Louvre l'impression exacte d'une statue de Kourou. Différents entre eux par les dimensions, par la matière et par la facture, ces morceaux ne pouvaient être appréciés que dans leur isolement. Il restait donc une lacune à combler. Malgré les dimanches qui présentent, à l'heure actuelle, une pareille recherche, il fallait faire effort pour découvrir une figure d'ensemble, encore pourvue de sa tête, et capable, par sa conservation relative, de retenir l'attention et de fixer les idées du public.

L'œuvre tant désirée est enfin venue à Paris et le Conseil des Musées a jugé qu'elle devait entrer dans nos collections nationales. Chacun pourra maintenant comprendre l'importance de ces figures viriles archaïques et en saisir mieux l'intérêt. Trouvée en 1902, dans l'île de Paros, à l'angle N.-O. du sanctuaire d'Esculape, au milieu d'un mur ruiné où elle avait été déposée à une époque ancienne, cette statue faisait partie d'une collection particulière (1). Dans son état actuel, elle mesure encore 1 m. 03 de hauteur. Elle a été sculptée sur place, dans un bloc de marbre tiré des carrières de l'île, marbre à très gros grains et à nombreuses paillettes.

Les proportions du corps sont à peu près celles que l'on observe le plus habituellement. La figure est debout, dans la position ordinaire, la jambe gauche en avant. D'une façon générale, la partie antérieure a souffert. Le visage, en particulier, a été fort abîmé : il est imberbe ; le nez a en grande partie disparu ; la place des narines reste encore reconnaissable. Les lèvres, moins mutilées et relevées dans les coins, esquissent un sourire discret ; la lèvre inférieure est épaisse ; une dépression marquée part d'un des coins de la bouche et remonte vers l'autre en séparant la lèvre inférieure du menton et en accentuant la contraction du visage. Les gros yeux ronds sont caractéristiques ; le globe de l'œil en relief formait une saillie assez forte. Sur le front, les joues et le cou on cherche en vain quelques traces de modelé ; le marbre très grenu ne se prêtait guère à des finesses d'exécution. Les clavicules ne sont pas indiquées. Je parlerai plus loin de la chevelure.

Du côté droit, le bras manque ; il est cassé au-dessous de l'épaule. Du côté gauche, le bras a été brisé à peu près à la même place mais les morceaux existent et ont été rajustés : à l'épaule, encore intacte, avec une partie du biceps, a été rattachée l'autre moitié du biceps formant pièce avec le coude et l'avant-bras ; la main fermée constitue une seconde pièce qui a été rattachée à l'extrémité de l'avant-bras et réappliquée sur le côté de la cuisse. A demi-pliés, les bras n'ont plus leur rigidité primitive et sont détachés du corps. Les deux jambes manquent au-dessous des genoux comme dans les torses d'Actium et comme dans la plupart

(1) Peu de temps après sa découverte elle a été décrite par O. Rühlensohn, *Athen. Mittheil.* XXVII (1902), p. 230 et reproduite sur la pl. XI ; cf. Deonna, n. 122.

des autres statues de Kouros ; les rotules des genoux sont indiquées avec un peu d'exagération. Les épaules sont fortes et arrondies ; les pectoraux bien développés sont placés assez haut et vigou-



Fig. 7. — Kouros.

Marbre grec du VI^e siècle.

(Musée de Louvre.)

reusement contour-
nés. La taille assez allongée se dessine nettement et les hanches apparaissent à leur place. Le nombril, placé très bas, est indiqué par un bouton réservé dans un creux ; le sexe est fort petit. Quant aux cuisses elles sont vigoureuses, mais aplaties sur le côté ; leur épaisseur à l'endroit où la main est appliquée n'est pas inférieure à 0,20 ; elles portent sur le côté extérieur de petits sillons, restes des trous de mèche et de nombreux témoins des dernières tentatives du sculpteur pour arriver à détacher complètement les bras. Le revers du marbre est dans un état de conservation bien meilleur. Seule, la partie proéminente des fesses présente des traces d'usure par suite d'un frottement. La cambrure du dos est très prononcée et la ligne médiane du torse fortement accentuée. La ligne qui sépare les fesses est tracée avec raideur. Les jambes ne commencent à se détacher l'une de l'autre qu'au milieu des cuisses ; quant aux bras, ils sont, comme je viens de le dire, entièrement séparés du corps. Les formes en général sont pleines et fondues dans des contours arrondis ; la chair est abondante et l'armature osseuse ne se laisse pas deviner.

Certains procédés conventionnels, adoptés par les sculpteurs archaïques pour représenter l'anatomie humaine, sont dignes d'être notés : ils nous apportent comme les témoignages de leurs efforts pour rendre avec plus de fidélité la nudité virile. Ils consistent en certains traits plus ou moins

profonds, destinés à souligner la musculature. Mais ici la musculature n'a pas été très accentuée ; certains de ces traits sont légers et à peine visibles. Au-dessous des pectoraux, le bas de la cage thoracique est faiblement marqué par un angle incisé que traverse une ligne descendant du milieu de la poitrine et finissant au nombril. Les plis inguinaux sont indiqués plus profondément par deux rainures qui prennent naissance au sexe et vont se perdre dans les hanches. Enfin le long de chaque cuisse un sillon partant de la rotule remonte à la hauteur de la main où il vient expirer.

Il reste à parler de la chevelure dont l'arrangement donne à toutes ces figures une physionomie curieuse et particulièrement intéressante ; elle nous parvient dans un état de fraîcheur vraiment exceptionnel. Le front est garni de dix boucles dont huit sont stylisées en forme de volutes allongées, séparées au milieu du front en deux groupes, cinq à droite et cinq à gauche ; les deux boucles les plus voisines des oreilles ne sont pas en spirales. Une bandelette de métal, posée sur la tête comme un diadème, isole cette portion de la chevelure. Le reste est rejeté en arrière et retombe sur le dos en une nappe quadrillée qui se termine par seize petites mèches pointues dont l'étalage forme une ligne courbe. Une seconde bandelette de métal, un serre-tête allant d'une oreille à l'autre, forme un angle avec le diadème et maintient par derrière la portion tombante des cheveux.

C'est de ce côté que

la chevelure se présente dans toute sa largeur et produit l'effet le plus frappant. Depuis le sommet de la tête jusqu'à son extrémité, elle ne mesure pas moins de 0,30 de longueur ; les rainures horizontales



Fig. 8. — Kouros.

Marbre grec du VI^e siècle.

(Musée de Louvre.)

qui la divisent, forment au-dessous du serre-tête onze registres parallèles ; on en compte dix entre le serre-tête et le sommet du crâne. Les oreilles repoussées par la masse des cheveux sont légèrement ramenées en avant.

La chevelure de notre statue de Paros et celle d'un Kouros du Ptoion (1) présentent entre elles une similitude évidente. On observe les mêmes détails dans la disposition des cheveux, notamment l'absence de spirales, de chaque côté du visage, dans la boucle la plus rapprochée des oreilles ; le diadème et le serre-tête occupent exactement la même place. Ce rapprochement, légitime pour la chevelure, ne semble pas pouvoir être tentée pour le visage.

Telle est la nouvelle statue qui vient d'entrer dans les collections du Louvre et qui présente un spécimen aussi complet que possible de la sculpture archaïque insulaire pendant la seconde moitié du VI^e siècle. Exposée près des torsos d'Actium, à côté des autres morceaux ayant appartenu à des Kouros, elle nous apporte un document particulièrement utile pour étudier avec profit le développement d'un type familier à la sculpture

grecque archaïque, pour suivre les progrès de ce développement et constater l'effort heureux tenté par les sculpteurs grecs contemporains afin de saisir et de fixer la forme réelle.

Avec cette statue, le vendeur nous a remis trois fragments, aussi en marbre de Paros, trouvés au même endroit, qui appartiennent à la partie postérieure de la jambe droite d'une statue analogue mais de plus grandes dimensions. Réunis ils mesurent 0,41.

C'est pour moi une grande joie de constater que la Salle grecque, depuis quelques mois, s'est enrichie d'œuvres importantes, véritables têtes de séries, dont on ne saurait saluer l'entrée avec trop de satisfaction. Le Kouros de Paros et la statuette féminine de style crétois, cédée par le Musée d'Auxerre, tiennent la première place dans ces heureuses acquisitions. M. Etienne Michon s'est chargé de présenter aux lecteurs du Bulletin la statuette d'Auxerre (1), d'en souligner finement l'intérêt et de rappeler les bases de l'accord équitable à la suite duquel cette statuette est entrée au Louvre.

A. HIRON DE VILLEFOSSÉ.

LE BUSTE DE L'ASTRONOME PINGRÉ, PAR J.-J. CAFFIERI au Musée du Louvre.

Une récente décision ministérielle a autorisé le dépôt au Louvre d'un buste en terre cuite de Caffieri qui figurait assez obscurément jusqu'ici à l'Observatoire de Paris. C'est le portrait que nous reproduisons ci-contre de l'abbé Pingré, géographe du roi, membre de l'Académie des Sciences, chanoine régulier et bibliothécaire de Sainte-Geneviève. Caffieri exposa cette terre cuite au salon de 1789 ; mais il est probable qu'il avait déjà à ce moment fait hommage à la bibliothèque de Sainte-Geneviève du plâtre original de ce buste. On lit en effet au revers de notre terre cuite comme au revers du buste en plâtre que conserve encore la Bibliothèque cette inscription :

Le buste en terre cuite de l'abbé de Sainte-Geneviève, par Caffieri, est offert au Roy, de l'Académie Royale des Sciences, le 4 septembre 1711.

Est offert par J.-J. Caffieri en 1788 à la Bibliothec (sic) de Sainte-Geneviève.

1. *Archives de l'Académie des Sciences*, t. 107, p. 157, XVIII-XVIII. *Observatoire de Paris*, t. 1, p. 32-33.

M. Jules Guiffrey dans son beau livre sur les Caffieri (p. 394) mentionne le buste d'après l'exemplaire de la Sainte-Geneviève qu'il suppose, n'ayant pu l'examiner de près, être la terre cuite du Salon. Celle-ci ne figura jamais à la Bibliothèque. Un inventaire de 1790 où sont énumérées les diverses œuvres d'art qui étaient conservées avant la Révolution dans ce dépôt et qui, par une exception presque unique, y figurent encore presque toutes, sans l'avoir quitté jamais, l'indique à son rang, mais sans préciser la matière ainsi que le même inventaire ne manque pas de le faire toutes les fois qu'il s'agit de marbres, terres cuites ou bronzes. C'est donc bien le plâtre qui figurait à la Sainte-Geneviève. Quant à la terre cuite, nous ignorons comment elle parvint à l'Observatoire : achat, cadeau de l'artiste, ou dépôt de la famille du personnage après la mort de celui-ci qui arriva en 1798 ?

Assez dédaignée et maltraitée par des badigeons

successifs au cours du XIX^e siècle, elle est parvenue au Louvre dans un état qui ne laissait apercevoir qu'une partie de sa beauté. Un nettoyage scrupuleux a permis de remettre en lumière les finesses de son modelé et les délicatesses du travail de l'ébaucheur qui en a précisé les traits avant la cuisson. Toutefois, si le fait de la présence de cette terre cuite au Salon en 1789 et les qualités mêmes qui y éclatent permettent bien d'affirmer y reconnaître une œuvre originale où Caffieri a mis tout son talent, ces observations ne sauraient nous rendre injustes pour le plâtre. Celui-ci, de dimensions supérieures à la terre cuite (0,53 pour le buste sans le piédoche qui est différent, au lieu de 0 m. 47) et ne pouvant avoir été moulé sur celle-ci, est, lui aussi, d'une qualité rare dans l'ac-



FIG. 1. — Buste de l'astronome L'Abbe de Moivre par J. J. Caffieri.
(Musée du Louvre.)

centration et la précision des détails. On y constate un travail de reprise à l'outil extrêmement soigné sur le plâtre même; aucune trace de coutures n'y apparaît et ce buste peut passer sans conteste pour le plâtre original lui-même, c'est-à-dire pour l'exemplaire primitif moulé sur le modèle en terre qui servit à l'exécution du buste. Un moule à bon creux dut être exécuté par Caffieri d'après ce modèle; car un autre exemplaire moins bon, mais certainement ancien se voit à la Bibliothèque

Sainte-Geneviève et de même proportion que le premier.

Notre terre cuite elle-même ne serait-elle qu'un simple estampage tiré de ce creux? Il est assez difficile de le penser, étant donné sa qualité et, si l'on peut dire, sa densité: le buste du Louvre

est extrêmement lourd et à peu près plein; si nous ne connaissions l'existence du plâtre de Sainte-Geneviève, nous affirmerions volontiers avoir sous les yeux la terre même que modela en présence du vieil abbé aux yeux clignotants, aux chairs molles, à la lèvre gourmande le prestigieux manieur de glaise qu'était Caffieri. Si c'est une épreuve exécutée d'après le modèle original, et forcément moindre de proportions, comme du reste les plus belles terres cuites du

XVIII^e siècle, le Diderot ou les enfants Brongniard de Houdon, par exemple, il faut reconnaître que de même que celles-ci, elle a été reprise et retouchée par l'auteur et porte valeur d'original.

Quoi qu'il en soit, le buste est un chef-d'œuvre dans l'un comme dans l'autre de ses exemplaires. Jamais Caffieri n'a mis dans une de ses figures, plus de bonhomie, de malice et de vie. On sait du reste que les plus célèbres de ces bustes, le Rotrou, le La Chaussée, l'Helvétius, sont des

effigies rétrospectives; par une faculté singulière, il arrivait à vivifier ces travaux souvent si tristes en d'autres mains. Mais cette fois, en présence de la nature, il s'est laissé aller à toute sa verve. Le modèle y prêtait sans doute et lui fournissait une admirable occasion de réalisme spirituel. Mais la photo-

graphie reproduite ci-contre nous dispense de tout autre commentaire de cette physionomie si expressive et nous ne pouvons que nous féliciter en terminant que le Louvre ait pu recueillir cet admirable morceau d'un artiste jusqu'ici assez peu représenté dans ses collections.

PAUL VITRY.

UN PORTRAIT DE JEUNE FEMME, PAR DAVID

(Acquisition du Musée du Louvre.)

La magnifique série de peintures, qui représentent au Louvre David comme portraitiste et mieux que les ambitieuses compositions classiques, jadis si réputées, y assurent solidement sa gloire, vient de recevoir une heureuse addition nouvelle. Il ne s'agit pas sans doute d'une œuvre d'importance égale à certains chefs-d'œuvre consacrés, tels que les admirables portraits de Mme Récamier, de Mme Sériziat ou de Mme Chalgrin, qui dominent tout le groupe par la splendeur incontestée de leur grâce. Le tableau est de dimensions plus modestes. Le modèle même semble appartenir à une famille de plus humble petite bourgeoisie, qui justifiait moins de solennité. A bien des égards, ce n'est presque qu'une simple étude librement enlevée devant la nature, mais d'une fraîcheur, d'une spontanéité et d'un charme tout à fait rares. David, qui ne montra jamais mieux son génie que dans l'ébauche magistrale, apparaît ici en son plus franc naturel, comme s'il avait peint uniquement pour sa propre délectation. Ce portrait intime et familier s'il en fut, qui était resté ignoré jusqu'alors, apporte ainsi dans la glorieuse réunion d'œuvres du maître une note spéciale, d'un accent déjà presque moderne.

Sur un de ces fonds brouillés, à peine couverts d'un semis de taches brun roux rapidement jetées, dont David eut l'habitude en ses esquisses, se détache en buste une jeune femme, en robe rosée, sur un fichu de linge blanc s'entrecroisant sur la poitrine. Elle est coiffée d'un bonnet blanc au bord dentelé. Des boucles d'oreille d'or pendent à ses oreilles. La pose est curieusement surprise en sa simplicité. Les yeux, lents, timides et doux, semblent se tourner vers le peintre avec une ingénuité candide, et le visage, modelé dans toute son individualité vivante comme par une main de sculpteur, respandit d'un éclat laiteux délicieusement

frais, parmi l'harmonie des vêtements clairs. On est étonné de l'alerte vivacité dont témoigne la facture. Le morceau, tout pénétré pourtant de force profonde, pourrait rivaliser de séduction extérieure avec les brillantes, quoique souvent superficielles, improvisations des maîtres anglais. Mais il reste dans la pure tradition française toujours sagement équilibrée, et n'est pas sans acheminer d'avance, par la simplicité du réalisme et la limpidité de la lumière, aux tendances futures de l'impressionnisme ou à l'exquise et tendre naïveté du divin Corot dans la figure. C'est une surprise que de sentir ainsi l'austère David en contact direct avec ses successeurs et de découvrir en lui les germes mêmes de l'art dont nous vivons.

Nous savons le nom du jeune modèle et l'époque à laquelle il a été peint. L'œuvre, qui est encore sur sa toile originale, porte, en effet, l'inscription suivante collée au revers : « Ce Présent Portrait a été peint par M^r Louis David, premier peintre de France à cette époque, dans l'année mille sept cents (*sic*) quatre vingt quinze (1), etre présente demoiselle Catherine Marie Jeanne Tallard, à l'âge de 22 ans, personne pieuse, charitable et célèbre par ses peines (*sic*) et par ces (*sic*) malheurs, morte en Bourgogne en l'an 1825. — Ecrit par Tallard, son frère, à Paris le 20 mars 1830. (Signé) : Tallard rue de longchamps n^o 29 à Chaillot ». La note est faite pour piquer notre curiosité sur la jeune fille ou jeune femme représentée, dont on voudrait connaître l'histoire, si brièvement indiquée comme tragique par la piété fraternelle. Nous n'avons réussi à découvrir jusqu'ici que son acte de décès, qui offre, au moins, quelques

(1) La toile a été d'ailleurs signée, mais non datée par le peintre, sur le fond, vers le bas, à gauche de la figure David. Cette signature, d'écriture cursive, semble comme gravée et incisée rapidement dans la pâte fraîche, avec le bois du pinceau.



Portrait de Mademoiselle Tallard, par DAVID

(Musée de Louvre)

données sur sa situation sociale et sur le pays où elle vécut. C'est dans les registres de la paroisse de Sougères (Yonne) qu'il se trouve inscrit, comme suit : « Le huit mars mil huit cent vingt cinq, Catherine Marie Jeanne Tallard, femme Lamy, décédée hier en cette paroisse, au hameau de Pesselières, âgée de cinquante trois ans, femme de François Lamy, maire de Sougères, a été inhumée dans le cimetière de cette paroisse avec les cérémonies ordinaires par nous, desservant de ladite paroisse, soussigné, en présence de Pierre Ledoux et de Julien Guenot qui ont signé avec nous. (Signé) : Philippi desservant de Sougères » (1). Les deux documents confirment l'un l'autre, tout en laissant subsister seulement un peu d'incertitude sur la date de naissance, qui paraît pouvoir se placer, soit en 1772, soit en 1773. Mais l'énigme reste entière, quant aux « peines » et aux « malheurs » de la jeune Bourguignonne, qui avait épousé quelque notable de village, cultivateur cossu peut-être, et dont l'existence semblerait ainsi tout unie. Eut-elle à subir des aventures antérieures, des deuils ou des chagrins d'amour ? Fut-elle prise de quelque façon dans la tourmente révolutionnaire ? Aucune indi-

cation n'est là pour nous guider. Nous ne pouvons conjecturer même exactement où et comment David l'a connue, si c'est à Paris ou en Bourgogne, par suite d'un hasard quelconque ou de relations d'amitié avec un membre de sa famille. Elle n'était sans doute pas encore mariée alors, en tout cas, mais dans l'innocent épanouissement de la jeunesse en fleur.

Quoi qu'il en soit de ces points problématiques, l'œuvre est de la plus belle époque du maître, du temps où il venait de peindre M. et Mme Sériziat (Salon de 1795), avant d'avoir pour modèle l'illustre beauté à la mode, Mme Récamier. Il ne sera pas sans intérêt de trouver désormais, près de peintures plus importantes et plus célèbres, mais aussi plus apprêtées, un exemplaire imprévu de sa manière la plus fraîche et la plus légère, vraie confiance d'artiste qui se livre en toute ingénuité au seul plaisir de peindre et révèle d'autant mieux la franchise naturelle de son merveilleux génie. Le Louvre se devait à lui-même autant qu'à la gloire de David de recueillir ce morceau de qualité rare et dont les peintres seront, à coup sûr, particulièrement charmés.

PAUL LEPRIEUR.

LE PAVILLON DE FLORE

Les premières semaines d'avril auront vu le départ définitif et complet du Ministère des Colonies. Depuis tant d'années que l'on souhaite et que l'on promet ce départ, on peut à peine croire qu'il soit enfin chose accomplie. Les locaux qui s'étendent depuis l'ancienne salle des Etats occupée aujourd'hui par les Rubens jusqu'à l'extrémité du bâtiment vont être prochainement livrés au service d'architecture qui devra commencer par faire disparaître un certain nombre d'aménagements postiches, cloisons, planches, etc., pour que l'on puisse se rendre un compte exact des locaux utilisables.

Des informations prématurées ont annoncé çà et là de quelle façon seront utilisés ces locaux ; des prétentions et des suggestions plus ou moins légitimes se sont déjà fait jour, comme celle des parti-

sans d'une galerie d'estampes anciennes. En réalité, aucune détermination définitive n'a encore été prise, et l'on peut dire seulement que la question est à l'étude. Tout ce que l'on peut assurer, c'est que cette extrémité de l'aile du Louvre devra comprendre d'abord un grand escalier, qui existe du reste déjà, et qui rendra le plus grand service pour desservir les parties du Musée de peinture les plus éloignées du Salon Carré, la salle des Rubens, en particulier où l'on n'accède actuellement qu'après une course interminable à travers les salles les plus diverses.

De plus, il est naturel que les grandes salles du premier étage qui feront suite aux galeries de peinture soient consacrées au développement de celles-ci. La collection Chauchard devra y trouver place. On sait, que l'installation projetée de celle-ci dans le bâtiment du Jeu-de-Paume a été abandonnée à la suite d'un rapport de M. Girault, le nouvel architecte du Louvre. La collection Thomy-Thiery devra venir l'y rejoindre. C'est à peu près tout ce qu'on peut dire pour le moment.

(1) Ce précieux document, récemment retrouvé, nous a été aimablement communiqué par M. l'abbé Pautrat, curé de Lainsecq et desservant actuel de la paroisse de Sougères, par l'intermédiaire de la famille qui a vendu au Louvre le portrait, vraisemblablement conservé en Bourgogne depuis l'origine.

LE LEGS PIET-LATAUDRIE AU MUSÉE DU LOUVRE

L'important legs que M. Piet-Lataudrie a fait aux Musées du Louvre, de Cluny, des Arts décoratifs, de Sèvres et de Niort, ainsi qu'à la Bibliothèque nationale, a été annoncé ici au moment de l'installation de ces objets précieux dans une des salles de la Colonnade. Chaque établissement vient de prendre possession des objets qui lui ont été légués. Le département des objets d'art du moyen âge et de la Renaissance va enrichir tout particulièrement quelques-unes de ses plus belles séries.

Voici rapidement décrits, les vingt-six objets que le Musée doit à la générosité de M. Piet-Lataudrie et qui ont été étudiés par M. Migeon dans les Arts (août 1909) :

Petite aiguière piriforme en cuivre gravé portant une inscription au nom du propriétaire Uthmân, fils de Sulaimân de Nakhtchiwan (Perse) et la date, du mois de Châ ban 586 (septembre 1190). Art persan XIII^e siècle.

Grand chandelier en cuivre avec lions et oiseaux en ronde-bosse. — Mossoul XIII^e siècle.

Grand bassin circulaire en cuivre gravé portant sur le rebord l'inscription : gravure de Ali, fils de Hursân, de Mossoul. Fait au Caire l'année 684 (1285-1286). — Art égyptien XIII^e siècle.

Grand chandelier en cuivre gravé portant l'inscription : Voici ce qui a été fait pour le cheikh auguste vénéré, le maître Izz-ad-dîn Ali, fils d'Al-Masûd, le ... (ancien esclave) du (sultan Malik) Mudjâhid Ali. (Sultan rassoulide du Yémen, début du XIV^e siècle). — Art égyptien, XIV^e siècle.

Grande plaque de revêtement en faïence à reflets métalliques, à décor en relief formé d'une lampe de mosquée. — Art persan, XVI^e siècle.

Ensemble de huit étoiles et de sept croix en faïence à reflets métalliques, décorés de personnages ou d'animaux. Art persan, XIII^e-XIV^e siècle.

Plat en faïence à fond d'écaillés bleu-gris avec trois rangs de croissants blancs et trois branches fleuries. — Damas, XV^e-XVI^e siècle.

Plat en faïence à inscription coufique et rinceaux en blanc sur fond bleu. — Kutavch, XVI^e siècle.

Boîte à bijoux en faïence à reflets métalliques, à bandes verticales partie bleu clair, partie blanche. — Art persan, XVI^e siècle.

Chope en faïence munie d'une anse droite. Décor de fleurs et rinceaux sur fond blanc. — Asie-Mineure, XVI^e-XVII^e siècle.

Chope en faïence munie d'une anse droite. Bandes horizontales blanches, bleues et vertes avec cercles bleus et rouges et croissants. — Asie-Mineure, XVI^e-XVII^e siècle.

Coupe à pied en faïence avec fleurs sur fond rose. — Asie-Mineure, XVI^e siècle.

Aquamante en faïence en forme de chien couvert d'un décor de fleurs et d'ornements en blanc et manganèse sur fond jaune. — Andalousie, XVI^e siècle.

Plat rond en faïence à ombilic saillant : un cerf à demi couché sur une sorte de boule ronde se voit dans un médaillon rond au centre sur l'ombilic. — Italie du Nord, fin du XV^e siècle.

Assiette creuse en faïence à décor en bleu, manganèse et jaune sur fond blanc, avec un damier dans le creux. — Art italien, début du XVI^e siècle.

Assiette creuse en faïence à décor en bleu, violet jaune et vert sur fond blanc. Dans le creux un écu à fond quadrillé, chargé de trois bandes blanches à rinceaux bleus. — Art italien, début du XVI^e siècle.

Vase de pharmacie en faïence. Dans un médaillon rond sur la face, le buste de Bellone casquée et au revers dans un cartouche la date de 1548. — Faenza, XVI^e siècle.

Quatre plaques d'ivoire provenant sans doute d'une couverture de livre et représentant quatre évangélistes. — Art allemand, X^e-XI^e siècle.

La Vierge et l'Enfant, statuette en ivoire. La Vierge assise, voilée, couronnée, vêtue d'une robe et d'un manteau, tient de bout sur son genou gauche l'enfant Jésus qui de la main gauche porte un fruit et étend la main droite vers une fleur que sa mère lui présente. — Art français, XIV^e siècle.

Un apôtre, statuette en bronze doré. Il est debout, vêtu d'une robe et d'un manteau, nu-tête et barbu. Il a les jambes croisées et les pieds nus. Il porte le livre de la main gauche et ramène la droite sur sa poitrine. — Art français, XII^e siècle.

Boîte aux saintes huiles de forme rectangulaire, munie d'un couvercle en forme de toit à quatre rampants. La face et les côtés sont ornés de quatre médaillons ronds émaillés représentant des anges en bustes. Le revers est décoré de figures d'applique émaillées et de cabochons. — Limoges, XIII^e siècle.

Boîte aux saintes huiles, de forme rectangulaire munie d'un couvercle en forme de toit à quatre

rampants. Sur chaque grand côté, trois compartiments renfermant des plaques émaillées champlevées à fond alternativement bleu et rouge. Sur la face : la Vierge et l'ange de l'Annonciation. Au revers : trois apôtres assis. Sur les côtés : saint Pierre, saint Paul et deux apôtres assis. Inscription au couvercle. — Art viennois (?), XIV^e siècle.

Bijou, rosace hexagonale en émail cloisonné translucide jaune sur fond vert, entourée de pierres en cabochons. — Art français, XIV^e siècle.

Coupe ronde en bronze, décorée à l'extérieur de bêtes et de motifs décoratifs en relief. — Art allemand (?), XVI^e siècle.

Bassin en étain. Hercule portant le lion au

centre est entouré d'une zone de personnages nus, de mascarons et de rinceaux. Au milieu, des chimères et des mascarons. — Lorraine (?), fin du XVI^e siècle.

Devant de coffre en noyer sculpté décoré de trois médaillons renfermant chacun un personnage. — Art français, I^{re} moitié du XVI^e siècle.

N'oublions pas d'ajouter à cette incomparable série d'objets le portrait de Charles Piet-Lataudrie peint par Bastien-Lepage, qui prendra sa place au milieu des grands donateurs du département des objets d'art du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes du Musée du Louvre.

C. D.

MUSÉES NATIONAUX

Acquisitions et Dons

MUSÉE DU LOUVRE ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖
 ❖ ❖ ❖ **Peintures et Dessins.** — Le Louvre vient de recevoir un très important ensemble d'œuvres de J.-B. Isabey qui lui ont été léguées par Mme veuve Rolle née Manceaux. Cet ensemble appartenait jadis à Mme veuve Wey-Isabey de qui les tenait Mme Rolle. Celle-ci se considérait seulement comme la dépositaire des œuvres d'Isabey et elle a exprimé le désir que le portrait de Mme Wey-Isabey soit placé sur le même panneau que les toiles du maître.

Un certain nombre de pièces, aquarelles, dessins, crayons, pastels ou miniatures sont déjà connus pour avoir figuré en diverses circonstances dans des expositions rétrospectives. Ce sont pour la plupart des pièces d'un intérêt historique et iconographique considérable et il en est plusieurs d'un charme artistique très séduisant. Nous donnerons prochainement la liste complète dudit ensemble.

❖ ❖ ❖ **Sculptures du Moyen Age et de la Renaissance.** — Aux quelques pièces de sculpture religieuse du XVI^e siècle français que nous signalions dans notre dernier numéro, une rencontre heureuse nous a permis d'en joindre une de première importance qui tiendra une place d'honneur dans cette série. C'est une grande Vierge en pierre provenant de l'Est de la France et que l'on attribuait à Ligier Richier. Rien ne nous autorise à maintenir cette attribution à l'artiste lorrain. Cependant, c'est bien

des environs de 1540-1550 que nous datons cette figure mouvementée et gracieuse dont le costume et la parure encore réels et de tradition gothique sont déjà d'une complication et d'une agitation pour le manteau, où se fait sentir l'influence italianisante. Le bambin nu, potelé et rieur, est une figure d'une rare souplesse de modelé et le geste de sa main qui plonge dans le corsage de la Vierge est d'une invention tout à fait amusante et pittoresque.

MUSÉE DU LUXEMBOURG ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖
 ❖ ❖ ❖ Le Conseil des Musées nationaux avait voté l'acquisition, à la vente Jean Doleit, du célèbre portrait de Verlaine par Carrière et, malgré l'enchère considérable de 22.000 francs qu'a atteint cette œuvre importante du maître, elle reste définitivement assurée à nos collections nationales où elle avait sa place marquée, grâce au concours pécuniaire de la Société des Amis du Luxembourg, grâce aussi à la généreuse initiative de deux des meilleurs amis de nos Musées, sans qui les fonds mis à la disposition de l'administration eussent été insuffisants.

MUSÉE DE VERSAILLES ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖
 ❖ ❖ ❖ M. le baron Malouet, récemment décédé, a, entre autres dispositions testamentaires, légué aux Musées nationaux un portrait du poète Chabanon, l'auteur d'*Eponine*, qui fut l'ami de Voltaire. Ce portrait, daté de 1774, est une œuvre de

Duplessis. M. Malouet a légué aussi un très beau portrait de son bisaïeul, Victor Malouet, qui, comme homme d'Etat, fut conseiller intime de Louis XVI, commissaire général de la marine sous

le Consulat, et plus tard ministre de la Marine. Ces deux peintures ont été, sur l'avis du Conseil des Musées nationaux, affectées au Musée de Versailles.

Documents et Nouvelles

☞ ☞ ☞ **La Mission Pelliot au Musée du Louvre.** — On a inauguré dans les premières semaines de mars les collections rapportées de Turkestan chinois par M. Paul Pelliot. L'installation provisoire en a été organisée dans une salle du rez-de-chaussée de la galerie qui va rejoindre le Pavillon de Flore ; l'entrée s'ouvre sur le Carrousel, tout près de l'ancienne entrée du Ministère des Colonies.

Ces collections, auxquelles ont été joints les objets rapportés de l'Extrême-Orient il y a quelque temps par M. Chavannes et qui ont été publiés ici même, ont été recueillies par M. Pelliot de 1906 à 1909 au cours d'une mission à travers l'Asie centrale. Elles renferment des peintures et des sculptures du haut moyen âge qui nous apportent les révélations les plus curieuses sur la transmission des types et des formules de l'art hellénique traduisant les conceptions du bouddhisme indien, jusque vers les pays d'Extrême-Orient. On y voit aussi un certain nombre de spécimens de ces manuscrits chinois antérieurs au XI^e siècle, dont M. Pelliot a recueilli plusieurs milliers et qui vont constituer un fond extrêmement nouveau et précieux à la Bibliothèque Nationale. Nous reviendrons du reste prochainement dans le *Bulletin* sur les résultats fructueux de cette belle campagne qui vient d'apporter à nos établissements scientifiques et artistiques tant de nouveautés suggestives et d'éléments de futurs travaux.

☞ ☞ ☞ **Musée égyptien.** — On vient de rouvrir au public la grande salle du milieu de l'ancien musée Charles X qui termine la série des salles du Musée égyptien au premier étage et précède les salles de la céramique grecque. Toute une nouvelle installation de vitrines y a pris place, présentant en particulier, de façon plus somptueuse, les vases en pierre dure et les objets d'usage, en bois, en métal ou en céramique.

☞ ☞ ☞ **Sculpture moderne.** — Après la vitrine contenant les maquettes de Carpeaux, une autre vitrine du même genre vient d'être consacrée dans l'une des salles de la sculpture moderne à l'exposition des maquettes et petites sculptures du milieu du XIX^e siècle. On y voit en particulier quelques esquisses de Barye; une série de modèles de David d'Angers et la statuette de Rachel, en ivoire par Barre, dont nous annonçons récemment l'entrée au Musée.

☞ ☞ ☞ **Musée de Versailles.** — La conservation du Musée prépare pour la fin du mois de mai un nouvel aménagement de la « galerie basse » dans laquelle seront désormais exposés les tableaux de batailles du règne de Louis XV, peints par Lenfant pour l'Hôtel de la Guerre de Versailles.

☞ ☞ ☞ **Grand Trianon.** — Les transformations décidées par M. le Sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts s'accomplissent au palais du Grand Trianon. Le service d'architecture vient d'achever l'enlèvement des vitrages et des cloisons qui, depuis le premier Empire, fermaient le péristyle. Par cette simple suppression, l'œuvre de Mansart a repris toute la beauté et l'élégance de ses proportions. Il reste à enlever les persiennes en délabre qui aveuglent les fenêtres pour rendre à ce palais, au moins à l'extérieur, sa grâce primitive.

À l'intérieur, la conservation du Musée a fait déplacer les sculptures qui encombraient le péristyle et la Société des Amis de Versailles a décidé de faire les frais de la réinstallation des tableaux de Cotelle aux trumeaux de la Galerie. On peut souhaiter encore pour l'embellissement des salles le déménagement de quelques meubles et vases de Sèvres, dont la vue est blessée et l'introduction de quelques belles tentures des Gobelins du XVIII^e siècle.

UN TABLEAU ITALIEN DU MUSÉE DU PUY

Une récente visite au Puy m'a permis d'aller admirer, au Musée de la capitale du Velay, un panneau peint sur fond doré qui mérite de retenir l'attention. Ce primitif italien, la *Vierge et l'Enfant Jésus*, est classé sous le n° 104 au catalogue, avec cette indication de provenance peu satisfaisante en son laconisme : « Don ».

L'œuvre est charmante, la composition harmonieuse, les poses gracieuses, la finesse des tons clairs particulièrement bien rendue. Le fond d'or a conservé des traces indiscutables du travail original, et si, de ci de là, on remarque quelques défauts dus à un maladroit restaurateur, les parties principales, les figures, les mains, les pieds, les détails du voile de la Vierge, n'ont nullement souffert et conservent toute la délicatesse et toute l'expression qu'a su donner l'artiste à sa composition.

Le tableau a déjà été remarqué ; dans la *Revue archéologique* (1), Mary Logan-Berenson en a signalé les mérites, et le qualifie d'œuvre maîtresse où la douceur alliée à l'élégance lui fit trouver une des plus complètes et des plus exquises madones aux tendances mystiques que nous ait léguées l'art siennois. Pour cet auteur, l'attribution à Taddeo di Bartolo est évidente : il en rapproche, à titre de comparaison, deux peintures du Louvre (n° 1152, attribué à Lippo di Memmo, et n° 1622, un inconnu), un intéressant fragment du musée de Nantes (n° 306, donné à Simone di Martino), à un tableau du musée de Grenoble (n° 372, reproduit page 7 du récent ouvrage du général de Beylié), et une Crucifixion très repeinte du musée d'Aurillac (n° 28). Il est certain que des affinités indiscutables existent entre le panneau du Puy et tel de ces tableaux que Mary Logan-Berenson met ainsi en lumière pour les grouper autour d'un

nom que les catalogues de musées français ne connaissent guère. Encore faudrait-il être assuré que sans contestation Taddeo di Bartolo doit être considéré comme l'auteur de l'une ou de l'autre de ces



Fig. 104. — La Vierge et l'Enfant Jésus.
Peinture italienne du XIV^e siècle. — Musée du Puy.

peintures. Or la preuve manque : et toutes ces affirmations, corroborées seulement par la similitude de certaines poses ou de certains détails, n'ont qu'une base extrêmement fragile. Il me paraît qu'il y a, entre les œuvres ainsi comparées, une différence de style assez évidente, dans le modelé et dans le dessin, qui se distinguent dans le panneau du Puy par un caractère plus archaïque.

Plus récemment, un amateur d'art qui réside au

(1) *Revue archéologique*, 1909, t. I, p. 136.

Puy et à qui je dois la communication de la photographie de la Vierge en question, M. Gautheron, a proposé (1) une attribution non moins intéressante et dont il convient de tenir compte. Selon ce critique, l'affinité est bien plus précise et plus étroite avec la Vierge de Majesté, si belle par sa pureté de lignes, par sa noble simplicité, que Simone di Martino, le célèbre rival de Giotto, a peinte à la fresque dans l'une des salles du palais communal de Sienne. A bien considérer cette Vierge indépendamment de tout ce qui l'environne (2), morceau détaché d'un grand ensemble, on voit dans les deux peintures d'identiques procédés, une délicatesse de tons et une grâce merveilleuse, qui sont les témoins indiscutables d'une origine très voisine. L'œuvre de Simone di Martino à Sienne est de 1315. Faut-il voir dans la Vierge du Musée du Puy un travail aussi primitif, et devons-nous accepter sans discussion la proposition de M. Gautheron ? Et Simone di Martino doit-il être préféré à Taddeo di Bartolo ?

En une pareille matière, et en l'absence d'un texte précis qui dégagerait la vérité et mettrait tout le monde d'accord, il importe d'être prudent et de ne pas hasarder des hypothèses, même les plus séduisantes, qui ne reposent sur aucun point d'appui. Assurément je me rallierais bien volontiers à la proposition de M. Gautheron. Simone di Martino est venu travailler de son art à Avignon, en 1339, avec un essaim d'élèves qui peignirent de nombreux sujets religieux pour les chapelles pontificales ou cardinalices d'Avignon, ou pour des églises que le pape recommandait spécialement à leur talent (3). On lui a longtemps attribué la décoration de deux charmantes chapelles du Palais des Papes qui sont l'œuvre de Matteo di Giovannetto, peintre favori de Clément VI, originaire de Viterbe. D'autre part, on sait que, pendant son séjour à Avignon, Simone di Martino fut chargé d'exécuter en 1350 huit tableaux pour l'église de la Chaise-Dieu, et que, l'année suivante, il alla lui-même dans ce monastère pour y peindre des fresques : en 1352 encore, il préparait les dessins d'un reliquaire précieux où les bénédictins de ce

lieu se proposaient d'enfermer les restes de saint Robert leur patron et fondateur, après une solennelle translation.

Ces relations des peintres italiens établis à Avignon avec la Chaise-Dieu s'expliquent d'elles-mêmes. Nous sommes à une époque où le pape Clément VI est un enfant du monastère ; il y avait vécu comme novice et comme profès ; en souvenir de ces jeunes années qu'il n'oubliera jamais, il se préoccupa de reconstruire l'abbaye de fond en comble et lui accorda dans ce but de très larges subsides qui se continuèrent sans interruption jusqu'à sa mort (en 1352) ; c'est là enfin que, en conformité d'intentions nettement exprimées sans doute, il eut sa sépulture et son tombeau.

Si l'on veut bien constater que l'abbaye de la Chaise-Dieu est située en plaines montagnes d'Auvergne et que cette localité se trouve comprise, depuis la formation des départements, dans celui de la Haute-Loire dont le Puy est le chef-lieu, on en arrive à se demander si la Vierge du Musée du Puy n'est pas venue, directement ou indirectement, du monastère pour lequel avaient travaillé, au milieu du xiv^e siècle, Simone di Martino, Matteo di Giovannetto et tant d'autres compatriotes attirés par le pape Clément VI.

Il y a, du moins, des circonstances historiques qui militent en faveur de l'attribution de ce panneau au pinceau de Simone di Martino. Il n'était pas inutile de les rappeler pour donner plus de consistance à l'opinion purement technique de M. Gautheron. Mais convient-il de citer le nom du maître ou celui d'un disciple ? Les éléments manquent pour permettre de se prononcer. Le style rappelle bien le faire de Simone di Martino : mais était-il seul capable d'exécuter une telle œuvre ? Et n'avait-il pas dans ses études, dans ses cartons, des dessins de ses premières œuvres exécutées à Sienne, que tel élève a pu copier fidèlement en changeant la pose du Christ ou en adoptant de légères modifications de détail ?

Quelle que soit la réponse que l'on jugera à propos de faire à ces points d'interrogation, nous voici bien loin de Taddeo di Bartolo. Je suis assez disposé à chercher l'auteur de la Vierge du Puy dans l'entourage de Simone di Martino et des peintres siennois qui, conviés par Clément VI, sont venus travailler à l'abbaye de la Chaise-Dieu.

UN MEUBLE ET UN ÉMAIL CHAMPLEVÉ

du Musée Dobrée, à Nantes

Il existe au Musée Dobrée, à Nantes, une remarquable châsse d'émail champlevé de Limoges, dont les avatars successifs sont assez curieux à rappeler.

Elle appartenait en 1841 à l'église de Laguenne (Corrèze) quand le curé reçut en même temps des

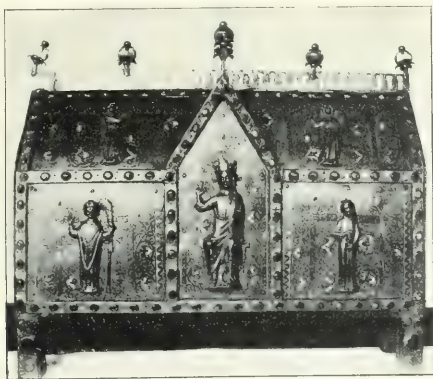


Fig. 11. — Châsse en émail limousin.
(Musée Dobrée à Nantes.)

propositions d'achat direct de son collègue l'abbé Texier, archéologue, et de M. Minier, quincaillier à Limoges ; ce dernier finit par vaincre les hésitations du curé de Laguenne, moyennant la somme de 250 francs. Il la revendait peu de temps après à M. Joyan, orfèvre à Paris, pour la somme de 2.955 francs. Le garde des sceaux, avisé de la vente de la châsse par Didron, le directeur des *Annales archéologiques*, auquel l'abbé Texier frustré avait dénoncé la vente, faisait poursuivre, et le Tribunal de Tulle par jugement de juin 1842, condamnait Minier à payer à la fabrique de Laguenne la somme de 2.955 francs qu'il avait touchée de Joyan. Il fit appel, et un arrêt intervenant ne le condamnait plus en définitive qu'à payer à la fabrique la somme de 250 francs, prix accepté d'un commun accord entre Minier et la fabrique.

Ceci se passait en 1842 ; quelques années après le prince Soltykoff acquérait la châsse de Laguenne pour 8.106 francs, et à la vente de sa collection qui eut lieu à Paris en avril 1861, elle figurait au Catalogue sous le n° 280.

Quand Ernest Rupin publia en 1860 son œuvre de Limoges, il ignorait en quelles mains était passée la châsse de Laguenne qui fait à l'heure actuelle si grand honneur au Musée qu'a fondé à Nantes la généreuse initiative de M. Dobrée.

La belle châsse vouée à saint Calmine, un saint limousin, est de grande dimension (0 m. 60 de hauteur — 0 m. 69 de longueur) ; il y est représenté un moine, les pieds nus, et encapuchonné, debout séparé de saint Martin, debout aussi, par un grand Christ assis et bénissant. Figures en relief doré, et rapportées sur un beau fond d'émaux champlevés à rinceaux. C'est une admirable châsse du XIII^e siècle limousin.



Fig. 12. — Dressoir. Travail français fin du XV^e siècle.
(Musée Dobrée à Nantes.)

Le dressoir que possède le Musée de Nantes, et qui y est parvenu dans l'ensemble des collections de M. Dobrée, provient lui aussi de l'ancienne collection Soltykoff ; c'est le type du dressoir de la fin du XV^e siècle qu'on a continué à exécuter au début du XVI^e ; il est vide dans sa partie inférieure, avec un corps supérieur saillant, présente des pans

composés latéraux et s'ouvre en deux étages; les vantaux d'une décoration sculptée vraiment admirable sont garnis de motifs gothiques et d'écussons aux armes de Louis XII et d'Anne de Bretagne. Le meuble est en beau bois de chêne d'un grain serré

et il est orné de plus de deux superbes serrures, de la plus remarquable exécution qu'on trouve bien rarement authentiques sur les meubles de la Renaissance.

Gaston MIGEON.

MUSÉES DE PARIS & DE PROVINCE

Notes et informations

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS ❧ ❧ ❧ ❧
❧ ❧ ❧ Le mois de mars a été consacré au Musée des Arts décoratifs à l'exposition annuelle de la Société des Artistes Décorateurs.

A cette exposition a succédé en avril un ensemble des peintures décoratives exécutées par le maître Albert Besnard, en même temps qu'une exposition rétrospective de l'œuvre du regretté céramiste Chaplet.

En ce moment le comité des Dames expose dans la salle qui lui est réservée de charmantes boîtes et des éventails délicatement décorés par Mme Léone George, des œuvres de Mlle O'Kin, des brochures du Lycée de Stockholm, etc.

Dans une des grandes salles du XVIII^e, on peut voir l'admirable ensemble de porcelaines de Sèvres qu'a bien voulu prêter M. Hodgkins, et dans un salon voisin un charmant plafond décoré de singeries et provenant d'un ancien hôtel du Marais prêté par M. Maurice Fenaille.

Parmi les récents enrichissements du Musée nous noterons enfin que les collections de porcelaines françaises, nouvellement remaniées, se sont augmentées d'un magnifique cabaret en porcelaine tendre de Saint-Cloud, et d'un groupe en biscuit de Sèvres donnés par M. Fitzhenry ainsi que de nombreuses pièces de diverses manufactures acquises à la vente du même amateur.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE ❧ ❧ ❧ ❧ ❧ ❧

❧ ❧ ❧ La Bibliothèque nationale vient de recevoir, par suite d'un legs à elle fait par la fille du

deuil, toutes les œuvres de ce dernier. Parmi ces œuvres se trouve une collection de portraits de peintres célèbres du temps de la Restauration, qui lui avaient été demandés par Louis XVIII pour servir de modèles à une œuvre déjà une merveilleuse tabatière. Cette collection était, dès le principe, destinée au cabinet des médailles.

L'empereur Alexandre I^{er} en avait obtenu les « doubles », qui figurent actuellement dans les Musées impériaux de Russie. Après la Restauration, la collection des portraits commandés par Louis XVIII avait été oubliée, et elle était restée entre les mains de la fille de l'artiste qui vient de lui rendre sa première destination.

MUSÉE DE NIORT ❧ ❧ ❧ ❧ ❧ ❧ ❧ ❧ ❧ ❧

❧ ❧ ❧ M. Henri Clouzot a fait récemment à la Société d'histoire de l'art français la communication suivante au sujet d'un des tableaux les plus réputés du Musée de Niort :

Le catalogue des œuvres de Chardin qui accompagne la récente étude de M. Edmond Pilon, parue dans la collection des Maîtres de l'art, donne au peintre de l'Enfant au toton le Portrait d'un ancien seigneur de la Mothe Saint-Héraye conservé au Musée de Niort.

L'attribution n'est pas nouvelle. Charles Blanc, dans sa *Vie des peintres*, les Goncourt, dans leur notice sur Chardin, Bellier de la Chavignerie et bien d'autres font honneur au grand artiste de cet important morceau (haut : 1 m. 28 ; larg. : 1 mètre), point du tout, à vrai dire, indigne de son talent.

Jean-Baptiste Martin d'Artaguet, marquis de la Mothe Saint-Héraye (si, comme le veut la tradition, c'est bien lui que le peintre a voulu représenter) est à table soulevant de la main droite un flacon de vin qu'il contemple amoureusement. Il est vêtu d'un habit marron tout uni, ce qui lui donne l'air d'un modeste bourgeois plutôt que d'un riche seigneur terrien.

La toile se trouvait au château de la Mothe Saint-Héraye dans la chambre dite de *Madame* et la joie expansive de ce vrai gastronome faisait envie à tous les visiteurs au moment où le château allait tomber sous la pioche des démolisseurs, en 1840. La Société de statistique, lettres, sciences

et arts du département des Deux-Sèvres réussit à sauver quelques débris du naufrage. A force de persévérance, elle obtint ces curieuses boiseries du XVIII^e siècle qui décoraient la chapelle, œuvre de quelque artiste flamand de passage en Poitou, et plusieurs peintures, dont le prétendu Chardin.

Depuis lors, les catalogues du Musée de Niort, en 1858 comme en 1865, donnèrent sans hésitation ce portrait à Chardin.

Mais, en 1873, après une restauration, malheureusement confiée à un artiste inexpérimenté qui enleva tous les glacis et diminua considérablement l'intérêt de l'œuvre, on put lire la signature *Alexis Grimou* et la date 1720. Ce n'est plus un Chardin, mais c'est encore un très bon Grimou. La pose adoptée par le peintre lui plaisait sans doute tout particulièrement, car on la retrouve dans son propre portrait, exposé par M. Paul Lesourd à l'exposition rétrospective de Tours en 1890.

POUR LE MUSÉE DE CHARTRES ☞ ☞ ☞ ☞

☞ ☞ ☞ La proposition, que nous avons soutenue nous-même dans notre dernier numéro, du transfert du Musée à l'Evêché semble rallier de plus en plus de suffrages. Un article très judicieux et très modéré de M. Blondel, conseiller municipal, paru dans la *Dépêche d'Eure-et-Loir* du 24 février, en expose tous les avantages moraux et matériels. Une somme de 150.000 francs serait, paraît-il, suffisante d'après les études de M. Mouton, architecte municipal, pour y réaliser tous les aménagements désirables.

Un autre correspondant du même journal insiste pour que l'on n'omette pas dans ces aménagements l'éclairage des salles par le haut et signale la possibilité de constituer grâce à quelques pièces de mobilier en usage dans les bureaux de l'hôtel de ville, une amorce de Musée de l'ameublement. Toutes ces idées sont bonnes à retenir, mais le principe surtout de l'utilisation de cette demeure large et spacieuse de préférence à toute autre bâtisse dispendieuse à construire pour loger les collections chartraines est à ne pas abandonner. M. Dujardin-Beaumetz, sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, a, dans une récente visite à Chartres, parcouru les salles de l'Evêché et appuyé de son autorité la solution préconisée.

MUSÉE DE NANTES ☞ ☞ ☞ ☞ ☞ ☞ ☞ ☞

☞ ☞ ☞ M. Catroux, conservateur-adjoint de la

Bibliothèque, a été nommé récemment conservateur du Musée des Beaux-Arts. Il a exposé dans un article paru dans le *Petit Phare* de Nantes du 17 février ses intentions de remaniement, de classement logique des œuvres, de création de nouvelles séries, etc., etc. La matière ne manque pas à Nantes pour ces travaux, le cadre est ample et nous enregistrons avec plaisir le résultat de l'activité du nouveau directeur des collections nantaises.

☞ ☞ ☞ Le Musée vient de s'enrichir d'une importante mosaïque romaine datant des premiers siècles de l'ère chrétienne. Cette mosaïque provient d'Oudna, en Tunisie, Utina, comme on disait autrefois, située à quelques kilomètres de Tunis; elle a été donnée au Musée par M. Sibille, l'un des députés de Nantes. Bien que morcelée, mais très réparable, cette mosaïque offre un très précieux spécimen des mosaïques de l'architecture romaine à l'époque qu'on lui assigne. Le dessin en est sobre, fait de lignes entrelacées et de figures géométriques; au centre, des cubes de marbre de différentes couleurs représentent un poisson et un cormoran. L'ensemble est des plus harmonieux. La ville où elle a été trouvée, Utina, était une cité importante de haute civilisation et où abondaient les monuments.

MUSÉE DE TOULOUSE ☞ ☞ ☞ ☞ ☞ ☞ ☞ ☞

☞ ☞ ☞ La ville de Toulouse a acquis du liquidateur des biens de la congrégation dissoute des Pères du Calvaire un grand groupe en terre cuite de la *Descente de Croix* exécutée vers 1847 par le sculpteur toulousain Griffoul-Dorval. La Commission du vieux Toulouse et la Société archéologique du Midi s'étaient intéressées à la conservation de cette œuvre importante de l'art local et avaient appuyé les efforts de M. Rachou, conservateur au Musée des antiquités, qui en avait proposé l'achat à la municipalité et va être chargé de l'installer dans le Musée des Augustins.

UN MUSÉE A UZÈS (Gard) ☞ ☞ ☞ ☞ ☞ ☞ ☞

☞ ☞ ☞ M. José Belon vient de prendre l'initiative de la formation à Uzès (Gard), d'un musée de peinture et de sculpture. Déjà un certain nombre d'artistes ont bien voulu promettre au fondateur leur généreux concours. En outre, un comité de patronage vient de se constituer pour assurer le succès définitif de l'œuvre.



PUBLICATIONS RELATIVES AUX MUSÉES DE FRANCE

☞ ☞ ☞ **La Commission du Muséum et la Création du Musée du Louvre.** — Documents recueillis et annotés par Alexandre Chetey et Jean Guiffrey. Archives de l'art français. Nouv. période, T. III (1909). Paris. Schemit.

Le dernier volume des *Archives de l'art français* est entièrement consacré aux pièces relatives à l'activité de la première commission instituée en vertu de l'arrêt du 11 août 1792 pour préparer et diriger la création du Muséum central des Arts qui fut ouvert le 10 août de l'année suivante. Cette commission se composait des peintres J.-B. Regnault et Vincent, de Jollain, l'ancien garde des tableaux du roi, du géomètre Boussut et de deux miniaturistes assez obscurs, Pasquier et Cossart. C'est Regnault, ministre de l'Intérieur, qui présida à cette institution; elle fut violemment attaquée dès l'abord par le marchand de tableaux Lebrun, qui avait perdu son poste puis par David qui, en 1794, fut le chef de nouveaux commissaires.

La présente publication tend plutôt à réhabiliter cette première commission qui, d'après Lebrun et David, a été généralement assez mal jugée. Elle montre son activité réelle, qui s'employa à faire rentrer au Louvre les tableaux provenant de l'ancien Cabinet royal ou des saisies révolutionnaires, à les classer, à les restaurer, à les faire graver. La commission fit ce qu'elle put pour maintenir et agrandir la place que l'assemblée avait fait accorder pour les collections dans le Louvre encore encombré d'administrations et d'habitants privilégiés envahisseurs, et elle organisa en moins d'un mois ce qui est aujourd'hui le Salon Carré et la partie de la grande galerie, alors éclairée latéralement, une réunion de 537 tableaux et de sculptures.

Si elle n'eût été avec Al. Lenoir qui ne mettait qu'un peu de temps à lui livrer les tableaux ramenés des Petits-Augustins, ses préoccupations de l'entretien des tableaux, de la police des collections, de la rédaction d'un catalogue, de la mise en œuvre des cimexes suivies de la publication des archives qui permettront de la connaissance de l'histoire de ces collections et sur des

pièces irrécusables non sur des racontars ou sur des impressions.

☞ ☞ ☞ **Inventaire général des dessins du Musée du Louvre.** — Ecole française. Tome IV, par JEAN GUIFFREY et PIERRE MARCEL. Librairie centrale d'art et d'architecture, Paris, 1909, 1 vol. in-4°.

Ce quatrième volume continue la belle et solide publication entreprise par MM. Guiffrey et Marcel. Il comprend 610 illustrations d'excellente qualité pour 825 dessins décrits; mais cette fois l'inflexible ordre alphabétique amène des numéros d'un intérêt que l'on peut dire exceptionnel, avec l'œuvre de Corot et de Daubigny, de David et de Delacroix qui est assez abondamment représenté au Louvre. Outre les grands dessins connus, esquisses de ses tableaux célèbres, David figure avec une abondante série de croquis archéologiques qui témoignent de sa forte documentation archéologique. Delacroix termine le volume avec le précieux carnet de voyage au Maroc dont 38 feuillets sont reproduits. Mais c'est l'art, classique encore, quoique déjà touché par la grâce du XVIII^e siècle, d'Antoine Coyvel qui y tient la plus grande place, la tradition voulant, sous l'ancien régime, que tous les dessins du premier peintre fissent retour à sa mort aux collections royales. Une introduction érudite est consacrée précisément à Antoine Coyvel et à ses dessins.

☞ ☞ ☞ **Gazette des Beaux-Arts**, avril 1910.

— Très important article de M. LOUIS BATIFFOL qui établit que les *plans du Louvre*, conçus par Lescot sous Henri II comprenaient déjà tout le développement futur de la Cour carrée ainsi que le prolongement des bâtiments vers les Tuileries.

M. Batiffol retrouve ses plans dans deux dessins de la collection Destailleurs au Cabinet des Estampes regardés jadis par M. Babeau comme des projets contemporains de Henri IV.

— **Les Emaux de Mönvaerni au Musée du Louvre**, par M. J.-J. MARQUET de VASSELOT. — Etude approfondie sur la série d'émaux publiée ici dès son entrée au Musée par M. C. Dreyfus.

Erratum. — Dans notre dernier numéro, au bas de la reproduction du *Portrait de Cayeux*, du Musée d'Arles, devait figurer la mention suivante, omise par erreur :

Portrait de Cayeux, communiqué par M. J. Doucet.

Bulletin des Musées de France

LES COLLECTIONS DE LA MISSION PELLIOT au Musée du Louvre

Dans son précédent numéro, le *Bulletin* avait annoncé qu'il reviendrait sur la belle exploration de M. Pelliot au Turkestan. C'est en effet une des plus importantes auxquelles, depuis longtemps, se soit employé un Français et une des plus fructueuses aussi par les documents de tous genres, tant historiques qu'archéologiques et artistiques dont elle a enrichi nos collections de la Bibliothèque Nationale et du musée du Louvre. Joint à ceux qu'ont rapportés M. Foucher de l'Inde du Nord-Ouest et M. Chavannes de la vallée du fleuve Jaune, ils précisent grandement nos connaissances sur la civilisation de l'Asie centrale et la relie par des témoignages précis et tangibles à celle de la Grèce qui a rayonné sur elle d'une lumière un peu lointaine et qui va s'affaiblissant, mais dont l'origine éclate aux yeux néanmoins. L'influence du bouddhisme au moyen âge dans ces régions apparaît surtout dans toute son amplitude, grâce aux documents apportés par M. Pelliot.

La France avait paru se désintéresser trop longtemps des recherches qui, depuis une quinzaine d'années ont constitué peu à peu l'archéologie de l'Asie centrale. Les explorateurs qui avaient traversé ces pays maintenant déserts, les Prjevalsky, les Sven Hedin y avaient signalé des restes de villes aux trois quarts détruites et émergeant à peine des sables où se reconnaissaient des traces indéniables du culte bouddhique.

En 1889, le capitaine Bower rapporta de Koutchar un manuscrit en sanscrit d'origine bouddhique, qui constituait un monument des plus précieux. On sait en effet que la disparition du bouddhisme de l'Inde a entraîné celle des textes

originaux sanscrits qui constituent le canon de cette religion, et nous ne le connaissons plus que par des traductions chinoises ou tibétaines : c'est en Chine et au Thibet en effet que le bouddhisme, chassé de sa patrie d'origine, s'est transplanté : il y a repris une vigueur sans cesse accrue et sa doctrine s'y est maintenue intacte jusqu'à nos jours.

La découverte du capitaine Bower faisait espérer que l'on pourrait retrouver au Turkestan des textes originaux, en même temps que l'on



FIG. 13. — Têtes provenant de Toumchong.
(Musée du Louvre.)

pensait découvrir au sein de ces « villes mortes » des traces d'une civilisation qui avait été très brillante à l'époque bouddhique, si nous en jugeons encore par les témoignages des pèlerins chinois qui, pendant la période de la dynastie T'ang (620-907 ap. J.-C.), les ont traversés pour aller chercher dans l'Inde les textes bouddhiques en sanscrit qu'ils ont rapportés en Chine.

Les premières recherches furent entreprises en 1897 sur l'initiative de l'Académie des Sciences de Saint-Petersbourg par le D^r Klementz, dans la région de Tourfan sur la route dite de la Kachgarie, celle par laquelle le pèlerin chinois Hiuentang se rendit dans l'Inde. C'est dans la même région que le professeur Grünwedel en 1902, puis le professeur von Lecoq furent envoyés par l'Allemagne pour continuer les recherches du D^r Klementz.

D'un autre côté, le D^r Stein était envoyé en 1900-1901 par le gouvernement des Indes le long de la route méridionale qui longe le Turkestan chinois vers le Sud pour aller dans l'Inde. C'est la route qui vit passer le pèlerin Song Yun à l'aller et Hiuentang au retour.

Le succès de ces différentes missions activa la réalisation d'un vœu déjà présenté au Congrès archéologique de Rome en 1890. En 1902, fut fondée « l'Association Internationale pour l'exploration historique, archéologique, linguistique et ethnographique de l'Asie centrale et de l'Extrême-Orient. »

C'est seulement en 1905, sur l'initiative de M. Séuart, président du Comité français de l'Association dont nous venons de parler que fut organisée la mission qui, sous la direction de M. Paul Pelliot, professeur de chinois à l'École d'Extrême-Orient (Hanoï) a, pendant trois ans (de 1906 à 1909), exploré le Turkestan chinois et la Chine du Nord avec un succès dont font foi les documents exposés au musée du Louvre. C'était une bonne fortune pour la science française de pouvoir confier une tâche de ce genre à l'ardeur et à la probité scientifique d'un jeune savant que ses travaux antérieurs et un séjour déjà long en Extrême-Orient qualifiaient tout particulièrement pour l'entreprendre et la mener à bien. M. Pelliot s'adjoignit pour la partie scientifique de son expédition le médecin-major Louis Vaillant de l'armée coloniale et M. Charles Nouette qui fut chargé de la documentation photographique.

Ce que fut ce voyage, ce n'est pas ici le lieu de le dire en détail; nous renverrons les lecteurs qui en sont curieux, soit au *Bulletin du Comité de l'Asie française* qui a tenu régulièrement ses lecteurs au courant des étapes de la mission, soit au fascicule 4 des *Annales de la Société de Géographie commerciale* (section indo-chinoise), année

1909, ou même au numéro de *l'Illustration* (12 mars 1910) où le voyageur a raconté lui-même ses pérégrinations.

Peut-être quelques renseignements historiques ne paraîtront-ils pas superflus, qui feront mieux comprendre l'intérêt des documents rapportés par M. Pelliot et en particulier l'origine des monuments picturaux ou sculpturaux qui sont exposés au visiteur de la collection.

Entre l'Indus et l'Hindoukouch en Bactriane ont régné pendant près de trois siècles après la mort d'Alexandre des dynasties soit purement grecques héritières du conquérant, soit gréco-indiennes. Quand ces dynasties eurent été renversées par des peuplades de race hunnique ou turque, au début du premier siècle, avant notre ère, le pays était tellement imprégné de la civilisation grecque que celle-ci gagna jusqu'aux vainqueurs. Mais vers le milieu de ce siècle, toute cette région fut convertie au bouddhisme et couverte de sanctuaires et de monuments pieux élevés au Boudha ou à ses disciples par la piété de ses souverains dont le plus illustre fut le fameux Kaniska. Tout naturellement, les artistes appliquèrent aux idées nouvelles les formes grecques ou plutôt hellénistiques empruntées aux monuments qu'ils connaissaient; et ce n'est pas une des moindres singularités de cet art que la déformation ou plus exactement l'adaptation qu'il subit pour se plier aux types nouveaux qu'il dut servir à représenter. Les premiers savants qui l'ont étudié, s'y sont même mépris et ont souvent pris pour des scènes grecques, les représentations de personnages bouddhiques vêtus et groupés comme le sont les dieux et les héros grecs sur les œuvres qui nous sont familières.

Cet art est dit du Gandhâra, du nom que portait alors le district actuel de Peshawar sur la frontière N.-O. de l'Inde, où l'on en a trouvé les plus nombreux spécimens et d'où M. Foucher a rapporté les exemplaires exposés au musée du Louvre.

La Bactriane a donc été le point de contact des civilisations hellénique, indienne et aussi chinoise par le Turkestan qui avait été conquis par les Chinois au 1^{er} siècle avant J.-C. Au cours de l'histoire chinoise, le Turkestan passa entre les mains de différents maîtres, mais en restant toujours soumis plus ou moins fortement à l'influence du bouddhisme, avec laquelle lutte au

cours du moyen âge celle de l'islamisme et du christianisme nestorien. Mais la victoire resta à l'islamisme avec Tamerlan qui conquit la Kachgarie et la dévasta complètement.

C'est par le Turkestan chinois que l'art gréco-bouddhique s'introduisit en Chine et s'y développa brillamment sous la dynastie étrangère des Wei (386-550) et sous la dynastie nationale des T'ang (620-907), cette dernière période est

principalement des têtes furent exhumées. Modelées ou plus souvent moulées, puis séchées au soleil, ces sculptures polychromes subirent lors de l'incendie du temple une sorte de cuisson où les couleurs disparurent. Leur style les apparente très évidemment à cet art gréco-bouddhique du Gandhâra dont nous avons parlé plus haut. On les trouvera réunies dans une petite vitrine à droite de l'entrée ; quelques-unes sont d'un mo-



Fig. 14. — Fragments de sculptures provenant de Toumchouq.
(Musée du Louvre.)

(Cliché Nouette.)

précisément celle à laquelle se rapportent la plupart des documents rapportés par M. Pelliot.

La mission commença ses travaux au village de Toumchouq à mi-chemin entre Kachgar et Koutchar où elle put déblayer intégralement les ruines d'un monastère bouddhique. Certaines parties de ce monastère dataient du VIII^e siècle, mais d'autres paraissaient beaucoup plus anciennes (1). Un grand nombre de figurines prin-

delé tout à fait délicat telles que cette tête de personnage à moustache que relèvent deux petites cornes ou ce petit personnage de type chinois coiffé d'un bonnet historié. On les trouvera toutes deux reproduites ci-contre. Notons encore un fragment de statuette des plus intéressants par la souplesse avec laquelle est traitée la draperie.

Mais le morceau capital est cette belle tête de femme qui figure sur notre photographie entre les deux plus petites. Nous nous trouvons là en présence d'une œuvre vraiment remarquable par l'expression donnée à ce visage asiatique un peu trop gras presque bouffi qu'éclairent deux grands

(1) Nous empruntons la plupart des détails qui suivront à une brochure distribuée le jour de l'inauguration de la collection Pelliot signée par MM. Pelliot, Docteur Vaillant et Charles Nouette.

veux calmes, et par l'habileté avec laquelle est traitée la coiffure étrange et compliquée qui la surmonte. Ce n'est pas là seulement une pièce intéressante pour les archéologues, c'est vraiment une œuvre d'art.

Nous trouverons encore sur le mur faisant face à la porte deux bas-reliefs assez endommagés également en terre séchée de fort belle allure, en particulier celui où se trouve un personnage couronné et auréolé à taille longue et mince. Tout près de là nous rencontrons deux beaux spécimens de décoration florale et animale.

De Toumchouq, la mission se rendit à Koutchar où elle resta près de huit mois. Il s'agissait de visiter les grottes artificielles aménagées en sanctuaires bouddhiques appelés en turc « ming ui » ou « mille maisons » et en chinois « T'sien P'otong » ou grotte des mille Bouddhas. Mais l'emplacement avait déjà été déblayé et exploré par la mission Grünwedel et on se contenta d'y prendre des photographies qui sont exposées au milieu de la salle. En revanche, des fouilles furent entreprises dans d'anciens temples de plein air, principalement aux ruines de Douldour-âqour et de Soubachi ; elles révélèrent des manuscrits, des bois sculptés, des seaux, des monnaies.

On retrouve à Koutchar les mêmes influences artistiques qu'à Toumchouq. Mais certaines parties des grottes révèlent cependant la main d'artistes chinois.

À gauche de la salle du Louvre au milieu sont exposés des fragments de fresque provenant d'un temple de Douldour Aquour ; les couleurs en sont encore très vives ; une tête de vieillard est particulièrement intéressante par la façon aisée dont sont traitées la barbe et la chevelure.

Mais c'est à Toen-houang où se rendit la mission Pelliot après Koutchar que la moisson fut particulièrement fructueuse. On savait devoir rencontrer là un groupe de 500 grottes dont quelques-unes avaient été visitées par des voyageurs européens, mais l'étude systématique en était encore à faire. La disposition de ces grottes aussi bien que leur décoration picturale et sculpturale est du plus haut intérêt, comme on peut s'en rendre compte en regardant les belles photographies prises par M. Nouette dans des conditions matérielles de plus humbles et qui n'ont rien laissé de côté. On retrouva là, cet art des Wei

(v^e et vii^e siècle) dont nous avons parlé plus haut, répandu dans la Chine du Nord à l'époque où y régnait la dynastie de ce nom et que l'on commence à connaître, grâce à la mission de M. Chavannes dans la vallée du fleuve Jaune et en particulier dans les deux capitales de cette dynastie Ta-t'ong-fou et Honan-fou.

Les plus anciens monuments de ces grottes datent de l'an 500 ; d'autres sont du vii^e et du ix^e siècles, d'autres grottes furent aménagées au vii^e et au x^e siècles, ce sont les plus importantes.

M. Pelliot avait entendu parler d'une niche où M. Stein avait trouvé et acheté quelques manuscrits hindous. L'histoire de cette grotte a un peu l'air d'un conte de fées. A l'approche d'invasisseurs venus de l'est en l'an 1035, les moines avaient enfoui à la hâte dans une cachette tous leurs livres et leurs peintures : ils en avaient bouché l'ouverture et l'avaient décorée de façon à la faire passer inaperçue. Puis ces moines avaient sans doute tous péri, car nul ne vint déblayer la cachette qui ne fut mise au jour tout à fait par hasard qu'en 1900. Quand notre compatriote put se la faire ouvrir, quelle ne fut pas sa stupéfaction de trouver là toute une bibliothèque médiévale dont l'inventaire sommaire lui prit trois semaines. Il y avait là 15 à 20.000 rouleaux que M. Pelliot examina un à un et dont il put acquérir la plus grande partie. Tous les manuscrits étaient antérieurs au xi^e siècle, et dans un état surprenant de conservation. On en jugera par les quelques spécimens exposés dans la salle du Louvre qui comprennent des textes bouddhiques, taoïstes et manichéens et aussi des textes historiques, littéraires et philosophiques et des pièces de chancellerie qui nous renseigneront sur ce qu'était la vie administrative de cette région à l'époque des T'ang (viii^e siècle). Les plus importants de ces rouleaux ont été déposés à la Bibliothèque Nationale. La plupart d'entre eux étaient enveloppés dans du papier recouvert d'étoffe. Ces étoffes ont été patiemment décollées et remontées par les soins minutieux et intelligents de M. Isaac ; elles forment dans la salle Pelliot une collection des plus curieuses pour la variété de la décoration et des couleurs.

La mission a encore découvert à Toen-houang des peintures sur soie antérieures à ce que nous avions au Louvre, d'une fraîcheur de coloris

inoûie, des estampages anciens et des imprimés xylographiques du VIII^e et du X^e siècles, le tout dans un état de conservation qui fait rêver, sans compter des bois sculptés et des statuettes de bronze, également exposés au Louvre.

En se rendant à Péking, la mission passa par Si-ngan-fou, la capitale de la dynastie des T'ang sous laquelle furent creusés les sanctuaires dont nous venons de parler. Elle y acquit des céramiques dites des « Han » et des bronzes exposés dans la grande vitrine en face de la porte de la salle Pelliot. Nous avons remarqué en particulier un charmant petit bronze représentant un oiseau qui se penche vers la terre pour y picorer, d'une vérité d'attitude frappante et modelé de la façon la plus exquise. C'est également de Si-ngan-fou que provient la belle cloche en bronze que nous reproduisons ici.

On voit que nous n'exagérons pas au début de cet article l'importance de la mission Pelliot. Elle a rapporté en France une collection de manuscrits chinois anciens sans rivale même en Chine et des documents artistiques et archéologiques du plus haut intérêt pour l'étude de l'Asie centrale dans ses relations avec l'Inde et avec la Chine.

La conservation du Louvre a eu l'heureuse idée de réunir dans la salle Pelliot les différentes pièces se rapportant à l'art ou à l'archéologie chinoise provenant soit d'un voyage antérieur de M. Pelliot à Pékin, soit de la mission de M. Chavannes, soit de dons de particuliers. Il est regrettable que la salle provisoire, prise sur les anciens locaux des Colonies, que l'on a affectée à cette exposition n'ait pas toute l'ampleur ni toute la lumière désirable et que quelques-unes des peintures aient dû être placées d'une façon qui

rend leur examen difficile. Nous espérons qu'un catalogue au moins sommaire, plus nécessaire là



Fig. 15. — Cloche en bronze provenant de Si-ngan-fou.
(Musée du Louvre.)

que partout ailleurs, pourra permettre au grand public de mieux se rendre compte de l'intérêt des collections qui lui sont présentées.

Georges LECOMTE.



UNE SÉRIE D'ŒUVRES D'ISABEY léguée au Musée du Louvre

Nous donnons aujourd'hui la liste complète des œuvres de J. B. Isabey dont nous avons annoncé dernièrement le legs fait au Louvre par Mme Veuve Rolle, née Manceaux. L'ensemble de ces œuvres permet de suivre l'artiste depuis son arrivée à Paris presque jusqu'aux dernières années de sa longue existence.

1^o Portrait de l'artiste à 18 ans, coiffé du chapeau qu'adopta plus tard Bonaparte. Ce crayon fut



Fig. 16. — Madame de Staël, à 30 ans, vers 1797. Crayon. (Voir la fig. 16.)

exécuté en 1786, l'année où Isabey arriva à Paris.

2^o La mère de l'artiste; 1787; miniature sur tabatière.

3^o Le peintre David, dans l'atelier duquel travailla Isabey; crayon exécuté en 1789.

4^o Retour de la promenade de Mgr le Dauphin au vieux château de Meudon en 1791. Dessin très soigné, lavé à l'encre de Chine, dans la tradition des vignettistes du XVIII^e siècle.

5^o Le baron de Staël, à 30 ans; vers 1797. Crayon. (Voir la fig. 16.)

6^o La Barque, très grand dessin au crayon pour la fameuse gravure, où Isabey s'est représenté avec sa femme Mlle de Salicme, et ses trois

enfants, dont le futur peintre romantique Eugène, et la future Mme Cicéri. Date: 1797.

7^o Le Dr Duchanoy écrivant une ordonnance, 1798, crayon.

8^o Sophie Gay, mère de Delphine, la future Mme de Girardin, crayon rehaussé de gouache. Ce portrait doit dater d'environ 1801. Sophie Gay y paraît âgée d'à peu près vingt-cinq ans.

9^o La princesse Pauline Borghèse, vers 1802; miniature, où Isabey a inscrit: « ce portrait n'est pas terminé ».

10^o Sacre de Napoléon I^{er} à Notre-Dame, le 2 décembre 1804; sépia.

11^o Le grand duc de Bade en uniforme, avec le cordon de la Légion d'honneur, 1805; petite miniature.

12^o Le sculpteur Houdon, vers 1805. Miniature.

13^o L'impératrice Joséphine devant sa psyché, 1808; aquarelle.

14^o Buste de l'impératrice Joséphine, miniature sur tabatière.

15^o Buste de la reine Hortense, miniature sur tabatière.

16^o Tête de Lætitia Ramolino-Bonaparte, Madame Mère, vers 1810; miniature sur tabatière.

17^o Profil de Redouté, le célèbre peintre de fleurs; grande miniature en imitation de camée, d'après Louis Bertin Parant. Redouté y paraît âgé de 50 ans; ce qui daterait l'œuvre de Parant de 1810 environ. Dans le même cadre: une étude de fleurs par P. J. Redouté.

18^o Le chanteur Elleviou. Cette grande miniature doit dater aussi d'à peu près 1810. Elleviou y semble proche de la quarantaine.

19^o Buste de Napoléon I^{er}; sépia datée: 1811.

20^o Le roi de Rome après sa naissance, mars 1811. L'enfant est étendu à l'ombre d'un casque, parmi des drapeaux. Isabey a joint à cette belle aquarelle la note manuscrite suivante: « 15 jours après la naissance du roi de Rome, l'Empereur me donna l'ordre d'en faire le portrait ». (Voir la planche ci-contre).

21^o Evariste Parny, 1811, sépia.

22^o Cherubini, vers 1811, aquarelle miniature.

23^o Napoléon I^{er}, en uniforme des chasseurs de la garde, 1812, grande miniature.

24^o L'impératrice Marie-Louise, 1812; aquarelle-miniature.

25^o M. de Talleyrand, sépia exécutée à Prague en juillet 1812.



Le roi de Rome (1811), Apollonelle, par J. B. ISABEY.
Museo du Louvre.

26° Le prince de Metternich, sépia exécutée en 1812 à Vienne.

27° La princesse Bagration, aquarelle-miniature 22 septembre 1812 à Vienne. (Voir fig. 18.)



(Cl. h. Girardon.)

Fig. 17. — Henri Isabey, par J.-B. ISABEY.

28° Portrait de Goetz, daté de Vienne, 12 septembre 1812, sépia.

29° Portrait de la comtesse de Maleyssie en profil perdu. Sépia exécutée à Vienne en 1812. Isabey y a joint cette note : « C'est à Mme la chanoinesse comtesse de Maleissé, que je dois l'idée de joindre les portraits aux autographes. Voullant commencer par le Sien, sa modestie ci refusa et ne me permit que l'esquisse de Sa taille Elégante. J. B ».

30° Tabatière avec miniature représentant Napoléon 1^{er}, remise à Isabey par l'Empereur, le jour des Adieux à Fontainebleau.

31° Autre tabatière avec miniature représentant l'empereur en 1813.

32° L'impératrice Joséphine en 1813, grande miniature.

33° L'archiduc Frédéric-Charles, 1814, grande miniature.

34° Le prince Eugène, 1814, grande miniature.

35° Le roi de Rome en 1815, petite miniature sur tabatière.

36° Louis XVIII, 1815, grande miniature.

37° Louis XVIII, sépia.

38° Paul 1^{er}, empereur de Russie, grande miniature exécutée à Vienne en 1815.

39° L'impératrice de Russie, grande miniature, Vienne, 1815.

40° Le grand-duc Alexandre, grande miniature, Vienne, 1815.

41° Le congrès de Vienne, grande sépia, Vienne, 1815.

42° Desaugiers, sépia, 1816.

43° Arnault, aquarelle-miniature.

44° Népomucène Lemerrier, aquarelle-miniature.

45° Le D^r Dubois, d'après Gérard, 1818, grande miniature.

46° La marquise d'Osmond, grand pastel.

47° Baptême du duc de Bordeaux à Notre-Dame, 1820 ; crayon, plume et sépia.

48° Le vicomte d'Arincourt, tenant un carnet où se lisent les titres de ses ouvrages : « La Caroléide, le Solitaire, le Renégat, Ipsiboé ! » 1824, miniature.



(Cl. h. Girardon.)

Fig. 18. — Princesse Bagration, par ISABEY.

49° Le duc de Bordeaux, 1830, miniature.

50° La duchesse de Parme, 1830, miniature.

51° Henri Isabey, fils de J.-B. Isabey et de sa seconde femme, Eugénie Maistre ; portrait

41^o L'entant à la colletette : 1834, aquarelle. (Voir la fig. 17.)

52^o Portrait du peintre Jean-Baptiste Paulin Guérin, 1837, sépia.

53^o Horace Vernet peignant dans son atelier, vers 1839, aquarelle.

54^o Le général Drouot avec un bandeau sur les yeux ; sépia faite à Nancy en 1840.

55^o J.-B. Isabey, par lui-même, 1841, aquarelle.

56^o M. Dufaure, ancien ministre, 1844, sépia.

A cette liste, il faut joindre deux portraits d'inconnus.

57^o Une miniature sur tabatière représentant un personnage de la fin du XVIII^e siècle.

58^o Une miniature représentant peut-être Collot d'Herbois.

Plus : une sépia.

59^o L'allée des tombeaux, illustration pour Paul et Virginie.

— Le legs de Mme Rolle comprend encore, en dehors des œuvres d'Isabey, divers morceaux appartenant à d'autres artistes :

De Mme Isabey, née Eugénie Maistre :

Portrait du peintre Jeaurat, d'après le tableau du Louvre, grande miniature.

D'Eugène Lamy :

Une aquarelle de 1818 (?) représentant l'auteur et Horace Vernet en uniformes militaires dans un bal costumé.

D'Hébert :

Le portrait de Mme Wey Isabey, de qui la donatrice tenait l'ensemble des œuvres que nous venons de décrire et dont elle a désiré associer la mémoire à sa libéralité.

L. D.

MUSÉES NATIONAUX

Acquisitions et Dons

MUSÉE DU LOUVRE ☿ ☿ ☿ ☿ ☿ ☿ ☿ ☿ ☿ ☿
☿ ☿ ☿ **Peintures et dessins.** — Les 6 et 7 mai derniers, le Louvre a eu la bonne fortune de pouvoir acquérir à Stuttgart à la vente de la collection de Janna plusieurs dessins importants :

1^o Un beau dessin français de la 2^e moitié du XIV^e siècle, ayant fait anciennement partie des collections Posonyi et Gsell. Il représente trois nobles dames dont l'une tient un faucon sur le poing. Il est finement exécuté à l'encre de Chine sur parchemin ; les visages sont légèrement colorés.

2^o Une feuille d'études, attribuée à Gérard David. Ce sont quatre têtes de femmes et deux mains exécutées à la pointe d'argent. Au revers : l'on voit une tête d'homme barbu, coiffé d'une barrette, en travail noir n^o 1407 du recueil de l'Albertina.

3^o Un dessin à la plume attribué à Holbein le Jeune et autrefois donné à Wolgemut, daté de 1475. C'est le double portrait à mi-corps d'un jeune couple marié. Ancienne collection Weigel (1414) de la collection Albertina.

4^o Un dessin représentant de la manière sous un arbre » que M. Rœttinger a étudié dans le *Jahrbuch* de l'Institut National, p. 101 ; et qu'il donne à Hans Weidlich, maître de son père et l'élève de l'artiste. Stuttgart, à l'exception de la plume et à l'encre

de Chine, rehaussé de blanc sur un fond brun. Ancienne collection Lippmann (n^o 1386 du recueil de l'Albertina).

☿ ☿ ☿ Le Louvre s'est également rendu acquéreur à la vente de la comtesse A. Mniszech d'un portrait d'homme par Jean de Bray signé à droite en toutes lettres et daté 1650.

☿ ☿ ☿ *Legs de Mlle Lepailleur.* — La levée du séquestre qui pesait sur les tableaux légués par Mlle Lepailleur ayant eu lieu, le Louvre est entré en possession des pièces suivantes :

1^o *Le serment d'amour* tableau attribué à Honoré Fragonard. Ce n'est qu'une partie de la composition conservée dans la collection Gustave de Rothschild, et dont il existe une réplique réduite au Musée de Tours.

2^o Le portrait de Mme Fragonard par Mlle Gérard.

3 et 4^o Les portraits en pied de M. et Mme Gérard, par la même.

5^o Le portrait d'un enfant blond par la même.

6^o *La lecture de la Bible*, d'après Greuze, par la même.

La provenance de ce legs est intéressante, Mlle Lepailleur étant petite-fille de Henri Gérard, le graveur, frère de Mlle Marguerite Gérard et de Mme Fragonard.

☞ ☞ ☞ La veuve du peintre Bellery-Desfontaines, exécutant une volonté de son mari, si déplorablement enlevé, comme on sait, l'an dernier, vient de remettre au Musée du Louvre le portrait au fusain d'une tante de Bellery-Desfontaines exécuté par *Cals* en 1870.

☞ ☞ ☞ **Objets d'art du Moyen Age et de la Renaissance.** — *Céramique italienne* : Les collections du Musée se sont accrues d'un albarello de la fin du xv^e siècle italien, avec un décor de branchettes à feuilles de vignes bleues sur fond blanc, à l'imitation des faïences à reflets hispano-moresques que l'on commençait à importer en Italie ;

D'une coupe fragmentaire d'un atelier de Faenza vers 1450 avec une tête d'homme coiffé d'une toque dans le fond, et des tiges feuillues sur les bords ;

De deux pots à décors de fleurs stylisées, ou d'oiseaux picorant, de la fin du xiv^e siècle, provenant de fouilles faites antérieurement à Orvieto (Italie).

☞ ☞ ☞ Les collections de l'Extrême-Orient se sont récemment enrichies de deux stèles commémoratives avec figures sculptées et inscriptions au revers, qui dépendent de cette sculpture funéraire de la dynastie des Weï en Chine (6^e et 7^e siècles), si riche en monuments demeurées encore dans les sanctuaires chinois. L'une en marbre blanc donnée par M. Bouasse-Lebel qui l'avait acquise à Pékin au cours d'un récent voyage, l'autre en pierre grise avec un bouddha les jambes croisées à la façon des sculptures romanes du Languedoc, donnée par Mme Langweil.

☞ ☞ ☞ **Sculptures modernes.** — Le Conseil des Musées dans sa séance du mois de juin a voté à l'unanimité l'acquisition des deux bustes des frères Antoine Coytel et Noël-Nicolas Coytel, le premier par Coysevox, le second par J.-B. Lemoyne. Ces deux magnifiques morceaux n'avaient pas quitté depuis deux siècles la famille des Dumont, héritiers des Coytel. Nous reviendrons très prochainement sur cette magnifique acquisition qui enrichira si notablement nos séries de sculptures françaises.

MUSÉE DU LUXEMBOURG ☞ ☞ ☞ ☞ ☞ ☞

☞ ☞ ☞ La conservation du Musée du Luxembourg encouragée particulièrement par le Conseil des Musées, s'est préoccupé de compléter plus

methodiquement sa section étrangère. Elle a pu ainsi l'an dernier, à l'occasion de l'Exposition de Venise faire l'acquisition de neuf tableaux destinés à la série italienne. En voici la nomenclature : *Tito*, le Bain. — *Nono*, Première pluie (tempera). — *Bezzi*, Paysage. — *G. Ciardi*, Paysage. — *Pasini*, Trois études d'Orient. — *Pellizza*, Fior reciso. — *Grabuy de Dragon*, Paysage.

Il faut mentionner encore comme devant compléter cette série de peintures italiennes une Nature Morte de *Mancini* provenant de la collection Landelle, don de M. C. Stryiński, qui s'ajoutera aux œuvres de *de Nittis*, *Morbelli*, *Carcano*, *Tito*, *Boldini*, *Mancini*, *Chialina* que possédait déjà le Musée où l'on peut voir également une statue et des plaquettes de *Trentacoste*, des petits bronzes de *Gemito* et de *Fontana*, une tête de *Grosso*, etc.

☞ ☞ ☞ Le Musée du Luxembourg a pu acquérir également à l'exposition de Venise une figure nue du peintre suédois, *A. Zorn*, Paysanne se peignant.

☞ ☞ ☞ Les cartons de la décoration de la chapelle de l'hôpital Cazin-Perrochaud, à Berck-sur-Mer, qui ont été exposés récemment au Musée des Arts Décoratifs viennent d'être acquis par un groupe d'amateurs constitué à l'instigation de M. J. Maciet ; il se propose d'offrir au Musée du Luxembourg cet ensemble capital dans l'œuvre de l'artiste et essentiel pour l'étude de la peinture décorative contemporaine.

☞ ☞ ☞ **Le Legs Chaplet.** — Le musée du Luxembourg, ainsi que le musée de Sèvres, le musée des Arts Décoratifs, le Musée Galiera et le Musée des Arts et Métiers, viennent de bénéficier d'un legs fait en leur faveur par le potier Ernest Chaplet, décédé en juin 1909. MM. Olivier Sainsère, conseiller d'Etat, et Gaston Migeon, conservateur au Musée du Louvre, ont réparti entre ces cinq établissements les belles pièces de poterie, barbotines, grès, porcelaines flammées que le maître potier avait conservés jusqu'à sa mort dans sa petite maison de Choisy-le-Roi.

Le Musée du Luxembourg y recueillera également une peinture (nature morte) de Gauguin, la première œuvre de cet artiste qui entrera au Musée des Artistes Contemporains, ainsi qu'un bas-relief d'une tête modelée par Dalou et émaillée par Chaplet.

Le Musée des Arts Décoratifs recevra de son côté une chope à anse en grosse poterie avec des reliefs qu'avait tournée Gauguin lui-même, qui ne dédaigna pas à certaines heures le métier du potier.

Cette répartition a été précédée d'une Exposition d'ensemble de l'œuvre céramique de Chaplet, empruntée aux collections publiques et privées, organisée par M. Gaston Migeon au Musée des Arts Décoratifs et qui a pu donner une large idée de la grande place qui doit rester à Chaplet dans le renouveau de la Céramique moderne.

MUSÉE DE CLUNY ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶

¶ ¶ ¶ Le Musée a acquis récemment un curieux morceau de sculpture décorative populaire du xv^e siècle. C'est un *saint Christophe* en pierre polychrome portant l'enfant Jésus sur ses épaules, les jambes nues à demi enfoncées dans la rivière qu'il traverse. La statuette est placée dans une niche couronnée par un dais de style gothique flam-

boyant. L'ensemble décorait jadis un angle de maison dans un village de la Côte-d'Or. S'il est fâcheux évidemment que de tels morceaux quittent le lieu pour lequel ils ont été créés, il faut se féliciter quand, les hasards de la spéculation les ayant déplacés, un de nos musées se trouve averti à temps pour les recueillir et les empêcher de passer les frontières.

MUSÉE DE VERSAILLES ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶

¶ ¶ ¶ Le Musée de Versailles vient d'acquérir un portrait peint par *Danloux* de l'architecte *Lenoir* dit le *Romain* qui fut l'architecte de Voltaire à Ferney et construisit à Paris le théâtre de la Porte Saint-Martin.

MUSÉE DE SAINT GERMAIN ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶

¶ ¶ ¶ M. Jacques de Morgan a fait don au Musée de sa collection d'objets préhistoriques provenant de France, de Perse, du Caucase et d'Égypte. Cette collection sera groupée dans une salle spéciale.

Documents et Nouvelles

¶ ¶ ¶ Le *Journal officiel* du 1^{er} janvier a publié deux décrets rendus sur le rapport du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, l'un « fixant les cadres du personnel des Musées nationaux et de l'École du Louvre », l'autre « déterminant les attributions du personnel des Musées nationaux et de l'École du Louvre ». Nous en donnons le texte dans notre prochain numéro.

¶ ¶ ¶ Par décret en date du 18 avril 1910, rendu sur la proposition du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, M. E. Pottier, membre de l'Institut, conservateur adjoint au Musée du Louvre, a été nommé conservateur du département des antiquités orientales et de la céramique antique au même musée, en remplacement de M. Ledrain décédé.

Par un autre décret rendu sur la proposition du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, M. René Dussaud, diplômé de l'École pratique des Hautes-Études, professeur suppléant au Collège de France, est nommé conservateur-adjoint au département des antiquités orientales et de la céramique antique au Musée du Louvre, en remplacement de M. Pottier,

membre de l'Institut, qui est promu conservateur.

M. René Dussaud a été nommé également professeur à l'École du Louvre en remplacement de M. Ledrain, décédé.

¶ ¶ ¶ Par décrets du président de la République en date du 30 mai :

M. Ravaisson-Mollien (Charles), conservateur-adjoint des musées nationaux, a été admis, pour ancienneté d'âge et de services, à faire valoir ses droits à une pension de retraite, à partir du 1^{er} juin 1910.

M. Vérel (Fernand), chef du secrétariat des musées nationaux, agent comptable, a été admis, pour ancienneté d'âge et de services, à faire valoir ses droits à une pension de retraite, à partir du 1^{er} juin 1910.

¶ ¶ ¶ Par autres décrets du Président de la République, en date du 30 mai, ont été nommés professeurs à l'École du Louvre, à partir du 1^{er} juin 1910 :

M. de Nolhac (Pierre), conservateur du musée de Versailles et des Triansons.

M. Bénédite (Léonce), conservateur du musée du Luxembourg.

M. Michon (Étienne), conservateur-adjoint au Musée du Louvre.

LES PLEURANTS DES TOMBEAUX DES DUCS DE BOURGOGNE

Parmi les statuettes dites de « Pleurants », que les xiv^e et xv^e siècles ont prodiguées sous les gisants des tombeaux, circulant sous les galeries de cloîtres feints ou inscrites immobiles dans des arcatures décoratives, il n'en est pas de plus célèbres que celles des tombeaux des ducs Philippe le Hardi et Jean sans Peur, à la Chartreuse de Dijon, aujourd'hui au musée de la ville. C'est à coup sûr la marque la plus renommée, et Dijon possède sans doute les types les plus parfaits du genre.

L'histoire de ces monuments et des ateliers d'où ils sont sortis, a été faite une fois pour toutes, par feu M. Cyprien Monget, dans son ouvrage en trois volumes, *La Chartreuse de Dijon*. L'auteur a dépouillé article par article le fonds de la Chartreuse aux Archives de la Côte-d'Or, et tout ce qui depuis douze ans a été écrit sur ces monuments, sur Claus Sluter notamment, le grand homme de l'imagerie bourguignonne sous Philippe le Hardi, a été puisé à cette source abondante et sûre.

On ne fera pas ici l'histoire de ces deux tombeaux dont le premier, surtout, marque une date, une évolution dans l'histoire de la sculpture en France. Je ne dis pas, pour être tout à fait exact, de la sculpture française, puisque Claus Sluter et son neveu, Claus de Werve, qui fut le continuateur de l'œuvre, étaient originaires du comté de Gueldre. Je rappellerai seulement que le tombeau de Philippe le Hardi fut conçu par Jehan de Marville à qui succéda en 1380, comme imagier valet de chambre du duc, Claus Sluter. Mais quand celui-ci mourut à la fin de 1404 ou au commencement de 1405, le tombeau était si peu avancé qu'il restait à faire le gisant, les deux anges portant le casque et toutes les statuettes du pourtour, sauf deux. Très probablement il existait des modèles en terre pour les grandes figures, en cire ou en plâtre pour les petites, mais Claus de Werve n'en est pas moins, pour l'exécution, et c'est bien quelque chose, le véritable auteur du tombeau de Philippe le Hardi, qui fut achevé en 1410. Claus de Werve mourut le

8 octobre 1439, et fut inhumé en l'église abbatiale Saint-Etienne de Dijon, où reposait déjà son oncle, le grand Claus Sluter.

Quant au tombeau de Jean sans Peur et de Marguerite de Bavière, il fut commandé par Philippe le Bon, le 11 août 1443 — le duc Jean avait été assassiné à Montereau, le 10 août 1419, et Marguerite de Bavière était morte le 23 janvier 1423 — à un imagier étranger, Jehan de la Huerta, natif de Daroca, en Aragon, alors établi à Dijon et dont l'histoire antérieure nous est inconnue. En tous cas, cet Aragonais venu de si loin en Bourgogne, va faire à Dijon de l'art

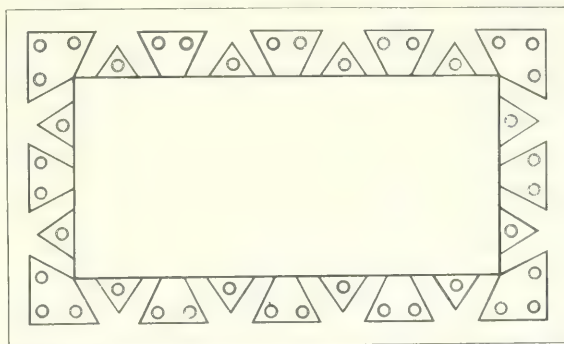


Fig. 10. — Plan schématique du tombeau de Philippe le Hardi, montrant le nombre et la disposition des pleurants.

bourguignon, et d'ailleurs c'est un pendant du premier tombeau que lui demande le duc.

Dans un essai publié par l'Académie de Dijon (*Mémoires*, quatrième série, tome II, années 1890-1891) antérieur par conséquent à l'ouvrage de mon confrère et ami Cyprien Monget, j'ai raconté l'histoire du tombeau de Jean sans Peur. Je n'ai pas à la refaire ici, ni à donner de nouveau le portrait de cet artiste bohème, fantasque et batailleur, l'esquisse d'un Benvenuto Cellini du xv^e siècle, qui fut Jehan de la Huerta. En 1461, l'imagerie est complète ou à peu près, mais les « gisants » sont rompus et non recevables. Jehan de la Huerta se fâche et disparaît. Aussi fit-on marché, le 13 novembre 1462, avec un nouvel imagier du dehors, Antoine Le Moiturier, qui en 1469 achève enfin le tombeau dont la réception a lieu le 7 juillet 1470.

A la suppression de la Chartreuse en 1790, les monuments furent transportés en l'église abbatiale Saint-Benigne de Dijon, désignée pour être la nouvelle cathédrale, et remontés dans les chapelles sous les tours. Mais le 8 août 1793, une délibération du Conseil général de la Commune, en ordonna la destruction, à laquelle eut la faiblesse de consentir le directeur du département. Toutefois, il s'agit en fait d'une dispersion, non d'un anéantissement, et les « pleurants » furent déposés au musée. Mais un procès-verbal de septembre 1794, constate qu'il n'en existait plus que 70, au lieu de 80, 40 pour chaque tombeau. Que sont devenues les dix autres ? C'est ce qu'étudie M. Charles Oursel, archiviste et bibliothécaire municipal à Dijon, dans une communication insérée au *Bulletin archéologique* année 1909.

Lorsque en 1818, commença par MM. de Saint-Mémin, conservateur du musée, et Saint-Père, architecte, la restauration des tombeaux, œuvre de neuf années, les 70 statuettes furent tout d'abord employées, puis on en racheta deux ; restait à huit, qui furent refaites, sept par J.-B. Louis-Joseph Moreau, de Dijon, le père de M. Mathurin Moreau, une par un autre Dijonnais, Couchey ; trois de ces figurines prirent place dans le tombeau de Philippe le Hardi, les cinq autres dans celui de Jean sans Peur. L'une de ces dernières représente, vêtu en moine et tenant un fragment de dais, le sculpteur Marion, de Semur, qui avait restauré les détails d'architecture. Si cette statuette passe inaperçue, il n'en est pas de même de sa voisine qui se prélassait à l'angle inférieur de gauche. « Il n'y a que trente-neuf figurines, dit Victor Hugo dans une lettre du 19 octobre 1839, (1) la quarantième est remplacée par un monsieur en redingote le plus plaisant du monde. Qui est ce monsieur ? » C'est l'architecte Saint-Père, à demi-stupé dans un manteau et le col dégagé comme dans les portraits familiers du XVIII^e siècle.

Les papiers de M. de Saint-Mémin, dont le contenu est considérable puisque, en 1770, il avait pu voir en place les tombeaux complets et qu'ils furent avant la Révolution, sont conservés à la bibliothèque publique de Dijon ; ils ont fourni à M. Oursel les renseignements sur les statuettes manquantes. Deux, est-il dit, furent rachetées tout

aussitôt à un amateur lyonnais, M. de Saint-Thomas ; trois appartenant à un M. Hocquart, de Dijon, mais elles étaient en trop mauvais état pour être utilisées ; le sort en est inconnu, peut-être ont-elles passé d'abord dans la famille de Broissia. Deux autres étaient entre les mains d'un brocanteur dijonnais, Bartholomé, qui eut soin de les faire disparaître au moment où l'on entreprit la restauration, et les revendit un peu avant sa mort (1842) à un inconnu.

Une huitième appartenant à la riche collection de M. le comte Richard de Vesvrotte fut obstinément refusée par lui à M. de Saint-Mémin. Les collections de Vesvrotte ont été l'objet de ventes successives et la trace de la statuette se perdit. Notons que cette figurine, et le fait est important à retenir, était un « aspergeant », non un deuilant.

La neuvième faisait partie du cabinet de M. Jacquinet-Pampelune, procureur général à la Cour royale de Paris, mort en 1835. Qu'est-elle devenue ? Sur la dixième, M. de Saint-Mémin n'a pu obtenir aucun renseignement. Peut-être fût-elle brisée.

Mon objet n'est pas d'étudier la question de l'identification des deuilants qui courent le monde — il y en a au moins une bonne douzaine — et qui, avec plus ou moins de vraisemblance, sont donnés comme provenant des célèbres tombeaux dijonnais. Mais une question sur le nombre des figurines ayant été soulevée dans le *Journal des Débats* du 5 avril dernier, par M. Alexandre Masseron, j'estime qu'il y a lieu de réfuter une thèse selon moi erronée.

M. Masseron invoque le marché fait avec Claus Sluter, texte donné par feu Bernard Prost et cité dans le *Catalogue du musée de sculpture comparée (moulages), au palais du Trocadéro, 1892, p. 93*. Et il arrive à cette conclusion qu'il y avait non pas 40 mais 42 figurines pour chaque tombeau. On lit, en effet, dans l'acte, qu'il y aura « 40 ymages pleurants, semblables aux deux qui sont déjà faites ». Donc, dit M. Masseron, du moment qu'il s'agit de faire 40 figurines et qu'il en existe déjà 2, cela fait bien compté 42, et, comme les deux tombeaux étaient de structure semblable, il devait y avoir en tout 84 statuettes et non 80.

Je crois que c'est là une erreur d'interprétation ; le marché énumère l'ensemble de l'imagerie, et exprime seulement, mal, je le veux bien, mais

d'une manière certaine qu'il y aura 40 pleurants dont 2 sont déjà exécutés et serviront de modèles. Il n'y a pas d'autre sens à donner aux conventions du 11 juillet 1404, puisque aussi bien les monuments sont là pour en témoigner. La plantation géométrique et rigoureuse de l'arcature ne comporte pas une figure de plus ou de moins. Et que l'on ne vienne pas dire que la restauration a pu modifier l'état, l'aspect de chaque monument : si des détails ont dû être refaits, la structure est bien celle de la conception primitive ; or, je défie que l'on en enlève ou que l'on en ajoute une seule figure. D'ailleurs, si l'on veut des documents graphiques donnant l'état du tombeau avant 1789, voici les huit grands dessins du peintre dijonnais Gilquin, présentés au prince de Condé gouverneur de Bourgogne, passés de Chantilly à la bibliothèque du château de Compiègne et venus de celle-ci à la Nationale. J'accorde que ces dessins, qui reproduisent les quatre faces de chaque tombeau, sont d'un caractère archéologique assez médiocre et que les proportions sont mal observées ; toutefois il faut bien reconnaître que Gilquin s'est consciencieusement appliqué à être exact. Et si un jour on voulait rétablir l'ordre de la procession si outrageusement interverti, attribuer aussi à chaque

tombeau ce qui lui revient, grâce à Gilquin, l'identification de chaque statuette ne serait nullement impossible. Eh bien, il n'y a place que pour 40 figurines, et cela me paraît péremptoire.

Un mot encore : en fait il y a 41 statuettes pour chaque tombeau et voici comment. En tête de la procession marche l'aspergeant — celui du tombeau de Jean sans Peur a été conservé mais mis au beau milieu de la marche — puis viennent, conjugués, deux enfants de chœur portant des cierges, seulement ils sont hauts de 0 m. 25 à peine et comptait pour une seule figure de la hauteur ordinaire, 0 m. 41.

Maintenant, il y aurait à étudier chacun des deuilants épars dans les collections publiques ou privées, et qui aspirent à l'honneur de porter la marque de la Chartreuse ; à les confronter avec les 72 de Dijon, comparer le style, la matière, les dimensions, faire des comparaisons par le rapprochement, sinon des originaux, du moins des moulages. Il y a là un joli thème à traiter pour les érudits et les raffinés, mais je n'aspire pas si haut et me borne à poser en fait qu'il n'y a jamais eu que quarante et une figurines par tombeau, encore deux comptant pour une.

HENRI CHABUT.

MUSÉES DE PARIS & DE PROVINCE

Notes et informations

¥ ¥ ¥ Une exposition de peintures chinoises au Musée Guimet. Une exposition de peintures chinoises s'est ouverte le mois dernier au Musée Guimet. Outre l'intérêt propre qu'elle présente par la qualité des œuvres qui y sont exposées, elle sera pour beaucoup une révélation. En dehors des peintures anciennes rapportées de Chine par M. Pelliot et que l'on peut admirer au Musée du Louvre, c'est la première fois que l'on présente au public un ensemble d'œuvres qui lui permette de se faire une idée de la variété d'inspiration des peintres chinois, et je ne serais pas surpris que la peinture japonaise perdit un peu aux yeux des amateurs de l'originalité qu'on lui prêtait, faute d'avoir vu les œuvres des maîtres chinois dont elle s'est inspirée. On sait d'ailleurs combien sont appréciés les trésors de l'art chinois au pays du Soleil Levant, et que c'est dans les musées et les collec-

tions particulières du Japon qu'il est seulement possible d'admirer et d'étudier des spécimens nombreux, authentiques et de tout premier ordre des œuvres des peintres chinois, à moins que l'on ne supplée à la connaissance directe en feuilletant la collection des admirables reproductions données dans la grande revue d'Art japonaise, la *Кокха*.

M. Guimet ne pouvait prétendre à nous offrir une pareille collection de chefs-d'œuvre. Mais du moins la qualité supplée-t-elle au nombre. Parmi les œuvres exposées, il en est peu d'indifférentes et plusieurs d'entre elles sont des plus remarquables.

Mentionnons d'abord les peintures offertes à M. Guimet par feu Sa Majesté l'Impératrice douairière Tseu-hi : deux paysages, l'un de Tchao Po-kiu (XII^e siècle) représentant un coucher de soleil derrière une montagne au bord de l'eau, d'un charme

d'impression tout à fait exquis, avec le bas de la montagne noyé dans les brumes qui commencent à s'élever du sol, pendant que le sommet se dore du reflet de l'astre qui s'abaisse sur l'horizon, l'autre de Ma-lin est aussi beau et d'un état de conservation aussi parfait que celui de Tchao Po-kiu. Mais peut-être préférons-nous encore la peinture exécutée par l'empereur Siuan-ho au XIII^e siècle qui représente une scène de cour. Elle est d'une finesse et d'une grâce merveilleuse : en particulier le personnage assis sur une estrade avec sa barbe longue et fine est d'une exécution tout à fait charmante.

Après ces pièces de choix, nous indiquerons une scène champêtre de Hou-tsiun, des fleurs de Yun Cheou-p'ing, l'image d'un vieillard tendant les mains vers le ciel, d'un peintre dont nous n'avons pu connaître le nom, d'une dignité et d'une sérénité si frappantes, un magnifique guerrier s'appuyant fièrement sur son épée de Chang Houn-tcheou (XVII^e siècle), des paysages de T'ang-hi (XIV^e siècle). Citons encore, au hasard de notre promenade une peinture représentant des personnages bouddhiques ou taoïstes de Tcheou-t'ing (XVII^e siècle) d'un coloris charmant, des peintures en camaïeu de Tchao-Mongfou (XIII^e siècle), un très curieux album de lavis sur fonds d'or représentant des paysages de montagne, composé sur ordre impérial par Tao-tcheou, un phénix de Li-fan, des scènes inspirées de la poésie chinoise par Tcheou-yin de la dynastie des Ming, un épisode de roman ou de théâtre de Wang Tch'en-p'ong, des oiseaux de Si-yuan, un superbe paysage sans nom d'auteur peint par M. Vevel, etc.

Parmi les pièces les plus curieuses figurent de ces esquisses faites d'après nature dont s'inspirent les artistes chinois pour peindre les portraits officiels qui figurent dans la salle des ancêtres de toute maison chinoise : quelques-uns sont saisissants de vérité, d'expression et de finesse de rendu.

Il est beaucoup d'œuvres de peintres célèbres qui ne nous sont pas parvenues et que nous ne connaissons plus que par la reproduction qui en a été gravée sur pierre, et dont on peut se procurer des estampages : M. Guimet a exposé plusieurs de ces estampages, deux d'entre eux nous permettent de nous rendre compte de l'art du peintre Wou-Taotseu du VIII^e siècle de notre ère, ils représentent un portrait de Confucius et une déesse Kouan-yin.

D'autres estampages reproduisent les sculptures

de l'époque des Han qui se trouvent au Chantong et qui ont été étudiées par M. Chavannes dans son beau livre sur la Sculpture Chinoise sur pierre.

Il nous reste à exprimer un regret, celui que le défaut d'espace n'ait pas permis à M. Guimet d'exposer en bonne place toutes les peintures qu'il nous a présentées. On aurait aimé de plus que le beau catalogue explicatif, qui vient de paraître et dont nous rendrons compte prochainement, ait pu être prêt à temps pour permettre aux visiteurs empressés de se rendre mieux compte dès l'abord de ce qu'ils voyaient et d'en garder un souvenir précis. G. I.

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS ¶ ¶ ¶ ¶ ¶

¶ ¶ ¶ On a organisé au Pavillon de Marsan et inauguré le 31 mai dernier une exposition consacrée à l'art chinois ancien et aux imitations de style et de sujets chinois dans l'art français du XVIII^e siècle. Nous reviendrons prochainement sur cette curieuse manifestation qui se prolongera pendant tout l'été.

MUSÉE CARNAVALET ¶ ¶ ¶ ¶ ¶

¶ ¶ ¶ Ce Musée vient d'acquérir trois curieuses esquisses du peintre Subleyras, représentant les portraits du duc de Saint-Aignan, du prince romain Vaini et du chevalier qui assista à la remise par le duc au prince de l'ordre du Saint-Esprit donné par Louis XIV. Le musée Carnavalet a reçu récemment : un dessin de Boilly, ou du moins qui lui est très vraisemblablement attribué, représentant une « Rixe » entre sectionnaires du temps de la Révolution (L'auteur de ce don est Mme Roba-Deutsch de la Meurthe) ; une *Vue de la Seine au pont des Saints-Pères*, par J.-B. Trayer, qui vécut de 1824 à 1909, offerte au Musée par M. Trayer fils ; enfin, diverses poupées habillées, d'époque Louis XV don de M. Rodmann Vanamarker, à qui Carnavalet est déjà redevable de plusieurs dons importants.

On annonce qu'une exposition rétrospective des sports, de la typographie parisienne et de portraits de gens de théâtre sera prochainement inaugurée à Carnavalet.

MUSÉE GALIERA ¶ ¶ ¶ ¶ ¶

¶ ¶ ¶ L'exposition de cet été sera consacrée à la verrerie et comprendra notamment une rétrospective des œuvres de Gallé.

BIBLIOTHÈQUE DE LA VILLE DE PARIS ¶

¶ ¶ ¶ On a installé à la Bibliothèque Saint-Benoît, 20, rue de Sévigné, une exposition de

plans, gravures, dessins et photographies représentant les travaux exécutés pendant le second Empire sous la direction du baron Haussmann, pour transformer la Ville de Paris. Cette très intéressante et gratuite exposition, organisée par MM. Marcel Poëte, Clouzot et Henriot, avec le concours d'autres membres des amis de la Bibliothèque, sera ouverte tous les jours, de dix à cinq heures, jusqu'au 2 octobre. Des conférences y seront faites tous les vendredis à quatre heures du 20 mai au 23 juillet.

PALAIS DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE PARIS

Exposition de médailles anciennes et modernes. — Le conseil municipal de Paris, sur la proposition de sa quatrième Commission, celle des beaux-arts, ayant décidé l'installation, au Petit Palais des Champs-Élysées, d'une galerie de médailles anciennes et modernes, cette galerie, dont les éléments ont été fournis par des amateurs, des descendants d'anciens graveurs et des graveurs contemporains a été récemment inaugurée. L'exposition contient environ douze cents œuvres, dont les principales ont été fournies, par Mmes Grisain, Ponscarne, Waldeck-Rousseau, Levillain, Pierre Baudin, Deloye, Chapu et Mme Vve Jeanne Paquin, qui à elle seule a offert plus de six cents médailles du xv^e au xx^e siècle; par MM. Bonnat, Frémiet, Pozzi, Georges Leconte, Raoul Barre, Oudiné, H. Dubois, Dupuis et autres. La réunion de ces médailles formera une véritable histoire de l'art du médaillier français depuis ses origines, c'est-à-dire les anonymes d'avant la Renaissance jusqu'à notre époque. On y trouve des médailles de Warin, Guillaume Dupré, Duvivier, Augustin Dupré; puis celles des artistes de la fin de la monarchie, de la Révolution, de l'Empire et des régimes qui ont suivi et parmi lesquelles on rencontre entre autres noms ceux de Gatteaux, Oudiné, Eugène Dubois, Barre, Tiollier, Galle, Andrieu, Depaulis, Caunois, Bovy, Dantan aîné, Gayard, Domard, Borrel, Wauthier-Galle, Farochon, David d'Angers, Rude, Barye, Levillain, Dumont, Cavelier, Chapu, Crauk, Degeorge, Deloye, Carpeaux, etc., et plus près de nous ceux de Chaplain, Roty, Vernon, Daniel Dupuis, Alphée Dubois, Injalbert, Frémiet et autres. Cette galerie de médailles comprend aussi quelques cires de Clodion et de Nini ainsi que de nombreux biscuits de Sèvres, bustes de

personnages connus et autres; la salle en est tendue d'anciennes tapisseries des Gobelins prêtées par le Garde-Meuble national.

MUSÉE CERNUSCHI

Conformément au désir exprimé par Mlle Tarn sa sœur, Mme H. Antoinette Alston vient d'offrir à la Ville de Paris pour être placée dans le Musée Cernuschi une collection de 77 pièces recueillies en Extrême-Orient : bois sculptés et laqués, bronzes. La collection est complétée par divers objets d'art musulman.

MUSÉE DE LILLE

Le Musée de Lille s'est enrichi au cours de cette année de la collection des antiques de M. Géry Legrand offerte par ses deux filles, Mme veuve Curey et Mme Bellanger. La plupart de ces objets proviennent de fouilles faites à Bavaï, marbres ou terres cuites avec quelques petits utensiles de bronze. Mais la donation comporte également un très beau buste en marbre blanc du xvii^e siècle trouvé dans un puits à Houplin. C'est un buste d'homme en cuirasse avec des insignes d'ordres de chevalerie qui représente sans doute un seigneur à Houplin.

MUSÉE DE REIMS

Ce Musée va bénéficier du legs de M. Victor Diancourt, ancien maire de la ville et ancien sénateur, décédé le 11 mai 1910, dans sa 85^e année. Par son testament du 29 septembre 1904, il laisse sa riche bibliothèque à la ville, et, en outre, une centaine de tableaux, dessins, miniatures, gravures, bronzes et objets d'art divers que recueillera le Musée.

Citons, parmi les portraits, celui de *Baron*, dans le rôle d'Harpagon, celui de *Lamartine* par Couderc, celui de *Proudhon*, par Mme O'Connell, celui de *Cazotte*, et surtout une peinture du xvii^e siècle représentant un personnage que l'on a cru être *Rabelais*. Citons, parmi les tableaux : *Les boulevards de Paris au matin*, par Hector de Callias; un *Pay-sage de Léon Richet : Gambetta à Belleville* par André Gill. Signalons aussi une gouache ancienne que l'on croit représenter *Madame de Grignan*, enfin des dessins de Grandville, Rochegrosse, Leloir, Lematte, Reimbeau, etc.

La série des bronzes énumère un *Hercule lançant l'arc à la mer* par Canova, *la Lecture* par Charrouse, *Philopomen* par David d'Angers, les

Musées, sculpture par le même. *Château de laud* par Aimé Millet, etc. Il y a un buste en cire de *Voltaire, et Voltaire à sa table de travail*, également en cire du XVIII^e siècle.

Les estampes comprennent les portraits enca-

drés de Savart et Ficquet, et plusieurs belles gravures modernes; des médaillons s'y joignent en assez grand nombre, notamment quatre terres cuites de Nini et d'autres œuvres qui seront étudiées et décrites plus tard.

H. JADART.

PUBLICATIONS RELATIVES AUX MUSÉES DE FRANCE

Le Musée des arts décoratifs. — Le Métal. 2^e partie.

Le Bronze, le Cuivre l'Étain, le Plomb, par Louis METMAN et J.-L. VAUDOYER, 1^{er} album. Paris, D.-A. Longuet, éditeur.

La série des albums du Musée des Arts décoratifs publiés sous la direction de M. Louis Metman se poursuit avec ce nouveau fascicule dont les qualités de présentation dépassent encore celle des précédents, consacrés au *Bois* et au *Fer*. Le classement logique par matières que l'on reproche parfois aux organisateurs du Musée de n'avoir pas suivi dans la disposition des objets eux-mêmes, se restitue dans ce précieux répertoire, et d'une façon, suivant nous, plus légitime et indispensable que dans la réalité. Il faut dans le Musée même songer avant tout à son harmonie et ne rebuter personne par la rigueur d'un classement que le travailleur opère de lui-même et dans lequel il sera aidé par la publication abondante et presque totale de ces documents à laquelle s'emploie activement la conservation du Musée.

Quatre-vingt planches reproduisant près de huit cents objets nous mènent, dans cet album du *Bronze*, des origines jusque vers le milieu du XVIII^e siècle, en plein épanouissement du style rocaille.

LÉON DESHAIRS. — **Dijon. Architecture et décoration aux XVIII^e et XVIII^e siècles.** Paris, Calvas, éditeur, fol.

Le bel album, de 120 planches en phototypie qui continue la série de ceux consacrés par le même auteur et le même éditeur à Bordeaux et à Aix est conçu suivant le même principe et illustre d'admirables documents peu connus ou complètement inédits l'art des mêmes époques. Une introduction, pleine de pénétration et de sens historique, souligne les caractères particulier de l'art classique dans le milieu particulier et des notices soignées donnent les renseignements nécessaires sur chacun des monuments étudiés.

Parmi ces documents il en est un, qui nous

intéresse ici tout spécialement, c'est la partie du Palais des Etats de Bourgogne qui fut consacré en 1783 au Muséum créé sur la proposition de Desvosge pour compléter l'enseignement de son école de dessin. La grande salle d'honneur dite « salle des Statues » qui subsiste encore fut entreprise vers 1785, le plafond en fut exécuté par Prudhon, la boiserie par Jérôme Marlet; mais on ignorait jusqu'ici que la direction architecturale en avait été confiée à un architecte parisien nommé Jean Bellu dont M. Deshairs a retrouvé aux archives de Dijon des mémoires et des projets dessinés.

On trouvera également reproduit dans les dernières planches de cet album plusieurs des plus belles pièces de boiserie et de mobilier qui conserve le Musée de Dijon ainsi que six bas-reliefs du sculpteur Attiret.

¶ ¶ ¶ Dans la *Revue de l'Art Ancien et Moderne* (mai 1910), M. T. de Wyzewa, à propos d'une *Descente de croix de Signorelli* conservée aux environs de Péronne dont il a retrouvé une belle étude originale au fusain, étudie les dessins du maître conservés au Louvre et les tableaux qui lui sont attribués.

Les Casques de bronze, dits de Falaise, leur origine et leur âge, par le comte OLIVIER COSTA DE BEAUREGARD. Congrès archéologique de Caen 1908. — Paris 1909.

L'auteur étudie dans ce mémoire qui vient de paraître avec le compte rendu du congrès archéologique de Caen de 1908 une série de six casques en bronze trouvé à Bernières d'Ailly (Calvados) en 1832 et qui sont déposés au Musée de Falaise où il réclame pour eux une place plus honorable que celle qui leur est attribuée. Ce sont, selon lui, d'après de nombreuses comparaisons avec des documents réels ou figurés, des monuments qui remontent jusqu'au premier âge de fer et non des coiffures de pirates normands du XI^e siècle comme on croit généralement dans le pays et comme l'avait affirmé Ch. de Linas dans un mémoire daté de 1869.

Bulletin des Musées de France

BUSTES DES DEUX FRÈRES COYPEL

(Acquisitions récentes du Musée du Louvre.)

Par leur provenance, leur valeur historique, iconographique et artistique, ces deux bustes méritent de prendre place parmi les plus intéressantes acquisitions de la sculpture moderne au Musée du Louvre. Ils n'étaient jamais sortis de la famille qui, depuis bientôt deux siècles, les avait fidèlement gardés et beaucoup d'artistes de notre temps les avaient vus et admirés dans le cabinet du vieux sculpteur Augustin Dumont (1801-1884) dont le Louvre conserve, fondu en bronze, le modèle original du *Génie de la Liberté* pour la colonne de la Bastille; il les tenait de Jacques Edme Dumont (1761-1844) qui les avait reçus d'Edme Dumont (1720-1775), lequel les avait trouvés dans l'héritage de François Dumont (1687-1726), mari d'Anne Coypel, sœur d'Antoine et de Noël Nicolas, les originaux des deux bustes.

Le premier, celui d'Antoine Coypel, en marbre, est l'œuvre de Coyzevox. Le vieux maître avait été l'ami de Noël Coypel le père, mort depuis cinq ans, quand sa fille Anne épousa le sculpteur François Dumont (12 novembre 1712). Le frère aîné de la mariée, Antoine (fils d'un premier mariage) avait alors cinquante ans sonnés et le puiné Noël Nicolas, qui devait mourir à peine quadragénaire en 1734, n'était encore qu'un garçon de 20 ans. C'est Antoine qui remplaça le père disparu et Coyzevox, assisté de Robert de Cotte, servit de témoin à l'heureuse épousée (heureuse, n'est point ici une banale épithète; elle était fort éprise de son mari qui l'aimait tendrement et la correspondance des deux époux, conservée dans la famille, prouve que leur tendresse conjugale fut aussi vive que leur bonheur devait être court). Si l'on en juge par l'âge apparent d'Antoine Coypel dans le véridique portrait taillé par son vieil ami, c'est à peu près au moment du mariage de sa sœur qu'il

convient de placer l'exécution du buste. Coyzevox a donc 70 ans environ et touche au terme de sa glorieuse carrière; (il mourut en 1720 à 80 ans), mais il n'a rien perdu de sa verdeur, la main qui, en 1678, avait modelé sa propre effigie avec tant de bonhomie, pour l'académie-royale, et en 1688 l'admirable buste du grand Condé, venait, en 1706, de montrer par l'héroïque figure du *Rhin*, en 1710 par la délicieuse statue décorative de la duchesse de Bourgogne, que les années ne lui avaient rien enlevé de sa souplesse et de sa fermeté. Fermelhuys pouvait à bon droit le louer, après sa mort, d'avoir dû se renouveler sans cesse « parce qu'il s'assujettissait sans cesse à imiter la riche variété de la nature ». Les portraits que nous possédons d'Antoine Coypel par lui-même permettent de vérifier la sincérité de celui-ci. La nature lui avait donné de beaux traits, réguliers et nobles, qui n'étaient pas sans rappeler un peu ceux de M. Racine qu'il avait eu le grand honneur de connaître et qui lui avait témoigné, comme M. Despréaux, la plus flatteuse estime. Celui-ci, qui vécut jusqu'en 1711, avait même eu la plus grande influence sur la vocation littéraire d'Antoine Coypel. C'est sur les encouragements formels du vieux critique qu'il avait publié (1708) son *Épître à mon fils sur la peinture*, monotone et ennuyeuse pastiche de l'*Art poétique*. On comprend trop bien pourquoi Despréaux avait approuvé des vers comme ceux-ci :

*Mais n'allez pas pourtant prompt à vous satisfaire,
Pour quelques jeux brillants sottement vous complaire;
Puissez dans le vrai seul, le solide et le beau.*

Que la raison partout guide votre pinceau

et d'abondants discours académiques avaient par la suite commenté cette épître.

Tel qu'il apparaît dans le marbre de Coyzevox,

Coyppel est donc à l'apogée de sa fortune ; garde des tableaux et dessins du roi (en attendant d'être promu sous la régence à la dignité de premier peintre de Sa Majesté), premier peintre de Mgr. la duc d'Orléans qui lui a donné à décorer la grande galerie du palais royal, où triomphait cette *Enéide*, si malheureusement détruite mais dont le Louvre conserve une importante série de charmants dessins légués par Charles Antoine, le fils, au Roi (1). L'art de Coyppel s'y révèle déjà comme annonciateur de celui de Boucher et il est piquant de comparer à l'effigie si complètement *Louis quatorzième* du maître, cet art où le « rubénisme » et le sensualisme du XVIII^e siècle ont déjà mis leur empreinte... Mais c'est bien encore l'homme du XVIII^e, l'ami de Boileau, que Coyzevox a représenté sous la lourde et cérémonieuse perruque ; dessinant avec autant de fermeté que de souplesse la bouche fine, vivante et un peu dédaigneuse, mettant en un relief saisissant l'intelligence et la volonté qui caractérisaient cette noble figure, tempérant seulement par la familiarité de la chemise déboutonnée sur le col nu (comme il avait fait dans son propre buste) ce que la perruque pourrait lui donner d'un peu trop solennel.

Vingt ans, à peu près, plus tard, en 1730, un jeune sculpteur de bel avenir mais qui débutait à peine, n'ayant encore que 26 ans, J. B. Lemoigne, modelait en terre le buste du frère puiné d'Antoine, Noël Nicolas. Rien n'est plus instructif et amusant que la brusque confrontation de ces

deux bustes ; une génération, un idéal nouveaux sont entrés dans la vie et dans l'art, et, à regarder la terre cuite de Lemoigne, les survivants du « grand siècle » durent éprouver les mêmes étonnements que leur causèrent, en 1737, les œuvres exposées au nouveau Salon, rouvert au Louvre après trente trois ans d'interruption... Mais ce brillant cavalier, dont la perruque poudrée est nouée d'un large ruban chiffonné avec une fringante virtuosité, qui retourne vivement par-dessus son épaule sa tête un peu dédaigneuse, porte déjà les stigmates du mal dont il mourra et des soucis, du désenchantement précoce qui assombrissent sa vie. Tandis que tout semblait sourire à Charles Coyppel son neveu, il se vit frustré des récompenses auxquelles il avait droit ; les commandes qu'il obtint donnèrent lieu à des procès absorbants et ruineux ; le système de Law lui enleva le peu de fortune qu'il avait pu garder et quand il mourut, à 43 ans, le 14 décembre 1734, au cloître Saint-Germain l'Auxerrois, dans une mansarde du quai de l'École, la misère avait devancé la mort dans son humble logis... Et l'on s'explique mieux, quand on connaît ces détails de sa triste biographie, la nuance d'amertume, presque d'angoisse qui, par dessus l'élégance fringante de son accoutrement, vient jeter une ombre sur ce maigre visage et colorer d'on ne sait quel romantisme précurseur l'expression de ce brillant morceau.

ANDRÉ MICHEL.

DESSINS NOUVELLEMENT ACQUIS PAR LE MUSÉE DU LOUVRE

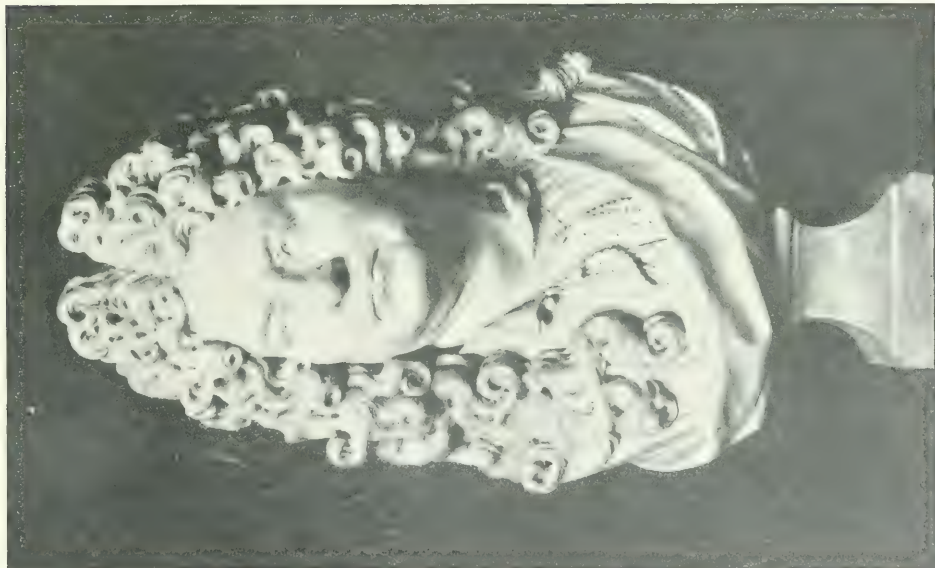
La vente de la célèbre collection de dessins du baron Adalbert de Lanna, de Prague, qui a eu lieu à Stuttgart le 6 et le 7 Mai dernier, a été pour le Louvre une occasion de s'enrichir de quelques pièces infiniment précieuses, dans des séries qui lui manquaient ou qu'on ne saurait trop abondamment développer. Il a eu, notamment, la joie de pouvoir s'emparer, malgré des enchères très disputées, de deux morceaux purement exquis et de toute rareté, qui figuraient au premier rang parmi les bijoux

(1) Voir dans quels termes il disposait dans son testament, ces deux dessins : « J'ose supplier le Roy d'accepter le dessin de Carracci et ceux de feu mon père, qui se trouvent proprement collés et rangés dans un portefeuille. L'extraire et coller comme par le conseil du Roy, notaire au Châtelet de Paris... sur la minute... en la présence de Maître Monette, le 14 juin 1732. (A. N. O. 1225).

de la vente et excitaient justement les plus ardentes convoitises de quelques amateurs et de divers grands musées. C'est contre le musée de Berlin que le Louvre a finalement triomphé dans la lutte, et il était de son honneur qu'il en fût ainsi. Car ces minuscules feuillets, que nous reproduisons — le plus petit dans les dimensions mêmes de l'original, le plus grand un peu réduit — semblent bien, malgré les attributions qu'ils portaient, avoir toute chance d'émaner directement de notre art et de notre pays. C'est donc une conquête doublement nationale, dont nous sommes en droit de nous féliciter.

Le premier de ces dessins par l'importance et par la date (n^o 10) de la vente de Lanna) (1)

(1) Il mesure 0^m105 de haut sur 0^m187 de large.



Buste d'Antoine Coyneux.

Marble, par GIOVANNI

STANETTI.

Museo di Torino.



Buste de Noël-Nicolas Coypel.

Terme-culte, par J. B. LEMOSNE.

Museo di Torino.

Museo di Torino.

représente, sur un fond de parchemin préparé en blanc, trois figures debout, en riches atours de la fin du XIV^e siècle, décorativement espacées sur une bande de terrain rapidement indiquée. Elles sont dessinées à la plume, avec léger lavis d'encre de Chine affirmant plus ou moins fortement les ombres et modelant les formes, tout à fait dans l'esprit des grisailles aimées de ce temps. Une teinte à peine marquée de vermillon colore doucement les mains ou les visages, dont l'expression est soulignée de la façon la plus fine par l'acuité nette et ferme des

à la société élégante et raffinée de ce temps, et les trois nobles dames rappellent la façon dont s'amusaient beaucoup de leurs compagnes dans les miniatures ou dans les ivoires. C'est ici le chien familier qu'on caresse ; le faucon qu'on tient par son lacet sur la main gantée, avant de partir en chasse, ou (détail imprévu) la fantaisie capricieuse de jongler avec deux pommes.

Ce très précieux dessin, qui provient de la collection A. Posonyi (1858) et qui a figuré à Vienne, en mars 1872, à la vente F. J. Gsell (n^o 627), sous



Fig. 36. — Jeunes dames.
Les brancos, fin du XIV^e siècle.

yeux ou des lèvres, d'un noir ou d'un rouge intense. Les costumes nous reportent aux modes du règne de Charles VI, entre 1390 et 1410 environ : longues poulaines démesurément effilées ; vastes houppelandes traînantes, à haut collet montant, serrées parfois à la taille courte par une ceinture, faites de draps épais généralement fourrés, et dont les amples manches ouvertes ou fermées comme un sac semblent prêtes à balayer le sol ; enfin chaperons en forme de bourrelets, que portaient alors hommes et femmes, avec courte « patte » et longue « cornette » d'étoffe rejetée sur les épaules, ou étrange coiffure tailladée et découpée en lamères, à l'imitation d'un feuillage. Les sujets mêmes rentrent dans le genre de divertissements habituels

le bizarre nom de « Martin Sin (XIV^e siècle) », était attribué à la vente de Lanna à un anonyme de la Basse-Allemagne (« niederdeutsch »). Bien que, dans la conformité alors à peu près générale en Europe, des modes, des goûts, des habitudes de la vie sociale et mondaine, dont la brillante cour de France paraît avoir essentiellement donné le branle, il soit souvent difficile de discerner l'apport exact de chaque pays, et qu'entre la France et les régions limitrophes d'Allemagne, notamment, les points de contact et les rapports aient été incessants, nous croyons discerner ici un raffinement dans l'élégance, une simplicité dans la grâce, une logique mesurée dans les plis, en même temps qu'un sens vrai de la forme et une fine subtilité d'expression.

qui sont l'esprit même de la statuaire, de la peinture et de la miniature française de ce temps. On chercherait vainement, dans les œuvres allemandes contemporaines même les plus délicates, une telle perfection d'art. Si l'on compare, par exemple à ce charmant feuillet, soit le curieux jeu de cartes du Musée des antiquités nationales de Stuttgart, soit le petit livre de dessins et patrons appartenant aux musées impériaux de Vienne qu'a publié M. Julius von Schlosser (*Jahrbuch de Vienne*, t. XXIII, 1903, p. 279 sq.), soit telle ou telle peinture rhénane, on se trouve à un niveau déjà inférieur, devant des formules plus superficielles et plus vides ou plus lourdement pesantes. Selon toutes probabilités, c'est donc dans le milieu franco-flamand, alors si actif et vivant à la cour de France, qu'un tel dessin a vu le jour. Au même milieu paraît se rattacher également, quoique non de la même main, un dessin très analogue de style et de technique, représentant un prophète, qui compte parmi les anciens trésors du Louvre et que Reiset (*Cat. des dessins*, t. I, 1866, n° 628) avait jadis classé à l'école de Cologne.

Le second dessin (n° 199 de la vente de Lanna), qui nous conduit à l'extrême fin du xv^e siècle, sinon même peut-être aux premières années du xvii^e, soulève un non moins intéressant problème d'origine. C'est un feuillet détaché d'album, à fond de papier préparé en blanc grisâtre (1), où se voient au recto, esquissées à la pointe d'argent avec une légèreté, une souplesse et une agilité de trait incroyables, quatre têtes de jeunes femmes, qui semblent inspirées deux par deux de modèles différents, et deux études de mains. Au verso est indiquée, d'un crayon noir plus gros et plus gras, à demi écrasé ou effacé par le frottement, une tête d'homme à chapeau plat, portant la barbe entière, tourné de trois quarts vers la droite. Au coin supérieur gauche de ce côté, se lit, à l'encre, d'une écriture qui paraît contemporaine des dessins, le chiffre XXXIII, répondant visiblement à un numérotage des pages de l'album primitif. Car on retrouve sur deux autres dessins du groupe, à l'Institut Staedel de Francfort et dans la collection du baron Edmond de Rothschild, les chiffres X et XXII, inscrits de façon absolument analogue par la même main. Même en admettant que le numérotage n'ait pas été mis, suivant l'usage, le plus fréquent, d'un

seul côté, au recto des feuillets, il s'ensuit que ce livre d'études et d'esquisses, probablement un petit album de poche constitué par l'artiste pour son utilité propre, avait originairement une certaine étendue. Malheureusement, jusqu'ici tout au moins, nous n'en connaissons plus sûrement que quelques bribes.

Il y a une vingtaine d'années, le dessin de la collection de Lanna constituait encore, avec cinq autres feuilles similaires, un ensemble homogène, fragment réduit de cet album. Jusqu'en 1874, ce petit groupe, dont l'histoire antérieure nous est inconnue, figura dans la collection du conseiller aulique Philippe Drächler ou Dräxler von Carin, de Vienne, où Waagen l'avait remarqué (1). Il passa ensuite, avec la majorité des dessins de cette collection, entre les mains d'un autre amateur viennois, le chevalier J. C. von Klinkosch; et c'est à la vente après décès de ce dernier, qui eut lieu à Vienne les 15 Avril 1889 et jours suivants, qu'une nouvelle et définitive dispersion s'accomplit. Des six dessins de ce groupe, portés au catalogue sous les n°s 468 à 473, et dont quatre sont reproduits, l'un passa dans la collection de Lanna (n° 468, aujourd'hui au Louvre), un autre dans celle du baron Edmond de Rothschild (n° 471), un troisième à l'Institut Staedel de Francfort (n° 473). Nous ne sommes pas exactement fixés sur le sort actuel des trois derniers, qui furent acquis à la vente par des marchands. En revanche, nous avons retrouvé dans l'ancien fonds du Louvre un septième feuillet, déjà apprécié à juste titre, mais menant dès longtemps sa vie indépendante, qui se rattache sûrement au même groupe et n'est pas la pièce la moins importante ni la moins charmante de la série. C'est une délicieuse étude de jeune femme à mi-corps, de trois quarts vers la gauche, coiffée d'un bonnet de linge, devant un fond où sont indiquées quelques violettes (2). Non

(1) *Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien*, t. 11, p. 196 (Vienne, 1866 67, 2 vol. in-8°).

(2) Ce dessin, classé par Reiset (*Cat. des dessins*, t. 1 1866, n° 629) parmi les anonymes de l'École flamande du xv^e siècle, a figuré en 1904 à l'Exposition des Primitifs français, sous le nom du Maître de Moulins (n° 363 du cat.). Il mesure 0m095 de haut sur 0m065 de large. Le feuillet fortement rogné d'apparence, en particulier sur les côtés, ne semble avoir gardé aucune trace de numérotage. Comme il est collé en plein sur un papier assez épais, destiné à en soutenir la fragilité, il est impossible, d'ailleurs, d'en entrevoir autrement que vaguement par transparence le revers, qui ne paraît pas, tout au moins, contenir de croquis.

1. Il mesure 0m095 de haut sur 0m065 de large.

seulement le papier est identique, préparé de même et du même ton ; mais on voit s'y révéler, dans le maniement de la pointe d'argent, par les moindres accents et les détails les plus menus de facture, une identité absolue de main. Il n'est même pas jusqu'à un dommage autrefois subi par les feuillets de l'album, qui durent être fortement mouillés du bas — on peut le constater surtout dans les dessins de l'Institut Staedel et de la collection Edm. de Rothschild — dont on ne retrouve également ici la trace, et dont le souvenir atténué ne reparaisse aussi dans le dessin, d'ailleurs plus rogné en sa partie inférieure, de la vente de Lanna. Le dernier feuillet identifié permet d'affirmer, en outre, que l'accident s'était produit et que le recueil fut dépecé à une date très ancienne. Car, d'après une note annexée à un inventaire de Morel d'Arleux, conservateur des dessins du Louvre de 1798 à 1827, ce dessin proviendrait de la Collection du Roi, sans qu'on puisse dire exactement à quelle époque et comment il y était entré. A supposer même qu'il n'ait pas fait partie de la collection Jabach acquise de 1672 à 1676 — hypothèse plausible, quoiqu'impossible à vérifier (1) — nous remontons ainsi, du moins, à plus d'un siècle ou deux en arrière. Puissent ces quelques indications aider à faire retrouver, si elles subsistent encore, d'autres par celles de l'ensemble depuis longtemps détruit !

Les seuls feuillets jusqu'ici connus nous montrent uniquement des études de figures, simples têtes ou bustes tout au plus, où l'artiste, ébauchant à peine parfois en leurs linéaments essentiels les détails du costume, consacre surtout son attention et son soin aux visages mêmes. Il nous révèle ainsi des préoccupations toutes spéciales de portraitiste délicat. Mais le mystère, qui entoure son nom et son origine, reste encore assez incomplètement débrouillé. Waagen attribua jadis ces charmants crayons à la première époque de Hans Holbein le jeune, débutant à Augsburg. C'est sous ce nom

qu'ils furent encore catalogués à la vente Klinkosch, le rédacteur du catalogue émettant, toutefois, l'hypothèse qu'ils pourraient bien être plutôt de main flamande et y voyant assez bizarrement des études de Rogier van der Weyden pour une Crucifixion. On a depuis cherché à serrer de plus près la vérité dans le même sens ; et c'est avec une plus grande vraisemblance d'époque, tout au moins, que M. Martin Conway, dans une courte note du *Burlington Magazine* (t. XIII, juin 1908, p. 155), où sont réédités les quatre clichés du catalogue



Fig. 21. — Études de têtes et de mains.
École française, fin du XI^e siècle.

Klinkosch, de même que le Dr. Meder, reproduisant le dessin de la collection de Lanna dans la belle publication de l'Albertine, (1) ont prononcé le nom de Gérard David. Cette attribution a été adoptée comme sûre, soit dans le catalogue de la vente de Lanna, soit dans l'excellente publication en cours des dessins de l'Institut Staedel (*Handzeichnungen alter Meister im Stuedelschen Kunstinstitut*)

Une telle opinion est sans doute de celles qui méritent un sérieux examen. L'esprit général de calme douceur que reflètent ces dessins, de même

(1) Le mystère restera, en effet, toujours assez grand pour les 2911 dessins non collés, estimés « le rebut » de la collection, bien que contenant encore beaucoup d'œuvres précieuses, qui ne furent l'objet d'aucun inventaire détaillé.

(1) *Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen*, von J. Schönbrun Sammlungen ner und Dr. J. Meder Wien. F. Schenk, t. XI, n^o 147.

que certains détails de costumes, de coiffures ou de poses, certains arrangements, ne sont pas sans évoquer le souvenir, soit des *Noces de Cana* du Louvre, soit de la *Vierge entourée de Saintes* du musée de Rouen. Ou croirait presque par moments y voir même surgir dans l'analogie de leurs mouvements telle ou telle figure de ces tableaux. La jeune mariée, par exemple, ou la sainte Godelive aux yeux diversement baissés, du Louvre ou de Rouen, seraient à comparer aux dessins de Francfort et du Louvre. Avouons, toutefois, qu'après une enquête attentive, ces similitudes d'apparence séduisante nous ont paru plus extérieures et superficielles que profondes. Une conformité d'époque et de tendances peut suffire à les expliquer. Les types ethniques semblent ici assez différents des personnages de race flamande, généralement figurés par Gérard David. Il y a, de plus, dans l'exécution comme dans les modèles, une nuance de fraîche ingénuité, une vivacité légère, un parfum combiné de bonhomie et de grâce spontanée, dont la manière plus froidement précise, plus sèche et méticuleuse, même des plus habiles et plus souples maîtres des Pays-Bas, n'offre guère l'équivalent. Devant ces têtes à l'expression si fine, notamment devant le jeune visage aux yeux baissés du dessin nouvellement acquis, qui, bien que rappelant la pose de sainte Godelive, est d'un sentiment tout autre, on ne peut s'empêcher de songer aux filles de la Touraine si délicieusement glorifiées par Fouquet, tout en pressentant déjà aussi par avance, comme un caractère éternel de l'esprit français, quelque chose de l'art d'un Watteau.

En somme, bien qu'il soit peut-être imprudent de procéder en ces matières par affirmation trop catégorique, nous ne serions pas loin de partager l'opinion de M. H. Bouchot qui, ne connaissant qu'un unique élément du problème, la Jeune Femme aux violettes de l'ancien fonds du Louvre, en attribua la paternité au Maître de Moulins. Les vraisemblances de date présumée ne font pas obstacle à cette ingénieuse conjecture, que semblerait confirmer aussi l'esprit même des dessins en

leur particularité spéciale. Si l'on en étudie de près la facture, en la comparant à celle des peintures du Maître de Moulins conservés au Louvre, on est étonné, en tout cas, de voir s'y répéter des procédés singulièrement pareils : soit pour modeler un œil, en réservant toujours délicatement en lumière le bord intérieur de la paupière inférieure ; soit pour accentuer l'ouverture des narines ou la ligne de la bouche, en éclairant aussi le bas des lèvres ; soit même pour écarter dans une main le petit doigt des autres, par une sorte de maniérisme délicat qui fut une des habitudes constantes du maître. Avec Gérard David, à ce point de vue comme aux autres, les rapports semblent beaucoup moins étroits. Il est donc très possible que nous nous trouvions ici en face des débris d'un livre d'esquisses du mystérieux successeur de Fouquet, qui fut le peintre des Bourbons. Dût-on même ne présenter et n'adopter, d'ailleurs, l'hypothèse qu'avec une part de réserve, il est probable, au moins, que ces précieuses feuilles d'études sont l'œuvre d'un artiste originaire de France ou y travaillant vers la fin du xv^e siècle.

A la vente de Lanna — nous n'avons qu'à le rappeler, le fait ayant été signalé ici même (1) — le Louvre a acquis également deux dessins de pure souche allemande et d'excellente qualité, qui auraient pu prêter, de leur côté, à un commentaire spécial. Ce sont deux très rares spécimens de l'art de la Haute-Allemagne, qui a préparé ou côtoyé l'art de Dürer à ses débuts. Ils ne peuvent être, à ce titre, que les bienvenus dans les collections du Louvre, où la série allemande n'est pas la plus richement développée et où des œuvres de ce type manquaient presque totalement. Mais, quel que pût être l'intérêt de ce nouvel enrichissement, il a paru plus utile de consacrer uniquement cette étude aux deux pièces les plus capitales du lot et qui avaient l'importance maîtresse pour un musée français.

Paul LEPRIEUR

(1) *Bulletin des Musées de France*, 1909, n^o 3, p. 49.



MUSÉES NATIONAUX

Acquisitions et Dons

MUSÉE DU LOUVRE ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶
¶ ¶ ¶ **Sculptures du Moyen Age de la Renaissance et des temps modernes.** — Le département a acquis récemment le buste d'un *angelot* en pierre de l'école bourguignonne du xv^e siècle qui paraît appartenir à la même série que deux belles figures d'anges volants du musée de Semur.

Un autre morceau a été acquis, malheureusement aussi à l'état fragmentaire : c'est un *Saint-Georges* équestre s'enlevant en haut relief sur un fond de paysage montagneux. Le buste du Saint manque et le dragon est mutilé. Mais ce qui reste des figures, le cheval surtout est admirable de mouvement et de vérité. La sculpture provient d'une collection de Nevers et paraît appartenir aux mêmes ateliers que certains grands reliefs des chapelles de la cathédrale.

¶ ¶ ¶ **Objets d'art du Moyen Age et de la Renaissance.** — Le Conseil des Musées a ratifié en sa dernière séance l'acquisition de trois bronzes de la Renaissance Italienne.

L'un d'eux est connu, mais ne se trouvait pas

dans les collections du musée, c'est l'« *Enfant au Coquillage* », un enfant aux cheveux bouclés, vêtu d'une simple tunique qui laisse les jambes nues ; il porte sur son dos un gros coquillage qui devait être à usage d'encrier.

Une petite *Baigneuse*, accroupie et s'essuyant les pieds, par la courbe d'un dos charmant aux lignes harmonieuses, par l'heureux croisement de ses bras et de ses jambes fines, est une pièce exquise en même temps que rare, il ne semble pas qu'il en existe d'autre exemplaire, ce qui n'est pas fréquent parmi les bronzes italiens de la Renaissance.

La troisième pièce est la plus importante, c'est une *Victoire* de vingt-cinq centimètres de hauteur, à la marche légère et rapide qui entraîne derrière elle les plis de sa souple tunique profondément creusés ; elle a le bras droit levé, les ailes largement éployées, et se retourne, ce qui fait obliquer légèrement le mouvement du corps. C'est un bronze d'une très grande élégance, d'une très noble allure, d'une fonte et d'une patine admirables. La réplique se trouve dans les collections du musée de South Kensington.

Documents et Nouvelles

⚡ ⚡ ⚡ En exécution des décrets dont nous avons annoncé la publication et dont le texte suit, ont été nommés conservateurs adjoints au département des peintures, M. JEAN GUIFFREY, au département des objets d'art M. J.-J. MARQUET DE VASSELOT, au Musée du Luxembourg M. CHARLES MASSON, au Musée de Saint-Germain M. HENRI HUBERT.

D'autre part, MM. Carle Dreyfus, Gaston Brière, Charles Boreux, François Monod, attachés libres ont été titularisés dans les conditions prévues par les mêmes décrets.

Décrets relatifs au personnel des Musées nationaux et de l'École du Louvre

Le Président de la République française,

Sur le rapport du ministre de l'instruction publique et des beaux-arts.

Au les décrets des 25 janvier et 4 mars 1874, 1^{er} mars 1879, 24 janvier 1882, 5 septembre 1888, 12 décembre 1892, 23 et 28 juin 1893, 27 janvier 1898, 4 juin 1902, 19 janvier 1904, 6 mars 1906, 7 février 1907 et 22 décembre 1908.

Décète :

Art. 1^{er}. — Les cadres du personnel de la direc-

tion des musées nationaux et de l'école du Louvre sont fixés ainsi qu'il suit :

- 1 emploi de directeur ;
 - 10 emplois de conservateur ;
 - 1 emploi de conservateur du musée de marine ;
 - 14 emplois de conservateur adjoint ;
 - 10 emplois de professeur à l'école du Louvre ;
 - 1 emploi de secrétaire de la direction des musées nationaux ;
 - 1 emploi de secrétaire agent comptable de la réunion des musées nationaux ;
 - 1 emploi de secrétaire des musées de Versailles et des Trianons ;
 - 1 emploi de secrétaire du musée de Cluny ;
 - 1 emploi de rédacteur du secrétariat des musées nationaux ;
 - 2 emplois de commis du secrétariat des musées nationaux ;
 - 1 préposé à la vente des moulages ;
 - 1 préposé à la vente des chalcographies ;
 - 1 préposé adjoint à la vente des chalcographies ;
 - 1 garde de la bibliothèque.
- 249 emplois d'agent du service de gardiennage, savoir :
- 2 chefs gardiens ;
 - 5 sous-chefs gardiens ;
 - 27 brigadiers ;
 - 215 gardiens ;

1 chef d'atelier au musée de Saint-Germain ;
 1 chef menuisier ;
 1 encadreur ;
 1 réparateur d'objets d'art.

Art. 2. — Indépendamment des cadres fixés par l'article 1^{er}, il peut être employé, suivant les besoins du service et dans la limite des portions de crédit affectées à leurs émoluments, des agents non commis-sionnés ou auxiliaires :

Des gagistes, chefs ouvriers, ouvriers et apprentis ;
 Des agents du service de surveillance auxiliaire, au nombre maximum de dix ;
 Une dame dactylographe.

Un arrêté du ministre détermine le mode de recrutement et les allocations de ces agents.

Il est opéré sur leurs émoluments, qui ne sont pas soumis aux retenues prescrites par la loi du 9 juin 1853, un prélèvement de 4 p. 100 par an qui est versé à leur profit à la caisse nationale des retraites pour la vieillesse, en même temps qu'une bonification de l'Etat égale au prélèvement.

Art. 3. — Les traitements et les classes du personnel sont fixés ainsi qu'il suit :

*Personnel administratif et personnel
de la conservation*

Directeur des musées nationaux	12,500
Conservateurs :	
De 6,000 à 8,000 fr. par avancements de 1,000 fr.	
Conservateurs du musée de marine :	
Classe unique	4,000
Conservateurs adjoints :	
De 3,000 à 6,000 fr. par avancements de 1,000 fr.	
Professeurs à l'école du Louvre :	
Traitement fixe	3,000 fr.
Secrétaire de la direction des musées nationaux et secrétaire agent comptable de la réunion des musées nationaux, 5,000 à 7,000 fr.	
Secrétaire du musée de Versailles et rédacteur du secrétariat des musées nationaux :	
6 ^e classe	2,500
5 ^e —	2,000
4 ^e —	3,300
3 ^e —	3,700
2 ^e —	4,100
1 ^{re} —	4,500
Secrétaire du musée de Cluny :	
Classe unique	2,800
Commis du secrétariat des musées nationaux :	
7 ^e classe	2,000
6 ^e —	2,300
5 ^e —	2,600
4 ^e —	2,900
3 ^e —	3,200
2 ^e —	3,600
1 ^{re} —	4,000
Préposé à la vente des chalcographies. Préposé à la vente des moulages :	
6 ^e classe	2,200
5 ^e —	2,400
4 ^e —	2,600
3 ^e —	2,800
2 ^e —	3,000
1 ^{re} —	3,200
Préposé adjoint à la vente des chalcographies.	
Garde de la bibliothèque :	

5 ^e classe	2,000
4 ^e —	2,200
3 ^e —	2,400
2 ^e —	2,600
1 ^{re} —	2,800

Personnel du service de gardiennage

MUSÉES NATIONAUX DE PARIS, DE VERSAILLES
ET DE SAINT-GERMAIN-EN-LAYE

Chefs gardiens :	
Classe unique	2,800
Sous-chefs gardiens :	
Classe unique	2,600
Brigadiers :	
Classe unique	2,500
Gardiens :	
6 ^e classe	1,600
5 ^e —	1,700
4 ^e —	1,800
3 ^e —	1,900
2 ^e —	2,000
1 ^{re} —	2,100
—	2,200
—	2,300
1 ^{re} —	2,400

MUSÉE DES TRIANONS

Brigadier :	
Classe unique	1,700
Gardiens :	
3 ^e classe	1,200
2 ^e —	1,300
1 ^{re} —	1,400

Personnel des ateliers

Chefs d'atelier du musée de Saint-Germain :	
5 ^e classe	2,400
4 ^e —	2,700
3 ^e —	3,000
2 ^e —	3,500
1 ^{re} —	4,000
Chef menuisier, encadreur, réparateur d'objets d'art :	
4 ^e classe	2,400
3 ^e —	2,700
2 ^e —	3,000
1 ^{re} —	3,200

Art. 4. — Le service médical des musées nationaux est assuré par quatre docteurs qui reçoivent une indemnité annuelle non soumise à retenue pour le service des pensions civiles, savoir :
 Le médecin des musées nationaux du Louvre, du Luxembourg et de Cluny 1,200
 Le médecin adjoint desdits musées 400
 Le médecin des musées nationaux de Versailles et des Trianons 500
 Le médecin du musée national de Saint-Germain 200

Art. 5. — Les professeurs de l'école du Louvre autorisés par le ministre à se faire suppléer dans leur enseignement abandonnent à leurs suppléants la moitié de leur traitement net.

Le professeur qui, s'étant fait suppléer pendant cinq années, consécutives, ne reprendra pas son cours, sera remplacé comme professeur par un conservateur adjoint.

DISPOSITIONS TRANSITOIRES

Art. 6. — Les emplois existant actuellement et non maintenus par le présent décret seront supprimés par voie d'extinction.

Les cinq attachés libres actuellement en fonctions conserveront leur emploi et auront droit à un traitement fixe de 2,000 francs.

Art. 7. — Les traitements prévus au présent décret ne seront attribués aux ayants droit que dans la limite des crédits accordés par le Parlement.

Art. 8. — Sont abrogés les décrets susvisés, en ce qui concerne le personnel de la direction des musées nationaux et de l'école du Louvre, et généralement toutes les dispositions contraires au présent décret.

Art. 9. — Le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts et le ministre des finances sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l'exécution du présent règlement, qui sera publié au *Journal officiel* et inséré au *Bulletin des lois*.

Fait à Rambouillet, le 25 mai 1910.

A. FALLIÈRES.

Par le Président de la République :

*Le ministre de l'instruction publique
et des beaux-arts,*

GASTON DOUMERGUE

Le ministre des finances,

GEORGES COCHERY.

Le Président de la République française,
Sur le rapport du ministre de l'instruction publique et des beaux-arts,

Vu les décrets des 25 janvier et 4 mars 1874, 1^{er} mars 1879, 24 janvier 1882, 5 septembre 1888, 12 décembre 1892, 23 et 28 juin 1893, 27 janvier 1898, 4 juin 1902, 19 janvier 1904, 6 mars 1906, 7 février 1907, 22 décembre 1908 et 25 mai 1910.

Décète :

Art. 1^{er}. — Les musées nationaux sont :

Le musée du Louvre ;

Le musée du Luxembourg ;

Le musée de Cluny ;

Les musées de Versailles et des Trianons ;

Le musée de Saint-Germain.

Des musées nationaux dépendent les peintures, sculptures, objets d'art ou de curiosité inscrits sur leurs inventaires qui ont été ou pourront être placés à titre de dépôt soit dans les palais de Compiègne et de Fontainebleau, soit dans tous autres palais, hôtels parcs et jardins ou immeubles quelconques appartenant à l'Etat, soit dans les musées des départements et des villes.

Aux musées nationaux est rattaché une école qui porte le nom d'école du Louvre et qui est destinée à répandre la connaissance de l'histoire de l'art et plus spécialement à former des conservateurs de musées.

Art. 2. — L'administration des musées nationaux est confiée à un fonctionnaire qui porte le titre de directeur des musées nationaux et de l'école du Louvre.

Art. 3. — Le directeur est nommé et révoqué

par décret du Président de la République sur la proposition du ministre de l'instruction publique et des beaux-arts.

Il dirige toutes les parties du service. Il a seul la signature, sauf délégation confiée par lui, pour toute la correspondance relative au service des musées.

Il prend toutes les mesures relatives à l'acquisition, à la garde, à la conservation, à l'installation et au classement des œuvres d'art, à la publication des catalogues, à l'organisation et au fonctionnement de l'école du Louvre.

Il convoque et préside le comité consultatif des musées nationaux et le conseil des études de l'école du Louvre.

Il représente les musées dans le conseil de l'établissement de la réunion des musées nationaux dont il est membre de droit.

Il correspond seul avec le ministre.

En cas d'absence ou de maladie, il est remplacé par le plus ancien des conservateurs présents.

Art. 4. — Les catégories de personnel de la direction sont :

Un personnel scientifique ;

Un personnel administratif ;

Des gardiens ;

Des ouvriers.

Art. 5. — Le personnel scientifique comprend outre les attachés, dont l'emploi est maintenu provisoirement, des conservateurs et des conservateurs adjoints.

Art. 6. — Les conservateurs et les conservateurs adjoints sont nommés et révoqués par décret.

Les conservateurs sont choisis de préférence dans le personnel des conservateurs adjoints ou parmi les savants et artistes qui se sont signalés par leurs travaux sur l'art et l'archéologie.

Les conservateurs adjoints se recrutent de préférence parmi les élèves diplômés de l'école du Louvre, les anciens membres des écoles françaises d'Athènes et de Rome, de l'Institut français d'archéologie orientale, de l'école française d'Extrême-Orient, les agrégés de l'Université, les élèves diplômés de l'école des chartes, de l'école pratique des hautes études, les élèves de l'école normale supérieure et des universités munis du doctorat ou du diplôme supérieurs.

Chaque vacance sera annoncée par une insertion au *Journal officiel* et un délai d'un mois sera accordé aux candidats pour produire leurs titres.

L'examen des titres sera fait par une commission composée des conservateurs, des secrétaires perpétuels des académies des beaux-arts et des inscriptions et belles-lettres.

Cette commission, présidée par le directeur, soumettra au ministre de l'instruction publique et des beaux-arts une liste des candidats aptes à l'emploi.

Art. 7. — Les conservateurs, et, sous leurs ordres, les conservateurs adjoints, sont chargés de la conservation, du classement et de l'entretien des collections, des recherches et des négociations relatives à leur accroissement, de la rédaction des catalogues, de l'enseignement à l'école du Louvre.

Ils veillent, par des inspections régulières, à l'ordre et à la sécurité des collections.

Ils ont autorité sur le personnel des gardiens et ouvriers.

Ils assurent, par un service de permanence, pendant les heures d'ouverture des musées, les relations avec le public et avec le personnel de surveillance. Les missions et congés sont réglés de telle sorte qu'aucun département ne puisse rester vacant.

Art. 8. — Le musée du Louvre est divisé en sept départements, savoir :

Le département des antiquités égyptiennes ;

Le département des antiquités orientales et de la céramique antique ;

Le département des antiquités grecques et romaines ;

Le département des peintures, des dessins et de la chalcographie ;

Le département de la sculpture du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes ;

Le département des objets d'art du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes (à ce département sont rattachés les collections de l'art musulman et de l'art de l'Extrême-Orient) ;

Le département de la marine.

Le musée du Luxembourg, le musée de Cluny les musées de Versailles et des Trianons, le musée de Saint-Germain constituent chacun un département des musées nationaux.

La répartition des collections entre ces départements, leur titre et leur constitution même, pourront être modifiés suivant les besoins du service.

Ces modifications seront déterminées par arrêtés ministériels sur la proposition du directeur.

Les emplois de conservateur adjoint et d'attaché sont répartis entre les départements en raison des nécessités du service.

Art. 9. — Le directeur, le conservateur et les conservateurs adjoints forment ensemble le comité consultatif des musées nationaux. Le comité consultatif se réunit régulièrement deux fois par mois, sauf en août et septembre.

Le directeur peut, toutes les fois que les circonstances le demandent, le convoquer en séance extraordinaire.

Nul ne peut manquer d'assister au comité sans excuse valable formulée par écrit avant l'ouverture de la séance.

La présidence appartient au directeur, ou, à son défaut, au plus ancien des conservateurs présents.

Dans les votes, en cas de partage, la voix du président est prépondérante.

Le dernier nommé des conservateurs adjoints remplit les fonctions de secrétaire.

Le comité délibère sur l'acquisition des œuvres d'art et l'acceptation des dons et legs et, en général, sur toutes les questions qui lui sont soumises par le directeur.

Aucune acquisition, legs ou donation ne peut être soumise à l'examen du conseil de l'établissement de la réunion des musées nationaux ou proposée à l'approbation du ministre sans un vote préalable du comité.

Cependant, en cas d'urgence et dans l'impossibilité de réunir le comité, le directeur et le conservateur compétent peuvent, sous leur responsabilité, ou même directement au conseil et au ministre,

Art. 10. — L'enseignement est donné, à l'école du Louvre, par le personnel des conservations. Les professeurs peuvent, avec l'approbation du directeur et après avis du conseil des études, être autorisés par arrêtés à se faire suppléer par les conservateurs adjoints.

La durée de la suppléance ne pourra excéder une année et l'autorisation ne pourra être renouvelée pendant plus de cinq années consécutives.

Art. 11. — Une chaire est attribuée à chacun des départements des musées nationaux, exception faite pour le département des antiquités orientales et de la céramique antique qui en comporte deux, du musée de Cluny et du musée de marine qui n'en comportent point.

Les enseignements qui y sont donnés sont fixés par le ministre.

Art. 12. — Les professeurs forment, sous la présidence du directeur, un conseil des études qui se réunit obligatoirement deux fois par an, au début et à la clôture de l'année scolaire, et plus souvent si le directeur juge opportun de le convoquer.

Les professeurs suppléants, pendant la durée de leur suppléance, seront admis au conseil des études avec voix consultative.

Le conseil des études arrête le programme des cours et conférences, délibère sur toutes les questions concernant l'enseignement ou le personnel de l'école du Louvre qui sont inscrites par le directeur à l'ordre du jour.

Art. 13. — Le personnel des secrétariats est nommé et révoqué par le ministre.

Il se compose :

1^o Du secrétaire de la direction, qui a sous ses ordres un rédacteur, des commis et une dame dactylographe, chargée du service d'expédition et de copie ;

2^o Du secrétaire agent comptable de l'établissement de la réunion des musées nationaux de qui relèvent les préposés à la vente de la chalcographie et du moulage et le préposé adjoint à la vente de la chalcographie ;

3^o D'un secrétaire au musée de Cluny ;

4^o D'un secrétaire au musée de Versailles ;

5^o De médecins.

Le secrétaire de la direction est chargé, sous l'autorité du directeur, de la préparation du budget, de la liquidation et de l'ordonnancement des dépenses, des marchés de travaux et de fournitures, des mouvements dans le personnel et généralement de l'étude de toutes les affaires concernant l'administration des musées nationaux.

Le secrétaire agent comptable de la réunion des musées nationaux est chargé sous sa responsabilité, de tout le service financier de cet établissement.

Il est chargé, en outre, sous l'autorité du directeur des musées nationaux, de l'étude et de la préparation de toutes les affaires qui concernent la gestion de l'établissement de la réunion des musées nationaux.

Art. 14. — La surveillance des musées nationaux est faite par des gardiens.

Les gardiens des musées nationaux sont nommés par arrêtés du ministre de l'instruction publique et des beaux-arts d'après des listes de classe-

ment dressées au ministère de la guerre, en exécution de la loi du 21 mars 1905. A défaut de candidats militaires, le choix appartient au ministre de l'instruction publique.

Les gardiens peuvent être révoqués par arrêté ministériel sur la proposition du directeur.

Les gardiens des musées nationaux sont répartis en classes. Ils avancent à l'ancienneté sur l'ensemble du corps, à quelque musée qu'ils appartiennent.

Les gardiens sont placés sous l'autorité du directeur, des fonctionnaires de la conservation et du secrétariat et commandés par des chefs, des sous-chefs et des brigadiers.

Les grades sont donnés exclusivement au choix.

Art. 15. — Un personnel auxiliaire de surveillance, recruté parmi des inspecteurs de police, peut être chargé de renforcer dans les divers musées nationaux, le personnel des gardiens.

Art. 16. — Les mesures disciplinaires applicables aux gardiens sont, en dehors de celles qui sont prévues par le règlement intérieur qui les concerne :

1^o La réprimande par le directeur, sur la proposition du chef des gardiens ;

2^o Le blâme, infligé par le ministre, avec inscription au dossier pouvant entraîner l'incapacité à l'avancement pendant une année ;

3^o La rétrogradation d'un ou plusieurs rangs dans la classe ou la rétrogradation à la classe immédiatement inférieure de l'emploi occupé par l'agent ;

4^o La révocation.

L'application des trois dernières peines est prononcée par le ministre sur l'avis d'un comité composé d'un conservateur, du secrétaire de la direction, du chef des gardiens et de deux délégués non gradés désignés par le sort dans le personnel des gardiens.

Dans tous les cas prévus ci-dessus et avant la réunion du comité, le dossier est communiqué à l'intéressé qui a le droit de présenter des observations écrites ou verbales.

Les arrêtés qui édictent les trois dernières peines sont motivés et visent l'avis du comité.

Au cas où l'agent mis en cause serait passible de la peine de révocation l'accès du musée pourrait lui être interdit par le directeur en attendant que le ministre se prononce.

Art. 17. — Les musées nationaux sont pourvus d'ateliers :

Au Louvre :

- L'atelier de chalcographie,
- L'atelier de moulage,
- L'atelier des marbriers,
- L'atelier de menuiserie,
- L'atelier de montage et de restauration,
- L'atelier d'encadrement,
- L'atelier de la marine.

Au musée de Versailles : un atelier.

Au musée de Saint-Germain : un atelier.

L'atelier de moulage du Louvre est placé sous les ordres immédiats des conservateurs des

départements de la sculpture antique et de la sculpture moderne ; l'atelier de la chalcographie sous les ordres immédiats du conservateur des peintures.

Les ateliers des musées de la marine, de Versailles et de Saint-Germain, relèvent respectivement des conservateurs des musées auxquels ils sont rattachés.

Art. 18. — Le personnel des ateliers des musées nationaux se compose de chefs d'ateliers, d'ouvriers, d'aides et d'apprentis.

Le chef de l'atelier de la chalcographie et le chef de l'atelier de moulage portent le titre de chef de service technique de ces ateliers.

Auprès de l'atelier de moulage est placé un préposé à la vente des produits et à la garde du matériel, auprès de l'atelier de la chalcographie sont placés un préposé et un préposé adjoint à la vente des estampes et à la garde du matériel.

Les deux préposés agissent comme régisseurs de recettes pour le compte de l'établissement de la réunion des musées nationaux.

A la bibliothèque est attaché un préposé spécial.

Les préposés et le préposé adjoint sont choisis dans le personnel des gardiens et nommés par arrêtés ministériels.

L'atelier du musée de Saint-Germain est dirigé par un chef d'atelier.

Les chefs d'ateliers sont nommés par arrêtés ministériels sur la proposition du directeur et après avis du conservateur du département ou musée dont ils dépendent.

L'encadreur et le réparateur de vases et d'antiquités ont rang de chefs ouvriers.

Les ouvriers sont embauchés et congédiés sur la proposition des chefs d'ateliers par le directeur des musées suivant les besoins du service et dans les limites des crédits inscrits au budget.

Ils sont astreints à un stage payé d'un mois avant leur engagement définitif.

Ils subissent chaque mois sur leur salaire un prélèvement de 4 p. 100 au minimum qui est versé à la caisse nationale des retraites pour la vieillesse, l'Etat faisant, de son côté, un versement égal.

La bonification de l'Etat est placée à capital aliéné.

DISPOSITIONS GÉNÉRALES

Art. 19. — Nul ne pourra être promu à une classe supérieure de traitement s'il ne compte au moins deux années de services dans la classe où il est placé.

Dans le personnel des gardiens, les promotions de classes sont attribuées au 1^{er} janvier et au 1^{er} juillet de chaque année, les promotions d'emploi au fur et à mesure que les vacances se produisent.

Art. 20. — Toutes les dispositions antérieures contraires à celles du présent décret sont abrogées.

Fait à Rambouillet, le 27 mai 1910.

A. FALLERIES.

Par le Président de la République
Le ministre de l'Instruction publique
et des beaux-arts,

GASTON DOUMERGUE.



LE MUSÉE DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS DU VIEUX REIMS

De toute part dans les dernières années un mouvement s'est dessiné plus ou moins efficace et actif de protestation contre le vandalisme officiel ou privé et de réunion entre les bonnes volontés conservatrices de la parure historique et pittoresque de nos vieilles cités. La jeune société des amis du Vieux Reims, fondée en février 1909, est aujourd'hui l'une des plus prospères et l'une des plus vivaces de ces associations de défense, peut-être parce que nulle part mieux qu'à Reims on n'a senti menacé, dans les derniers temps, en deux ou trois spécimens de premier ordre, le patrimoine artistique commun d'une cité d'ailleurs bien vivante et prospère. La nécessité du sauvetage de la maison des Musiciens a montré la valeur de l'effort collectif et laissé grouper les bonnes volontés qui s'étaient dressées contre sa disparition.

Espérons que le succès ne se démentira pas dans des occasions qui ne tarderont pas, dit-on, à se produire bientôt. Contentons-nous d'ailleurs ici d'enregistrer la création, parmi les autres institutions dues à l'initiative des amis du Vieux Reims, d'un musée auquel, dès sa fondation, les concours n'ont pas manqué et qui paraît devoir, si le mouvement continue, s'enrichir rapidement et heureusement : non pas bien entendu, que l'on se propose de mobiliser artificiellement les parcelles encore en place du cœur de la vieille ville; mais c'est bien ici le cas où le musée, asile légitime des épaves dispersées, peut aussi par des documents graphiques et des reproductions fidèles contribuer à cette besogne de

résurrection qui est celle de l'histoire et des musées.

Ce musée-bibliothèque a été assuré par la bonne grâce libérale de M. Hugues Krafft, président de la Société, d'un local qui n'obèrera pas le budget de celle-ci, dans l'ancien logis des Coquebert, une vieille maison familiale du temps de Louis XIII, (5, rue Salin) qui a gardé son aspect extérieur et garde encore à l'intérieur de nombreux vestiges du passé.

Une exposition y a été organisée dès l'hiver dernier pour montrer soit diverses séries d'aquarelles et dessins en cours d'exécution, soit les dons faits à la Société depuis son origine par ses adhérents ou ses amis. Une grande salle de réunion, avec une cheminée Louis XIII et un mobilier sobrement constitué dans le même



G. F. BOUR.

Fig. 22. — Exposition des collections de la Société des Amis du vieux Reims.

goût, servait de salle principale à l'exposition. Une autre salle dite *salle de travail* et plusieurs paliers ou cabinets avaient pu recevoir des séries de documents groupés, ainsi qu'on peut le voir sur la photographie que nous reproduisons ci-contre, avec un ordre et un goût parfait, sans entassement, ni allure de bric-à-brac, sans richesse superflue de présentation, ni indigence trop archéologique.

Les documents réunis, dont l'Annuaire-bulletin de la société nous donne la nomenclature, consistent en gravures anciennes, plans anciens, dessins et peintures, sculptures sur pierre et sur bois, vitraux, moulages, etc. Bibliothèques et cartons ont déjà reçu quantité d'ouvrages et d'images précieuses

pour le travailleur et pour le curieux. Mais nous noterons surtout, parmi les achats faits par la Société, outre 25 moulages choisis dans un esprit éclectique depuis l'époque romaine jusqu'au XVIII^e siècle, un bas-relief en pierre du XV^e siècle représentant Dieu le père bénissant, trouvé dans une maison de la rue Laurent Déramy et une porte cochère de l'époque Louis XV provenant de l'ancien palais archiépiscopeal.

Parmi les dons nous remarquons, par M. Henri Mendel, deux médaillons de pierre sculptée, profil d'homme et profil de femme, époque de François I^{er}, provenant d'une maison rue Eugène-Destenque, par M. Auguste Coutin une tête en pierre au XIII^e siècle trouvée rue de l'Arbalète, par M. H. Gardez une tête en pierre d'époque gallo-romaine découverte derrière l'Arc-de-Triomphe, par M. Krafft quatre panneaux de bois sculpté du XVI^e et du XVIII^e siècle, par M. Paul Simon deux spécimens des vitraux en forme de médaillons de la grande rose de la cathédrale, etc.

Ces collections, si elles sont, comme il semble, rigoureusement choisies parmi les fragments de toute nature qui puissent évoquer la vie du vieux Reims et son cadre aux époques antérieures, si elles sont bien présentées et classées, comme on paraît en avoir le dessein et le goût, peuvent former des ensembles très intéressants et très curieux,



Cl. Rothier.
Fig. 23. — Salle de réunion
de la Société des Amis du vieux Reims.

qui ne doublent en aucune façon les collections déjà existantes, pas plus que le Musée Carnavalet ne fait double emploi avec Cluny ou avec le Louvre.

P. V.



OBJETS CHINOIS ANCIENS ET CHINOISERIES DU XVIII^e SIÈCLE AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

Nous nous intéressons de plus en plus aux arts de l'Asie Orientale. Nos amateurs y trouvent des plaisirs raffinés, quelques artistes un enseignement. Mais cette curiosité ne date pas d'hier. Na-t-elle pas été jusqu'à l'engouement du règne de Louis XIV à la Révolution ? C'est ce que nous rappelle la dix-huitième exposition temporaire du Musée des Arts décoratifs (1) : à côté d'objets fabriqués en des

temps lointains par les habitants du Céleste Empire, gens « moult subtils de tous métiers », comme disait le rédacteur du Livre de Marco-Polo, on y voit une collection très variée et amusante de meubles, d'étoffes, de bibelots... *façon de Chine*, exécutés en Europe et particulièrement en France au XVIII^e siècle.

Dans la lumière adoucie des dernières travées de la nef, c'est l'art chinois : terres-cuites trouvées dans des tombeaux de l'époque des Han, céramiques de la dynastie des Song, céramiques émaillées sur biscuit, stèles en pierre, vases et statues en bronze, émaux cloisonnés du temps des Ming, laques rouges dits de Pékin... Il y a là d'incalculables trésors.

(1) Elle a été organisée par M. L. Metman avec le concours d'un comité et de nombreux collectionneurs. M. Jacques Guérin, attaché au Musée qui a pris une part très active à cette exposition nous en conservera un souvenir dans l'album *La Chinoiserie en Europe au XVIII^e siècle* qu'il publiera à la librairie centrale des Beaux-Arts.

Il faudrait de longues études spéciales pour en parler dignement. Mais qui ne serait sensible à la beauté des formes et des matières, à la perfection du travail ? Dans les vitrines, des philosophes songent, un vase élève son col d'un blanc laiteux, des coupes s'ouvrent comme des corolles ; le bronze luit doucement à côté des riches émaux bleus, rouges et verts. Aux murs, des peintures graves et sans éclat, des tapis, des plateaux dont les émaux forment des paysages qui eussent enchanté Gauguin. Et tout au fond de la nef se développe un paravent en laque de Coromandel où des oiseaux volent ou se reposent dans un ciel d'or, au milieu de lotus et d'arbres en fleurs. Si l'on a la curiosité de regarder le revers de ce paravent, on y verra un moins féerique spectacle : des cavaliers coiffés de hauts chapeaux noirs à larges bords. Ce sont des Hollandais du XVII^e siècle ; et voilà qui nous annonce les rapports de l'Europe avec l'Extrême-Orient.

Ces rapports, dont l'histoire nous ferait remonter jusqu'au temps des Romains, se multiplièrent à partir du XVI^e siècle, quand les Portugais eurent découvert la route des Indes par le cap de Bonne-Espérance, mais c'est au cours du XVII^e siècle, lorsque furent fondées en Hollande, en Angleterre, puis en France des compagnies des Indes Orientales qu'ils devinrent fréquents et réguliers. D'Espagne et de Portugal où il était né, le goût des objets de la Chine se répand alors dans toute l'Europe (1). On importe des étoffes brodées ou peintes, des meubles et des coffrets en laque, des vases en bronze et surtout des porcelaines. Souverains et grands seigneurs les recherchent à l'envi. A côté des chefs-d'œuvre de l'art italien, le cardinal Mazarin montrait déjà dans son cabinet des objets d'Extrême-Orient qui firent en 1658 l'admiration de Mlle de Montpensier. Les Inventaires royaux, les mémoires, les catalogues de collections célèbres, comme celles de Gaignat, de Crozat, du duc d'Aumont, fournissent mille exemples de ce goût : il dure sans s'affaiblir jusqu'à la Révolution.

Les étoffes étaient recherchées pour l'ameublement. Lorsque La Fontaine et ses illustres amis firent à Versailles la promenade si joliment racontée par les *Amours de Psyche et de Cupidon* (1666),

ils « s'arrêtèrent longtemps à considérer le lit, la tapisserie et les sièges dont on a meublé la chambre et le cabinet du Roy ; c'est un tissu de la Chine plein de figures qui contiennent toute la religion de ce pays-là. Faute de Brachmane, nos quatre amis n'y comprirent rien ». — Combien plus de temps leur eût-il fallu pour considérer les trésors apportés en présent à Louis XIV en 1686 par la fameuse ambassade de Siam ! — On servait le fruit et le dessert dans des coupes de porcelaine, même à la table royale, et l'on sait combien cette mode se développa lorsque les dépenses de la guerre eurent obligé le roi et la cour à envoyer à la Monnaie la vaisselle d'or et d'argent. Dans les gravures de Bérain et surtout dans celles de Daniel Marot, qui travaillait en Hollande, on voit des vases en porcelaine de Chine sur le manteau des cheminées et jusque sur les corniches ; d'autres posés sur des consoles d'applique mélaient leurs couleurs à l'or des lambris, et c'est ce qu'il y a de plus chinois dans un « panneau à la chinoise », gravé par Mariette d'après J.-F. Blondel. Les plus beaux recevaient des montures en bronze dont l'art de nos ciseleurs a fait de précieux chefs-d'œuvre. Les pièces de ce genre, conservées au Musée du Louvre sont bien connues. Il en est de fort remarquables parmi celles qu'on prêtées à l'exposition du Pavillon de Marsan MM. Doistau, Hodgkins, Larcade et Lehmann.

Mais bien vite, l'art chinois provoque chez nous des imitations. Ces objets apportés d'un pays lointain à grands frais et au prix de voyages qui n'étaient pas sans péril, il était inévitable qu'on essayât de les faire en Europe, ou du moins, pour complaire au goût du jour, d'en copier le décor. C'est ce que montre l'histoire de la faïence et de la porcelaine. Déjà, au XVI^e siècle, Venise avait essayé de surprendre le secret des mystérieux produits de la Chine : dès le milieu du XVII^e, Delit, héritière du privilège de la faïence fine de La Haye, se flatta d'y avoir réussi, puisque ses produits, très recherchés, se vendaient sous le nom de « porcelaines de Hollande ». Rouen imite à la fois Delft et la Chine. Et tandis que les *pâtes tendres* de Saint-Cloud, — fabrique chère au Régent, — de Chantilly, — protégée par le chef de la Maison de Condé, — de Menecy-Villeroi, Vincennes, se rapprochaient des modèles tant admirés et en reproduisaient les gaies couleurs ; tandis que la porcelaine dure était découverte en Saxe vers 1700, puis en France, et faisait la gloire de Sèvres, on se plut dans toutes nos fabriques de faïence à

(1) Cf. H. Helexter, Strelkevitch, qui raconte cette histoire dans son livre *Le Japon et les Japonais*, non seulement dans le *Journal de l'Université de Paris*, mais aussi dans son *Essai sur l'Art au temps de Louis XIV*. Paris, Librairie de la Sorbonne, 1914, 272 pp.

peindre aux flancs des vases ou sur les plats des familles chinoises, des haies de bambou, des pagodes aux toits retroussés, des fleurs étranges. La collection de M. Papillon nous montre de nombreux exemples de ce fait, empruntés à Nevers, Sinceny, Lille, Sceaux, Strasbourg, Saint-Omer, Les Islettes, Aprey, Bordeaux, Marseille, Moustiers, Moulins, Lyon... M. de Chavagnac a envoyé de délicieuses pièces en porcelaine tendre de Chantilly.

L'histoire des laques et des vernis est analogue. Un cartonnier du temps de Louis XV à décor d'oiseaux et de paysages appartenant à M. Hodgkins, une commode de la même époque ornée de chimères dans des nuages (à M. Larcade) un secrétaire à abattant, œuvre de Weiswiler, qui fut reçu maître ébéniste en 1778... encadrent dans leurs bronzes ciselés et dorés des panneaux en laque du Japon. Mais la plupart des meubles réunis ici sont en imitations de laques, quelquefois assez grossières. Les frères Martin doivent leur renommée à ces vernis « façon de Chine ». D'autres ébénistes en faisaient bien avant eux et il y avait au milieu du XVIII^e siècle à la manufacture des Gobelins un artiste qui portait le titre de « Directeur des ouvrages de la Chine en peinture et dorure pour le Roy ».

Il se fit aussi de bizarres échanges. On commandait des meubles en Extrême-Orient sur des modèles de chez nous ; on y envoyait des panneaux pour les faire laquer. M. Arthur Martin a prêté à l'Exposition des étoffes tissées à Lyon et peintes en Chine. Toute une vitrine de la nef est remplie de porcelaines plus curieuses que belles fabriquées en Chine pour la Compagnie des Indes d'après des dessins européens. Tandis que nos artistes s'efforçaient, quelquefois bien maladroitement, de peindre sur un panneau ou sur un vase des rochers et des arbres qu'ils n'avaient jamais vus, sinon sur des porcelaines ou des laques, des artistes chinois s'appliquaient sans plus de bonheur à copier au fond d'une assiette nos guirlandes, nos perruques et nos paniers.

Le plus souvent, sans prétendre à faire de véritables contrefaçons des ouvrages chinois, nos artistes

se contentèrent d'emprunter à ces ouvrages des sujets d'inspiration, et c'est alors que la mode eut les résultats les plus heureux. Quoi de plus charmant, par exemple, que les Chinois si peu Chinois peints par Watteau au château de la Muette ou ceux que dessinait Boucher pour les tapisseries de Beauvais ? Avant eux, Bérain avait mêlé à ses grotesques d'inspiration italienne quelques figures aux chapeaux pointus : n'était-il pas l'ordonnateur de la fête chinoise donnée en 1700 par Monsieur dans ses appartements de Versailles ?

Peyrotte peindra des chinoïseries au château de Choisy, Huet habillera quelquefois ses singes de costumes chinois. Huquier et Pillement fourniront de fleurs et de paysages chinois les manufactures. Les gravures vulgarisèrent ces compositions et l'on vit au XVIII^e siècle des chinois partout : dans les tentures de Beauvais et d'Aubusson, sur les sièges, sur les étoffes tissées ou peintes, les papiers peints, les panneaux en marqueterie, les pendules et les cartels, les appliques, les éventails... — sans parler des jardins où l'on élevait des pagodes.

Mais quelle fut l'influence d'une mode si prospère ? Profonde sur la céramique, puisqu'elle a créé l'usage d'une matière nouvelle, de tons auxquels on n'était pas accoutumé, elle fut superficielle dans les étoffes et le mobilier. Les Chinois remplacèrent quelquefois dans le décor des amours ou des nymphes ; ils s'assirent sur des chenêts à la place de Pluton et de Proserpine, ouvrirent au haut d'une pendule leur parasol à clochettes, mais ils ne modifièrent ni la technique ni les formes essentielles. C'est peut-être une des raisons pour lesquelles ils plurent si longtemps, jusque dans les dernières années de Louis XVI, en plein retour à l'antique. Ils ne paraissent pas avoir inquiété les réformateurs qui dès le milieu du XVIII^e siècle protestaient contre la rocaille. C'étaient de pacifiques ambassadeurs d'un pays fabuleux ; leurs yeux rieurs, leurs façons cérémonieuses, leurs longues robes à ramages, leurs pêcheurs à la ligne et leurs clairs de lune amusaient.

LÉON DESHAIRS.



PUBLICATIONS RELATIVES AUX MUSÉES DE FRANCE

Annales du Musée Guimet (Tome IV). — **La Peinture chinoise au Musée Guimet**, par MM. TCHAN YI-TCHOU et J. HACKIN. Paris, Paul Geuthne, éditeur.

Cet ouvrage présenté sous forme d'album, avec de nombreuses planches, comprend un catalogue précis et détaillé des peintures exposées au Musée Guimet dont nous avons parlé dans notre dernier numéro. Plusieurs d'entre elles sont reproduites d'une façon fort satisfaisante ; on aurait voulu pouvoir se rendre compte mieux encore du mérite de certaines autres, et en particulier de celles qui proviennent d'un don du gouvernement Impérial chinois.

Mais ce qui nous intéresse davantage dans ce volume, c'est l'histoire sommaire de la peinture Chinoise qui précède le catalogue. Si résumé soit-il, il constitue pour les Français un complément fort intéressant aux chapitres consacrés au même sujet dans l'Art Chinois de Paléologue et dans l'ouvrage de Bushell portant le même titre qui vient d'être traduit dans notre langue, (Laurens, éditeur). Les auteurs ne prétendent pas à l'originalité. Ils se sont contentés de résumer les livres anglais de MM. Giles et Hirth, en mettant également à contribution les études particulières de M. Chavannes parues dans le *Toung-Pao*. L'ouvrage est clair, et, nous semble-t-il, exact. Les références y sont données et par une innovation que l'on voudrait voir imiter dans les volumes traitant de sujets rela-

tifs à l'Extrême-Orient, MM. Tchang Yi-Tchou et Hackin ont mis à la fin de leur histoire un index alphabétique des peintres en y joignant les caractères chinois. G. L.

Petites monographies des grands édifices de la France.

— **L'Hôtel des Invalides**, par Louis DIMIER.

Le château de Vincennes, par le capitaine de FOSSA. Paris, Laurens avec 45 et 32 gravures.

Nous n'avons pas à apprécier ici au point de vue historique et archéologique ces deux nouveaux volumes de l'utile collection qu'a fondée, il y a peu de temps, et que pousse activement à la librairie Laurens M. Eugène Lefèvre-Pontalis. On pourrait dire que c'est le catalogue qui se rédige du grand musée des richesses architecturales de la France ; mais nous noterons plus précisément comme rentrant dans notre programme les indications très précises que M. Dimier donne dans sa notice sur les divers musées contenus dans l'hôtel des Invalides, musée ethnographique, musée de l'Armée, musée d'Artillerie. Nous signalerons en particulier sur ce dernier le chapitre de son livre qui constitue un véritable guide sommaire à travers la magnifique musée d'armes que l'on sait. D'autre part nous nous associerons volontiers au vœu que forme M. le capitaine de Fossa de la désaffectation du donjon de Vincennes où quelques documents anciens, discrètement arrangés, sur l'armement du moyen âge remplaceraient utilement les amoncellements d'armes modernes qui y sont entassées.

ÉCOLE DU LOUVRE

☞ ☞ ☞ Le 8 juin dernier M. LOUIS DEMONTS a soutenu une thèse qui lui a valu le diplôme de l'École devant un jury composé de MM. Homolle, directeur, Leprieur et Reinach, professeurs à l'École. M. Demonts avait choisi comme sujet de travail la série des *dessins allemands* conservés au Musée. Le catalogue critique qu'il en a dressé en s'aidant des travaux les plus récents de la science étrangère et en y ajoutant de nombreuses observations et comparaisons personnelles a été fort apprécié et pourra faire l'objet d'une publication ultérieure sur cette série trop peu connue.

☞ ☞ ☞ Le 2 juillet, devant un jury présidé par M. Homolle et composé de MM. Pottier et Michon. M. JEAN MORIN a soutenu une thèse sur *les peintres-annales de la Grèce* dont nous donnerons prochainement ici les grandes lignes.

☞ ☞ ☞ Conformément au nouveau décret dont nous donnons le texte d'autre part, une assemblée des professeurs de l'École a eu lieu en juillet sous la présidence de M. Homolle. Les sujets des cours de l'année 1910-1911 y ont été proposés et acceptés. Nous en donnerons prochainement la nomenclature. Indiquons tout de suite que M. Dussaud remplacera par un seul cours d'épigraphie et d'archéologie orientale les deux cours de M. Ledrain, que M. Leprieur compte faire cette année, le cours d'histoire de la peinture, enfin que les trois professeurs nouvellement nommés ouvriront leur cours, M. Michon sur les antiquités grecques et romaines en insistant plus particulièrement sur l'histoire des collections du musée. M. de Nolhac sur l'art français du XVII^e et du XVIII^e siècle, principalement à Versailles, M. Léonce Bénédite sur l'art du XIX^e siècle.

Bulletin des Musées de France

LE BUSTE DU CARDINAL DE RICHELIEU PAR LE BERNIN au Musée du Louvre

Le buste que Le Bernin fit en 1642 pour le cardinal de Richelieu passe pour être perdu (1). Je voudrais essayer de démontrer qu'il existe encore et qu'il n'est autre que le buste exposé au Musée du Louvre, actuellement considéré comme une sculpture française de la seconde moitié du XVII^e siècle.

Ce qui a pu empêcher les connaisseurs de reconnaître dans cette œuvre la main du Bernin, c'est qu'elle n'est pas très significative de sa manière, et cela tient à ce que Le Bernin fit son buste, non d'après l'original, mais d'après trois peintures de Philippe de Champagne représentant le cardinal de face et de profil. Dans de telles conditions l'artiste perd nécessairement une partie de son individualité : il n'est plus un créateur personnel, n'ayant d'autre maître que lui-même, pouvant faire preuve de ses qualités d'observateur et de psychologue, il a un collaborateur et dans son œuvre c'est ce collaborateur qui aura la plus grande part. Ici c'est Ph. de Champagne qui a le premier rang, qui met sa marque, une marque dont son interprète ne peut que malaisément s'affranchir. Le Bernin qui était un maître particulièrement hardi, qui excellait à reproduire les mouvements les plus fugitifs et qui semblait vouloir fixer l'instantané, devait être très gêné lorsqu'il se trouvait réduit à copier une attitude déjà arrêtée, et, d'autre part, son tempérament ardent et sensuel devait être un peu glacé par la sobriété, par la gravité sévère de l'art de Ph. de Champagne (2).

(1) Courajod dit que le buste du Bernin figurait encore au XVII^e siècle dans l'inventaire de la Duchesse d'Aiguillon sous le n^o 917, et qu'il y fut prisé 1200 livres. Depuis lors sa trace est perdue.

(2) « Le Bernin, dit Baldinucci, prétendait que dans un portrait le tout consistait à mettre en lumière les qualités propres de l'individu, ce que la nature avait mis en

Nous ne pouvons donc espérer trouver dans le buste du cardinal les traits ordinaires qui sont la marque du génie du Bernin et il n'est pas étonnant que l'on passe devant le buste du Louvre sans reconnaître sa main.

C'est à la suite d'une étude très attentive du style du Bernin, et de ses caractères particuliers aux diverses époques de sa vie, que je suis arrivé à cette conclusion que le buste du Louvre était son œuvre et ce sont de petits détails qui tout d'abord ont éveillé mon attention. En l'absence de caractères fondamentaux, ce sont des particularités secondaires, surtout du travail de l'outil, des habitudes de main du sculpteur que je vais parler. Je fus frappé tout d'abord par la façon dont la chevelure et la moustache étaient traitées, avec ce travail de très fines ondulations horizontales fait comme par un tremblement du ciseau, qui est caractéristique de la manière du Bernin et que l'on remarque surtout dans les œuvres faites avant 1640, par exemple, dans la *Daphné* et la *Saint-Bibiane*, manière qui rend d'une façon si heureuse la finesse et la souplesse de la chevelure. C'était encore un trait non moins particulier au Bernin, la recherche d'un autre procédé pour achever de donner le plus de légèreté possible à la chevelure, en la perçant de trous et en détachant les mèches les unes des autres.

Le Bernin allait si loin dans ses recherches de légèreté que ses œuvres devenaient de ce chef

lui spécialement, et non chez d'autres — mais qu'il importait dans cette recherche de s'attacher non aux particularités secondaires, mais aux plus belles. Avec effet il avait une méthode de travail toute spéciale. Il ne voulait pas que les personnages qui posaient devant lui restassent immobiles, mais il les faisait marcher et danser. De cette façon il découvrait mieux leur nature intime et il pouvait les représenter tels qu'ils étaient. Un personnage qui se tient immobile, disait-il n'est jamais aussi ressemblant à lui-même que lorsqu'il est en mouvement. »

très fragiles. C'est ainsi qu'il est facile de constater que, dans la moustache et dans la chevelure du buste du Louvre un certain nombre de petites mèches ont été brisées.

Dans le buste de Charles I^{er}, roi d'Angleterre, que Le Bernin avait fait quelque temps auparavant, non d'après nature, mais d'après des peintures comme pour le buste de Richelieu, cette recherche de la légèreté des boucles de la chevelure avait été une de ses grandes préoccupations, et nous avons sur ce point un renseignement très intéressant dans le journal d'un voyageur anglais, Nicolas Stone, qui rapporte une conversation qu'il eut avec Le Bernin en 1638 (1). Le Bernin lui demanda s'il n'était arrivé aucun accident à son œuvre dans le voyage de Rome à Londres et en particulier si aucune mèche de la chevelure n'avait été cassée et il se fit donner les plus minutieux détails sur la manière dont son buste avait été emballé.

Dans cette conversation Le Bernin ne manqua pas de s'informer de ce que l'on avait pensé de son œuvre à Londres. Et sur la réponse que tout le monde l'admirait, non seulement pour la perfection, la délicatesse (exquisiteness) du travail, mais pour sa ressemblance et la vérité de l'attitude, il répondit qu'on le lui avait déjà dit mais qu'il ne l'avait jamais cru. Il était le premier à se rendre compte que des œuvres ainsi faites ne pouvaient pas être très ressemblantes.

Ayant été mis en éveil par le caractère de la chevelure, j'étudiai le buste avec plus d'attention et il ne me fut pas difficile de retrouver d'autres traits de l'art du Bernin, par exemple dans la manière d'indiquer les plis du vêtement et le froissement de la soie. Des détails infimes peuvent, dans des cas embarrassants comme celui-là, être utilement remarqués, telle cette recherche pittoresque de représenter les boutons du camail, tantôt complètement apparents, tantôt à moitié cachés dans leur boutonnière comme on peut le remarquer également dans le buste du cardinal Scipion Borghèse.

J'ajouterai enfin que, si l'on considère, à la National Gallery le triple Portrait peint par Ph. de Champagne pour servir de modèle au Bernin, on est frappé de l'étroite analogie qui existe entre ces peintures et le buste du Louvre, dans l'attitude

générale, dans la silhouette, dans le dessin de la chevelure ; on peut noter un petit détail, fort insignifiant en lui-même, mais ici singulièrement suggestif, c'est la ressemblance absolue des deux petits glands terminant le cordon d'attache du camail. Il est probable que Le Bernin avait poussé la témérité jusqu'au point de représenter le cordon lui-même, tel qu'il se détachait en saillie sur la peinture de Ph. de Champagne. C'était un tour de force bien fait pour le tenter. Mais ici c'était trop de fragilité et cette partie cassée n'existe plus.

Le catalogue du Musée du Louvre n'indique comme provenance de ce buste que le Musée des Monuments français, et il est assez difficile de remonter plus haut. On sait qu'Alexandre Lenoir reçut différents bustes de Richelieu, dont plusieurs exemplaires du bronze de Varin qu'il distribua ou sacrifia pour la fonte. Il ne conserva que notre marbre qui semble avoir figuré avant la Révolution, dans la salle du chapitre de Notre-Dame.

Mais un renseignement très intéressant nous est donné par un autre buste en bronze, conservé à Postdam, qui me paraît une véritable réplique de celui du Louvre et qui sort, sans doute, de l'atelier même où a été sculpté le buste du Louvre. Le buste de Postdam faisait partie de la collection Polignac, collection qui vint en France en 1731 et qui fut achetée pour l'Allemagne en 1742. Or ce buste, dans le catalogue de la collection Polignac, alors que cette collection était encore à Rome, était attribué au Bernin. Il est donc établi qu'en 1731, cinquante ans seulement après la mort du Bernin, il y avait à Rome une tradition pour lui attribuer ce buste. Cet argument venant s'ajouter aux précédents leur donne une force nouvelle.

Dans le *Catalogue des Collections d'œuvres d'art françaises du XVIII^e siècle appartenant à Sa Majesté l'Empereur d'Allemagne*, catalogue publié à Berlin en 1800 par M. Paul Scidel, ce buste, sans d'ailleurs qu'il soit fait mention de sa ressemblance avec celui du Louvre, est attribué à un sculpteur français, mais le rédacteur du catalogue a eu la prudence d'indiquer ses hésitations et de dire que M. Paul Vitry était d'avis de maintenir l'attribution traditionnelle au Bernin.

J'ai examiné très attentivement le buste du Louvre avec MM. André Michel et Paul Vitry,

(1) *Journal of a Tour in Italy, by Nicolas Stone, Esq. The First Part of Charles I.* (Burlington Magazine, vol. 1, 1776).

conservateurs de la sculpture moderne. Tous deux, ils ont accepté l'hypothèse de l'attribution au Bernin et reconnu avec moi que ce buste n'avait aucun des caractères de l'école française du milieu du XVII^e siècle et que pour trouver son auteur il fallait le chercher en Italie.

* Sans insister davantage, je rappellerai brièvement dans quelles conditions le buste du Bernin a été fait. Les relations de l'artiste avec le cardinal de Richelieu ont été longuement expliquées soit par Fraschetti dans son volume sur le Bernin, soit surtout par Courajod dans sa brochure sur Warin.

Lorsque Le Bernin fit le buste du cardinal, il était déjà dans toute l'apogée de sa gloire et les plus grands personnages se disputaient l'honneur d'avoir leurs traits reproduits par son ciseau. Il suffit de citer le buste du cardinal Scipion Borghèse fait en 1632, et le buste de Charles I^{er}, roi d'Angleterre, fait en 1639.

Ce n'avait pas été une chose facile à ce moment d'obtenir un buste du Bernin. Dans ses démarches le cardinal de Richelieu avait eu Mazarin pour intermédiaire et c'est le légat du pape, le cardinal Antonio Barberini, neveu d'Urbain VIII, qui avait obtenu l'adhésion du Bernin.

Le Bernin avait vu le cardinal de Richelieu lorsque celui-ci, en 1638, était allé à Rome pour prendre le chapeau de cardinal, mais il ne pouvait avoir qu'un souvenir très vague de sa physionomie, lorsque le cardinal en 1641 lui commanda son portrait, et il dut le faire, non d'après nature, mais d'après des peintures. Dans la lettre d'envoi du buste au cardinal, pour s'excuser des imperfections que pouvait présenter son œuvre, il croit devoir faire allusion à cet inconvénient d'exécuter une œuvre sans avoir le modèle sous les yeux.

Dès la réception du buste, Mazarin écrivit au cardinal Barberini (12 août 1641) pour le remercier. « Les jeunes gens du Cav. Bernin sont arrivés,

dit-il. Ils m'ont fait voir aussitôt la merveille qu'ils apportaient : c'est le nom dont il me paraît qu'on peut l'appeler ; car l'œuvre dépasse absolument toute idée qu'on en pourrait faire. Et sans excepter les anciens, je crois que jamais une tête si belle et si parfaite n'a été exécutée ».

Cela, les termes de cette lettre, c'est la formule



Fig. 71. — Buste du Cardinal de Richelieu, attribué au BERNIN.
Mus. du Louvre.

de politesse obligée lorsqu'on écrit pour remercier un grand artiste et ceux qui ont été vos intermédiaires auprès de lui. Mais dans une lettre du 3 septembre 1641, que Mazarin écrit à son frère, il dit plus nettement sa pensée. Et l'opinion vraie de Mazarin était que l'œuvre du Bernin était très belle, mais qu'elle n'était pas très ressemblante. « Je vous dirai confidentiellement que le buste ne ressemble pas. Cela me déplaît

extrêmement parce que l'excellence de cette œuvre qui vraiment surpasse toute attente, ne sera pas universellement admirée ici, comme cela aurait eu lieu si elle avait été très ressemblante. Je ne manquerai pas toutefois de faire valoir cette œuvre et déjà j'en ai fait remarquer la perfection à son Excellence et j'ai persuadé la plus grande partie de la Cour qu'elle devait la trouver très ressemblante. »

Quoiqu'il en soit, que l'œuvre fut considérée ou non comme très ressemblante, elle plut beaucoup au Cardinal de Richelieu qui ne voulut pas se contenter de n'avoir qu'un buste de la main du Bernin et qui lui demanda de faire sa statue en pied. Par une lettre du 24 mai 1642, adressée au cardinal, Le Bernin accepte cette commande, mais la statue ne fut pas faite, ni peut-être même commencée, par suite de la mort du cardinal survenue en 1642.

Pour conclure et revenir au buste du Louvre nous dirons que ce n'est pas une des plus belles œuvres du Bernin, parce que, n'étant que la copie de l'œuvre d'un autre, son génie ne pouvait pleinement s'y manifester. Le Bernin était exceptionnellement habile et il pouvait plus que tout autre réaliser ce tour de force de faire une sculpture

d'après des peintures, mais si son habileté pouvait se faire admirer il manquait toutefois dans cette œuvre ses qualités les plus hautes, je veux dire son étonnante faculté d'observation, ces qualités de vie intense par lesquelles il a surpassé tous ses prédécesseurs, et qui font des bustes du cardinal Scipion Borghèse et du pape Innocent X des œuvres sans prix.

On ne trouvera pas non plus dans ce buste ces allures un peu théâtrales parfois, mais toujours si hardies, si mouvementées, si vivantes, qui marquent d'un trait tout à fait personnel les œuvres du Bernin. Ici l'œuvre est simple, calme, comme devait être inévitablement une œuvre inspirée par une peinture de Ph. de Champagne.

Ce qui reste le plus dans ce buste comme marque du Bernin, c'est sa manière de traiter le marbre, la souplesse de son ciseau indiquant toutes les nuances du modelé de la figure, c'est surtout, et ici il faut bien se contenter de ces qualités secondaires, son art d'exprimer les plus petits détails, c'est son habileté à rendre l'apparence des étoffes, son art d'évider le marbre, de le fouiller et de lui donner une légèreté que personne encore n'avait osé rechercher avant lui.

MARCEL REYMOND.

LES ACCROISSEMENTS DU DÉPARTEMENT DE LA CÉRAMIQUE ANTIQUE au Musée du Louvre — 1910

II. VASES PEINTS GRECS

Mon collègue M. Jamot a signalé dans un précédent numéro (1909, n° 6) nos acquisitions les plus intéressantes pour la série des figurines de terre cuite. Je noterai ici quelques achats de vases peints grecs, en particulier ceux qui viennent de la vente Canessa-Sambon, en date du 19-21 mai 1910.

1^o Fragment d'un revers de coupe à figures noires, 13 centimètres de diamètre et de rouge. Haut. 0,05 : n° 1011. Provenance inconnue (*Catalogue de la vente Canessa-Sambon*, 1910, p. 153). Bon style de la fin du VI^e siècle. — Voir notre figure 25.

Ce joli morceau porte la signature incomplète *ΝΙΟΣΘΗΝΕΣ* sur un fragment de vases Nicosthènes, dont les formes sont représentées déjà dans notre musée par la plus belle collection qui existe (voir

notre *Catalogue des vases du Louvre*, p. 751 et suiv.). Ce nouveau spécimen est remarquable

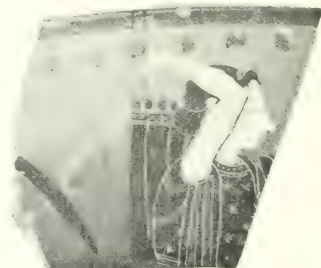


Fig. 25. — Fragment de coupe portant la signature de NICOSTHÈNES (Musée du Louvre.)

par la qualité du style, car Nicosthènes d'ordinaire exécute ou fait exécuter par ses ouvriers dans une manière un peu rapide et lâchée, surtout pour les figures noires. Celle-ci, au contraire, est très soignée. C'est une représentation d'Artémis, ramenant sa main droite par derrière et faisant le geste de tirer une flèche de son carquois suspendu dans le dos; la partie supérieure seule est conservée à partir de la ceinture. L'œil de la déesse est indiqué en couleur rouge, particularité importante que j'ai déjà notée ailleurs (*Catalogue des vases du Louvre*, p. 638), en particulier sur des vases du cycle d'Amasis, et qui atteste l'influence de la grande sculpture peinte sur la technique des vases.

2° A ce beau fragment était joint un lécythe à figures noires, retouchées de blanc et de rouge (haut. 0,25), dont le *Catalogue* louait le dessin et qu'il attribuait à Nicosthènes, mais qui n'est en réalité qu'un produit de la fabrication courante et ordinaire. Le sujet est banal et connu: quatre femmes drapées viennent puiser l'eau dans des hydries qu'elles présentent à deux fontaines figurées par deux mufles de lionnes vues de face; des branchages feuillus remplissent le fond; palmettes noires sur l'épaule, languettes à la base du col et quadrillé semé de points en petites grenades sous le sujet principal.

3° Amphore à figures rouges. Haut. 0,46. Provenance, Grèce (*Catalogue* n° 185.) Style rapide du milieu du v^e siècle. — Voir notre figure 20.

Deux hommes barbus, drapés, se font face et semblent se parler. L'un apporte une amphore qu'il tend à son interlocuteur; l'autre, appuyé sur sa canne noueuse, tient une bourse de la main droite et tend l'autre main. De l'autre côté du vase, en style plus négligé, un homme barbu, drapé, sa canne à béquille tenue sous le bras gauche, avance la main droite comme en parlant; devant lui un éphèbe drapé tient une amphore de la main droite. Cette partie du vase a subi des restaurations importantes, notamment dans les draperies des deux personnages. — On peut penser que les deux tableaux font suite l'un à l'autre. L'acheteur de l'amphore vient en faire cadeau à l'éphèbe dont il est l'ami.

Le sujet est assez rare. Quelques peintures relatives au commerce des vases ont été signalées par M. Hartwig, *Meisterschulen* p. 17; et note 2.

pl. XVII, 1; voy aussi Walters-Birch, *Hist. of anc. Pottery*, II, pp. 170-171; mon *Catalogue des vases du Louvre*, p. 688-689, et *Douris*, p. 38 pp. 61-62.



Fig. 26. — Amphore à figures rouges.
(Musée du Louvre.)

4° Hydrie à figures rouges. Haut. 0,375. Provenance, Cumès ou quelque autre localité de Campanie, comme Capoue ou Nola. — Voir notre figure 27.

Style de la seconde moitié du v^e siècle, avec des détails de technique assez rares tels que la peau de lion, portée par Hercule, dont les poils sont incisés au burin, les yeux dont la prunelle toute ronde est fortement marquée, comme pour donner plus d'expression au regard et ajouter à la scène une sorte d'émotion dramatique. Le sujet lui-même est un curieux mélange de deux légendes connues et l'on y saisit sur le vif comment travaillaient dans leur atelier des fabricants peu consciencieux ou mal instruits, faisant usage des croquis et des modèles de tout genre qui circulaient de mains en mains.

On voit à gauche Hercule qui, ayant laissé tomber sa massue à terre, a saisi une *harpe*, sorte de faucille, avec laquelle il s'apprête à trancher la tête d'un serpent que de la main gauche il a

saisi par le cou. Ce serpent se dresse sur un autel à volutes et à demi-couronne d'un quadrillé sur la face antérieure, et il a pour pendant symétrique un autre serpent également dressé et tourné à droite. Entre les deux reptiles, on voit la tête d'un jeune enfant qui semble émerger, lui aussi, de l'autel. A droite Athèné casquée (un serpent dressé sur sa tête et son enroulement avec une égide en damier, mais sans lance ni bouclier, s'éloigne en retournant la tête comme si elle avait peur du second serpent dressé vers lequel elle tend la main droite), près d'elle une autre femme drapée se sauve aussi en retournant la tête avec un autre *kylix*. La fig. 61-contre.) Le mot *phobos* est



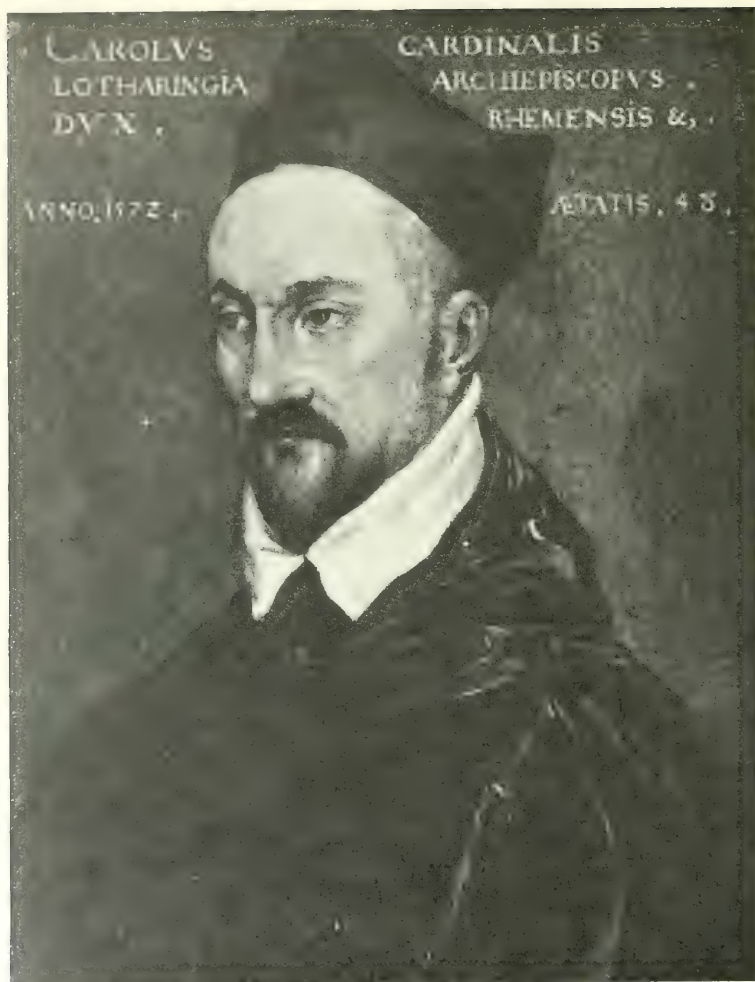
Fig. 61. — Développement d'une hydre à têtes rouges.
Musée de Louvre.

inscrit deux fois en lettres effacées, au-dessus d'Hercule et à côté d'Athène.

Il me paraît évident que l'artiste a confondu et mêlé deux histoires distinctes : 1^o Hercule coupant les têtes de l'Hydre de Lerne, épisode où il est souvent assisté de son compagnon Iolaos et de sa protectrice Athène ; 2^o la naissance d'Erichthonios ; l'enfant est mis dans une ciste avec deux serpents qui le gardent et confié par Athène aux filles du roi Cécrops qui, malgré la défense, ouvrent la boîte, y découvrent l'enfant et s'enfuient devant les deux serpents qui les poursuivent. Ce site est représenté sur une amphore ou pelike du Musée Britannique (*Annali*, 1879, pl. F ; *Recherches Lexikon der Mythologie*, I, p. 1307 ; C. Smith, *Catalogue of the vases Brit. Mus.*, III, p. 414, fig. 7) sous une forme si semblable à la composition de notre hydrie que l'on ne peut pas douter de l'étroite parenté des deux types. Le site peut par rapport à l'Hercule se sou-

trouvé réellement mêlé à la légende d'Erichthonios ni qu'il ait jamais défendu les filles de Cécrops contre les serpents d'Athène : aucun texte ne fait allusion à une fable pareille. Il est donc beaucoup plus vraisemblable que le décorateur du vase, ayant à traiter la naissance d'Erichthonios dont il ignorait les détails exacts, a cru bon, en voyant deux serpents sur son modèle d'atelier, d'y introduire, pour plus de variété, le grand tueur de monstres et le coupeur des têtes de l'hydre. Une des Cécropides fuyant a été remplacée par Athène, mais on retrouve chez elle la pose même et les gestes du modèle primitif, et c'est pourquoi elle a l'air de prendre peur et de se sauver, attitude incompatible avec sa nature de déesse guerrière.

Cette très intéressante peinture a déjà été publiée dans la revue italienne *Ausonia* (1906, I, pl. 1), à laquelle nous avons emprunté notre figure, avec la gracieuse autorisation de M. G. Patroni qui l'a fait connaître le premier et qui avait pu l'étudier dans le commerce à Naples. Mais je dois dire que son interprétation est fort différente de la mienne. Il y voit une représentation nouvelle du combat d'Hercule contre l'Hydre de Lerne, assisté d'Athène qui, pour venir en aide au héros, distrairait l'attention d'un des serpents en lui offrant un gâteau, accessoire dont il est impossible de voir la moindre trace sur l'original. Quant à la tête d'enfant, d'après M. Patroni, coupée et placée dans une sorte de plat ou de phiale, elle serait un témoignage des sacrifices humains offerts à l'Hydre, à l'imitation des victimes offertes à d'autres monstres comme le Minotaure et le Sphinx. Il m'est impossible, je l'avoue, d'admettre ces explications, 1^o parce qu'aucun témoignage antique, ni écrit, ni artistique, ne fait aucune allusion à un culte sanglant de l'Hydre de Lerne ; 2^o parce que M. Patroni n'a pas vu la ressemblance étroite qui existe entre cette peinture et celle du vase du Musée Britannique, représentant la naissance d'Erichthonios, comparaison qui, à mon avis, est la clef de l'énigme posée par cette curieuse composition.



Cl. Rothier.

Le Cardinal de Lorraine.

Réplique d'un tableau de GEORGES BOBA.

(Musée de Reims.)

UN PEINTRE DU MUSÉE DE REIMS, GEORGES BOBA

Il y a au musée de Reims plusieurs tableaux attribués au peintre Boba.

L'ancien catalogue de M. Loriquet a joint une notice sur ce peintre, que celui de Mme Sartor répète en abrégé. Ni l'une, ni l'autre de ces notices n'est satisfaisante, et c'est pour remédier aux lacunes qu'elles maintiennent que je proposerai les lignes suivantes.

La matière en a paru déjà au cours d'un article sur les *Peintres de Portraits travaillant en France à la fin du XVI^e siècle* (1). Mais elle y était mêlée à d'autres choses dont il sera d'autant moins inutile de la dégager, que les conclusions qu'elle apporte sont omises dans le nouveau catalogue de Reims. Ainsi je ne crois pas trop faire en reprenant dans une revue consacrée aux collections publiques, une étude où l'une d'elles se trouve spécialement concernée.

Van Mander nomme Boba dans son Livre des Peintres (2), au nombre des élèves de Frank Flore, en ces termes : « Georges Boba, bon peintre et compositeur. » Il est difficile d'être plus bref. Mais des sources émanées de Reims viennent à propos enrichir cette mention.

Dans ses *Graveurs de Fontainebleau* (3), M. Herbet le premier en a fait le rapprochement, le premier essayé une notice de l'artiste où le témoignage flamand parût à côté des remarques laissées par les érudits de Reims. Seulement une chose pouvait faire douter de la légitimité de ce rapprochement : c'est que le Boba de Van Mander est Flamand, et que les érudits de Reims n'ont jamais cessé de faire leur Boba Rémois. Le dernier catalogue, fidèle à cette habitude, le maintient à l'école Rémoise. Comment accorder l'un et l'autre ?

Il faut savoir que cette assertion de la part des érudits de Reims a pour auteur M. Sutaine, qui dans un article des Travaux de l'Académie de Reims (4) a fourni tous les renseignements que Loriquet reproduit dans son catalogue. Or quel est le garant de M. Sutaine ? Lui-même l'indique dans cet article : c'est Marlot compilé par Maillefer. Marlot compilé par Maillefer est un

manuscrit de la bibliothèque de Reims. L'ouvrage de Dom Marlot de l'ordre de saint Benoît, consistant en une Histoire de Reims manuscrite également, est perdu. Seul cet abrégé signé de Maillefer nous reste. A ces deux auteurs il faut joindre un troisième, lequel a ajouté à l'abrégé susdit des notes dont le fond ne paraît venir ni de Marlot ni de Maillefer. Ceci soit dit pour l'exactitude, et sans aucun dessein de diminuer le crédit que ces additions méritent. C'est dans l'une d'elles qu'on lit ce que voici.

« Le cardinal Charles de Lorraine attira aussi dans Reims d'habiles ouvriers en sculpture et en peinture, tels que Georges Boba, connu sous le nom de Maître Georges, qui fut disciple du Titien, dont il reste quelques tableaux d'histoire, mais beaucoup plus de portraits, qui sont fort estimés (1). »

Cette note est le seul passage du livre où soit fait mention de Boba : quand Sutaine se réfère de Boba chez Maillefer, il ne peut donc viser d'autre passage. Or il est remarquable qu'on ne trouve là nulle mention d'une origine rémoise du peintre. Au contraire, on y lit que le cardinal avait attiré Boba dans Reims : c'est une preuve que Boba n'en était pas. Ainsi cette origine prétendue, répétée d'après M. Sutaine et dont celui-ci n'allègue de garant que cette note, doit être tenue pour controuvée.

Rien n'empêche donc de reconnaître le Boba de Van Mander dans le Boba qui vécut à Reims. Même on peut appuyer cette identité sur des documents rémois bien plus anciens que le manuscrit de Maillefer, qui donnent à cet artiste la qualité de Flamand. Chesneau, poète rémois, auteur de pièces latines en tête desquelles il prend le nom de *Querculus*, nomme trois fois Boba dans un recueil manuscrit de la Bibliothèque de Reims. Deux de ces mentions portent la nation du peintre : « *Georgius Boba Flandrus pictorum nostrae aetatis nobilissimus*. — *Georgio Boba Flandro pictori nobilissimo* » (2). Ces témoignages sont péremptoires. Les recueils imprimés de Chesneau se placent entre 1553 et 1502 : la reliure du manuscrit susdit porte la date de 1580 : voilà le temps où le Flamand Boba vivait à Reims.

(1) Les Arts anciens de Flandre et de Brabant, an. 1905 p. 111.

(2) Trad. Hymans t. I, p. 349.

(3) Annales de la Société Historique du Gatinais, an. 1901, p. 22 de l'article.

(4) T. XXXI an. 1861, p. 183.

(1) T. II fol. 231 r.

(2) Fol. 83 r, fol. 93 r.

La pièce d'archives suivante achève d'établir le fait :

Année 1579. « A Georges Bauba peintre, demeurant en ceste ville de Reims, la somme de six livres deux sols tournois, a lui payée par ledict sieur Spilame, pour son salaire d'avoir fait la figure

de la devanture de la maison dudict Lebel (1). »

Venons maintenant à d'autres points.

Les plus prochains doivent être recherchés dans un des ouvrages du musée de Reims, un portrait d'homme (2) où se lit cette signature : *Me Georges pinxit.* et dans un inventaire de la cathédrale de Reims dressé en 1660, où se trouve ce passage (3) :

« Au-dessus de la chaire archiépiscopale, contre le gros pilier, est un grand tableau ou portrait dudict seigneur cardinal de Lorraine, ouvrage de maistre Georges peintre dudict seigneur cardinal tout expérimenté en son art. »

Que maître Georges nomme en ces deux endroits soit le même peintre, c'est ce qui ne peut faire de doute. Que ce Georges, rapporté comme peintre

(1) Catalogue de Charles de Lorraine, rendu par Nicolas Cognault au duc de Lorraine, fol. 66, v. Ce dessin du peintre était regardé pour un procès qui se plaçait à Paris.

(2) N.° 100 du catalogue de Lorraine. On a supposé qu'il représentait Charles de Lorraine de Lorraine.

(3) Ibid.

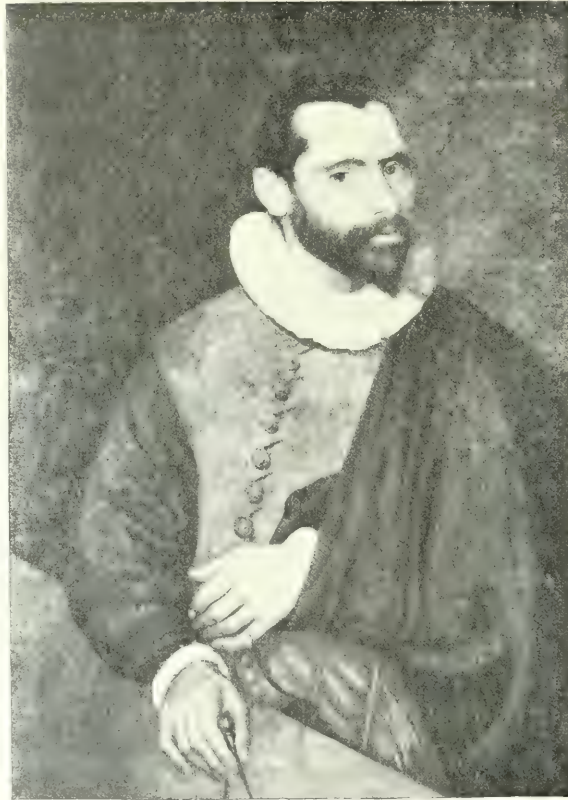
du cardinal de Lorraine, soit le même que Georges Boba à qui l'annotateur de Maillefer donne la même qualité, cela ne paraîtra pas moins certain, surtout pour qui considérera que l'annotateur de Maillefer lui-même prend soin de présenter Boba à la fois sous son nom propre et sous celui de

« Maître Georges ». Le portrait du musée porte au dos la date de 1593, qui convient parfaitement à Boba.

Un autre témoignage tiré d'un tout autre lieu vient en troisième. C'est une note fournie par Mariette et relevant quelques renseignements consignés sur un portrait au crayon qu'il possédait. Ce crayon portait ce nom : *Georges Bonhe.* « Il était Flamand, dit Mariette, et exerçait la peinture ainsi que la sculpture vers l'an 1569. Il avait appris son art en Italie sous le Titien et le Tintoret, et il avait été amené en France par le cardinal de Lorraine pour

travailler à Meudon et autres lieux. Tout ceci se trouve écrit au bas de son portrait dessiné que j'ai dans un recueil de portraits de peintres la plupart copiés d'après ceux qui sont dans le Vasari (1). »

(1) *Abecedario* t. I, p. 152. Les éditeurs de l'*Abecedario* ont porté cet article au nom de Bombare parce qu'ils croient que *Bonhe* désigne le peintre nommé Bombare sur un portrait au crayon du Cabinet des Estampes. Cela est



C. Boba.

Fig. 88. — Portrait d'un inconnu, par GEORGES BOBA (1593).
(Musée de Reims.)

La protection du cardinal, la qualité de Flamand, le prénom de Georges, suffisent pour reconnaître notre Boba, dont Bonbe évidemment n'est qu'une déformation. L'éducation vénitienne de ce peintre, consignée dans la note de Mariette, ne s'accorde pas moins avec cette idée : l'imitation des peintres de Venise étant extrêmement sensible dans le portrait du musée de Reims.

Or Mariette ajoute un point. Georges Bonbe (notre Boba) doit être reconnu dans « Georges le Vénitien », dont Jacques-Auguste de Thou fait mention. C'est un autre précieux chaînon qui s'offre à notre prise, en ces termes :

[J. A. de Thou] tel, dit cet historien, qu'on le trouve peint à l'âge de sept ans par Georges le Vénitien, qui était au cardinal de Lorraine et qui logeait dans le voisinage à l'hôtel de Fécamp (1). »

Qu'on ait appelé Boba Georges le Vénitien parce qu'il avait habité Venise et qu'il en imitait les peintres, c'est ce qui ne peut faire difficulté. Ainsi Mignard fut appelé le Romain. D'autre part le nom de Georges, toujours et toujours cette qualité de peintre du cardinal, établit son identité. « Georges le Vénitien dit Mariette, se nommait Georges Bonbe » ; nous concluons comme lui, sauf qu'au lieu de Bonbe nous disons Boba.

Résumons-nous. Georges Boba, Flamand, élève de Frank Flore, disciple des maîtres Vénitiens, qu'il étudia dans leur pays, se trouvait en France dès 1569 avec le surnom de Vénitien au service du cardinal de Lorraine Charles, frère du duc François, archevêque de Reims. En 1570 il habitait cette dernière ville ; il y était célèbre et honoré.

Les curieux de gravure ajoutent un autre trait, consistant en quelques estampes, qui portent le nom de Boba en monogramme. On en compte six, dans le style du Primatice et de l'école de Fontainebleau.

Faut-il ajouter à ces talents de peintre et de graveur, la sculpture ? La note citée par Mariette la mentionne. Lacatte-Joltrois, dans un manuscrit de la bibliothèque de Reims (2), en fait autant. Pour le reste, sa notice est visiblement tirée de

possible, mais aucun renseignement n'étant joint sur ce Bombare, tout effort d'identification porte à vide. J'ai voulu m'en tenir ici au certain.

(1) Ed. Michaud et Poujoulat, p. 272, col. 1. L'hôtel de Fécamp est dans la rue Hautefeuille, quartier St-André des-Arts, où logeaient les De Thou.

(2) T. III, p. 57.

l'annotateur de Maillefer ; quant à ce point particulier, il cite Ponsludon, dont je n'ai pu retrouver le témoignage. Ainsi on ne peut sortir du doute à cet égard.

Voici maintenant la liste des ouvrages de Boba. Les uns sont mentionnés aux textes déjà cités, d'autres nous sont apportés d'ailleurs.

1. Le portrait de l'archidiacre Pierre Rémi de Reims, au témoignage de Querculus (1).

2. Un portrait anonyme signé, au musée de Reims, cité plus haut.

3. Celui du Cardinal de Lorraine, au témoignage de l'inventaire ci-dessus.

4. Celui de Jacques-Auguste de Thou à sept ans.

5. Un tableau de la France désolée, au témoignage du peintre rémois Baussonnet, dans un recueil de dessins de la Bibliothèque de Reims (2).

6. Une représentation de la Sainte Ampoule au témoignage de Querculus (3).

7. Un dessin de l'Île Saint-Barthélemy à Rome, au témoignage de Mariette, qui sans doute y lisait la signature du maître.

De ces sept ouvrages un seul, le n° 2 est conservé. Du n° 5 un fragment minime, consistant en une tête d'ange, se trouve copié au livre de Baussonnet, avec indication de la provenance et de l'auteur (4).

Quant au n° 3, il n'y a quasi point de doute que nous en possédions un grand nombre de copies dans les répétitions d'un même type du cardinal de Lorraine, dispersées dans les collections. Le musée de Reims en expose un échantillon, qui pourrait bien être de la main du maître. Le Lycée et l'Hôtel-Dieu de la même ville possèdent deux de ces copies en pied, telles vraisemblablement qu'était l'original de la cathédrale. Au musée c'est un buste, du reste rigoureusement conforme pour toute la partie qu'il reproduit. La qualité en est bonne, et il a passé autrefois pour ouvrage du Titien lui-même. Il y a une copie de ce buste à Rochampton chez lord Leven et Melville, une autre en miniature chez le marquis de Chennevières (Voir notre pl. V).

(1) Ouv. cit. fol. 92 r.

(2) Fol. 51 r.

(3) Fol. 82 r.

(4) Autre peinture faite après le grand peintre maître Georges Bobas. Cet ange est au tableau de la France désolée. — pass. cit.

Le portrait du musée porte l'inscription suivante : *Carolus Cardinalis a Lotharingia archiepiscopus dia Remensis anno 1572 Aetatis 48.* Sur celui de l'Hôtel-Dieu est inscrite la même date : An^o D. MDLXXII. E. XLVIII. L'ouvrage

est gravé par Granthomme avec celle-ci (qu'il convient de corriger) : *Anno domini 1575 aetatis 50*; et aux Hommes Illustres de Thevet avec les mains changées.

L. DUMIER.

MUSÉES NATIONAUX

Documents et Nouvelles

MUSÉE DU LOUVRE ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶

¶ ¶ ¶ *Peintures et dessins.* — M. Jules Maciert a offert au musée du Louvre dans le courant de l'année dernière une très belle miniature de l'École de Tours du début du XVII^e siècle qui provient de la vente de M. A. Gruyer.

¶ ¶ ¶ *Sculptures gréco-romaines.* Le département des antiquités gréco-romaines a reçu du service des antiquités tunisiennes le moulage patiné d'un Hermès trouvé dans les fouilles sous-marines de Madicha. Ce moulage sera placé dans la salle du Manège.

MUSÉE DE VERSAILLES ET DES TRIANONS

¶ ¶ ¶ Sur l'ordre de M. le Sous-Secrétaire de l'Etat des Beaux-Arts le garde meuble a organisé cette année dans la galerie des Batailles l'exposition de deux séries de tapisseries des Gobelins. La première suite est celle qui fut exécutée d'après

les peintures de Mignard dans la galerie de Saint-Cloud; la seconde, dite de l'*Ancien testament*, est de l'invention d'Antoine Coyvel. Il est à regretter seulement que l'administration du Garde-Meuble continue à encadrer ces tentures pâlies de draperies d'un rouge vil.

La Société des Amis de Versailles a entendu au mois de juin une conférence de M. Frédéric Masson faite au Grand Trianon : *les Trianons pendant l'Empire*. Au mois de juillet M. H. Roujon a fait pour la même société, au château, une autre conférence sur *Une visite de poètes à Versailles sous Louis XIV* (Versailles décrit par La Fontaine).

Enfin on a solennellement inauguré au mois de juillet dernier l'installation de la statue de Washington, réplique moderne en bronze de celle que Houdon exécuta pour les Etats-Unis, offerte à la France par la libéralité américaine. Nous reviendrons prochainement sur cet intéressant document.

DÉCRET

Relatif au Dépôt d'Œuvres d'Art appartenant à l'État

Dans les Musées départementaux

ou communaux qui ne sont pas investis de la Personnalité civile

Le Président de la République française,
Sur les rapports du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et du ministre de l'Intérieur,

Vu la loi du 6 mai 1882 (n^o III);

Vu le décret du 25 mars 1852 (article 5, n^o 11);

Le Conseil d'Etat entendu;

Décrète :

CHAPITRE I^{er}

DES DÉPÔTS DE DÉPÔT

Article 1^{er}. — Lorsqu'un conseil général ou un conseil municipal sollicite pour le musée dont le

département ou la commune est propriétaire, le dépôt d'œuvres d'art appartenant à l'État, la délibération qu'il prend à ce sujet doit contenir l'engagement de supporter les frais de toute nature qu'occasionnera l'expédition desdits objets. Ladite délibération est transmise au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts par le préfet, qui y joint avec son avis les pièces suivantes :

1^o Le catalogue, ou, à défaut, l'inventaire de tous les objets d'art qui se trouvent dans le musée, soit à titre de propriété départementale ou communale, soit à titre de dépôts effectués par des particuliers ou antérieurement consentis par l'État ;

2° Le règlement du musée ;

3° La description, avec plan à l'appui, des locaux qui sont ou seront affectés à l'exposition des objets dont la remise est demandée ;

4° Le montant des allocations annuellement portées au budget, tant pour le personnel et le matériel du musée que pour les acquisitions destinées à augmenter les collections et l'énumération de toutes autres ressources ayant la même affectation, telles que dons, legs de particuliers ou subventions d'autres communes.

Art. 2. — Le ministre des Beaux-Arts provoque le rapport de l'inspecteur de la circonscription et prend toutes autres mesures d'inscription qu'il juge utiles.

Sur le vu des pièces, il détermine, s'il y a lieu, les modifications à apporter à la construction et à la distribution des bâtiments, soit pour éviter les détériorations et les pertes par incendie, humidité ou chaleur excessives, soit pour donner aux galeries l'étendue, l'aération et l'éclairage suffisants. Il indique également les dispositions à prendre pour faciliter les études des amateurs et des artistes, ainsi que toutes autres modifications à introduire dans le règlement du musée.

Il communique ensuite le plan des travaux qu'il vient d'arrêter au ministre de l'Intérieur et, sur son avis conforme, il invite le département ou la commune à opérer les modifications prescrites avant l'achèvement desquelles aucun dépôt n'est effectué.

Art. 3. — Aucun changement à la disposition des lieux ainsi arrêtée ne peut être entrepris, sauf le cas de réparation urgente, sans que le ministre des Beaux-Arts en ait été informé.

Art. 4. — Même à l'égard des musées au sujet desquels il aura été procédé, à raison d'une première attribution, conformément à l'article 2 ci-dessus, le ministre conserve le droit, lorsque de nouveaux dépôts seront sollicités, de prescrire pour l'exposition et la conservation des œuvres d'art demandées les mêmes précautions que celles qui ont été ordonnées pour les envois antérieurs.

Art. 5. — Pour tous les musées actuellement détenteurs d'objets appartenant à l'État, il sera, dans le délai d'un an, à partir de la publication du présent décret, procédé, conformément à l'article 2 ci-dessus, à l'examen des galeries d'exposition et, s'il y a lieu, le département ou la commune auxquels ces musées appartiennent seront mis en demeure, s'ils entendent conserver les dépôts qu'ils ont été confiés, d'effectuer les travaux qui seront jugés nécessaires par le ministre des Beaux-Arts. L'arrêté qui portera à leur connaissance la liste de ces travaux et les invitera à les exécuter fixera, suivant les circonstances, le délai dans lequel ils devront être achevés.

CHAPITRE II

CONSERVATION, DÉPLACEMENT PROVISOIRE, RETRAIT DÉFINITIF DES OBJETS DÉPOSÉS

Art. 6. — La gestion des musées dépositaires d'œuvres appartenant à l'État est confiée à un conservateur assisté, s'il y a lieu, d'un ou plusieurs conservateurs adjoints.

Le conservateur et les conservateurs adjoints sont nommés par le préfet, conformément à l'article 5, n° 11, du décret du 25 mars 1852, sur une liste portant présentation de trois noms, dressée par le conseil général, si le musée est départemental, par le maire, s'il est communal.

Dans les musées auxquels plus de vingt œuvres d'art ont été confiées par l'État, les conservateurs et les conservateurs adjoints seront choisis parmi les candidats qui ont justifié, devant une commission nommée par le ministre, de leur aptitude à ces fonctions.

Art. 7. — Ces conservateurs et ces conservateurs adjoints sont spécialement chargés de la surveillance et de la garde des dépôts effectués par l'État. Ils doivent veiller à leur conservation et, notamment, s'opposer à ce qu'il soit procédé à leur restauration par toute autre personne que celle désignée par le ministre.

Ils tiennent à jour un inventaire des dépôts de l'État sur un modèle uniforme arrêté par le ministre, auquel ils font, en outre, parvenir, à chaque publication qui en est faite, quatre exemplaires du catalogue général du musée.

Art. 8. — L'exécution des dispositions qui précèdent est assurée par les visites périodiques de l'inspection locale et, au besoin, par des visites extraordinaires de l'inspection générale.

Art. 9. — Le ministre des Beaux-Arts reste toujours maître d'ordonner soit le déplacement, soit le retrait définitif des dépôts consentis par l'État.

Art. 10. — Le déplacement à lieu pour raisons de service, soit pour opérer un échange autorisé par le ministre entre deux musées, soit pour permettre à l'État de reprendre momentanément et dans un intérêt public, la disposition de l'objet.

Dans ce dernier cas, les autorités locales sont préalablement consultées.

La reconstitution du dépôt est effectuée dans l'année aux frais de l'État.

Art. 11. — Le retrait du dépôt est prononcé si l'œuvre n'est pas exposée ou pour insuffisance de soins, insécurité ou transit sans autorisation à un autre établissement que le musée affectataire.

Art. 12. — Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et le ministre de l'Intérieur sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l'exécution du présent décret, qui sera publié au *Journal Officiel* et inséré au *Bulletin des Lois*.

Fait à Rambouillet, le 24 juillet 1910.

A. FALLIÈRES.

MUSÉES DE PARIS & DE PROVINCE

Notes et informations

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE PARIS

La nouvelle section de la médaille ancienne et moderne dont nous avons annoncé précédemment l'ouverture, a été inaugurée le 27 mai dernier.

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

A l'Exposition des chinnoiseries de cet été va succéder en novembre une exposition du maître dessinateur Paul Renouard.

On pourra voir également avant l'exposition annuelle des *Artistes Décorateurs* diverses séries de collections léguées au musée, notamment les collections léguées par Mlle Grandjean à l'Union Centrale des Arts Décoratifs, et celles qui lui viennent de Mlle Mimaut.

MUSÉE DE SCULPTURE COMPARÉE

Depuis 1908 le Musée de Sculpture comparée a acquis d'importants moulages.

Il y a bientôt deux ans qu'un très gracieux petit monument des dernières années du XIII^e ou du début du XIV^e siècle, l'édicule funéraire du cœur Thibaut V de Champagne, roi de Navarre, conservé à Provins a pris place dans nos galeries.

Ce charmant reliquaire de pierre à six faces ornées de moines priants encadrés d'arcatures se couronne d'une pyramide de bronze doré, gravé de dessins délicieux qui jadis encadraient des blasons émaillés.

Ont été moulés en même temps des détails du portail sud de l'église de Saint-Denis, exécuté vers 1240 sous la direction de Pierre de Montereau; ces détails, d'autant plus intéressants que le public n'est pas admis à visiter cette partie de l'édifice, consistent en ornements végétaux d'une grande originalité et d'un admirable effet décoratif, évidés avec une surprenante habileté, et en quelques très belles figurines des voussures malheureusement mutilées au XVIII^e siècle.

En 1906 la même section du XIII^e siècle s'est enrichie du moulage du tombeau d'une comtesse de Joigny, conservé dans cette ville et provenant de l'abbaye de Dôle. Le monument comprend une

belle statue couchée sur un socle dont les arcatures encadrent d'intéressantes figurines. L'une d'elles, logée dans les ramures d'un arbre (légende de Barlaam), est particulièrement originale et gracieuse.

En 1909 encore, des détails du XIII^e siècle ont été moulés à l'église de Semur et à Notre-Dame de Dijon. Dans la première, une travée et quelques motifs du triforium bien caractéristique de l'école bourguignonne, avec ses arcades triflées et les bustes variés qui en ornent les sommiers. Dans la même église on a choisi des figurines ornant l'intérieur et l'extérieur des fenêtres et une originale gargouille à décoration végétale. A Notre-Dame de Dijon, on a moulé deux chapiteaux, une puissante petite cariatide qui, seule de toute la statuature du portail, a été épargnée par les iconoclastes, on y a moulé enfin un dais curieux par ses frontons et ses amphores copiés sur des modèles antiques. La fin de la période gothique est représentée dans les moulages de 1909 par les bustes des trois Maries et de Joseph d'Arimatee du Saint-Sépulchre de Tonnerre. On sait que ces admirables figures ont été sculptées en 1453 par les maîtres Jean Michel et Georges de la Sonnette.

Différents dons sont venus compléter les séries de la Renaissance, grâce à la générosité de M. Fenaillé, une belle frise s'est ajoutée aux moulages que le musée possédait déjà du château de Montal : le musée de Versailles a donné la reproduction du mausolée de Ferdinand V et d'Isabelle à Grenade ; M. Carle Dreyfus deux figurines d'enfants du musée de Berlin, l'une de Donatello, provenant de la cathédrale de Sienne, l'autre d'auteur inconnu du XV^e siècle italien.

Le musée s'enrichit cette année de plusieurs autres œuvres non moins intéressantes : chapiteau roman de Mozat (Puy-de-Dôme) jambage de portail du XIII^e siècle à la cathédrale de Clermont-Ferrand, pour la même période, la magnifique statue d'argent, dite le *Roi de Bourges*, dont M. Picrpoint Morgan, son heureux possesseur, a la généreuse pensée d'offrir un moulage ; pour la fin de la période gothique, la non moins belle statue de Notre-Dame de Marthuret à Riom ; un choix de détails de Bro, la porte de la Maison des Centaures à Montferrand, et la balustrade de

la chapelle des Bourbons à la cathédrale de Lyon, ornée de cerfs-volants et de monogrammes, enfin pour la Renaissance, les figures des Vertus et les délicieux médaillons de la cour de l'Hôtel du Montat à Riom.

C. ENLART.

MUSÉE DE ROUEN ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶

¶ ¶ ¶ Le graveur Chauvel, récemment décédé, a légué au Musée de Rouen un exemplaire complet en feuilles de toutes ses gravures et lithographies avec tous les états et planches des gravures.

Il a légué d'autre part à la Société des Artistes français une partie de sa fortune à charge de fonder un Musée de gravures au burin, eaux-fortes, etc.

¶ ¶ ¶ On peut signaler également, outre l'ouverture de la salle Depeaux dont nous avons indiqué précédemment la composition, l'installation toute récente au bout de la grande salle du rez-de-chaussée, d'une petite salle tout entière consacrée à Géricault dont le musée possède un important ensemble de peintures et de dessins. Ces derniers provenant en partie d'un don de M. Lebreton.

MUSÉE DE LONGWY ¶ ¶ ¶ ¶ ¶

¶ ¶ ¶ Le Musée de Longwy, d'après des renseignements qui nous sont communiqués par M. Maurice Nicloux, son conservateur, a recueilli au mois de mars dernier un pilier trapu avec chapiteau d'époque romane qui a été retrouvé dans la fouille d'une maison au lieu dit « Belhure ». Ce fragment curieux composé de six blocs de pierre taillée n'a que 0 m. 96 de haut, le diamètre de la base est de 0 m. 70, celui du chapiteau de 0 m. 74. On suppose que ce pilier cylindrique recevait les retombées des arcs d'une voûte assez basse, située soit au rez-de-chaussée, soit plutôt au sous-sol d'une construction dont on ignore la nature exacte.

Le Musée possédait déjà un intéressant fragment de sculpture décorative retrouvé en 1884 dans des conditions analogues, mais sur l'emplacement de l'ancien château. C'est un tympan demi-circulaire qui paraît remonter à la fin du règne de René II. La pierre mesure environ 1 mètre de largeur. Elle est décorée de deux écussons : l'un à

gauche soutenu par deux angelots long vêtus est aux armes de Lorraine, l'autre à droite est aux armes de Philippe de Gueldre épouse de René II, il est soutenu par deux griffons. Entre les deux se voit une croix à longue tige et à double traverse. C'est la croix dite de Lorraine adoptée par le roi René qui en aurait emprunté le modèle à une relique de la vraie croix conservée dans ses domaines d'Anjou. Son petit-fils René II de Lorraine s'en servit comme signe de ralliement pendant la guerre de l'indépendance contre Charles le Téméraire pour l'opposer à la croix de Saint-André des Bour-



Fig. 26. — Tympan provenant de l'ancien château de Longwy.

guignons et à la croix simple des Français. Elle est restée depuis lors l'emblème constant de la Lorraine.

MUSÉE DE VALENCIENNES ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶

¶ ¶ ¶ Dans une de ses dernières réunions le Conseil municipal de Valenciennes a eu à s'occuper de diverses questions intéressant le Musée. Tout d'abord, il a dû statuer sur une demande, que lui avait faite, au nom du Gouvernement belge, M. le Baron Kervyn de Lettenhove, qui sollicitait le prêt de plusieurs tableaux du Musée, qu'il désirerait voir figurer à l'Exposition d'Art Ancien qui s'est tenue au Palais du Cinquantenaire, à Bruxelles, de juin à octobre de cette année.

Il s'agissait de la *Descente de Croix*, et du *Tripptyque* de Rubens, dont les quatre sujets représentent la *Prédication de saint Etienne*, *saint*

Etienne lapidé, saint Etienne mis au tombeau, et l'Annonciation; du *Roi boit*, de Jordaens, de *l'Intérieur d'un cabaret flamand*, de Brauwer, de *Jésus de Moïse et Marie*, de Van Utrecht et Érasme Quellyn, de *saint Pierre pénitent*, de Crayer et de deux toiles de François Pourbus, *Portrait en pied de Dorothee de Croy, duchesse d'Alsehot, princesse du Saint-Empire, grande d'Espagne, etc.* et *Portrait en pied de Philippe-Emmanuel de Croy, duc de Sobre, et de sa sœur Marie*.

Sur la demande de M. Charles Bevillers, maire, le Conseil a autorisé le prêt de toutes ces œuvres, sauf le triptyque de Rubens, dont le transport évidemment difficileux pourrait être dommageable pour l'œuvre, dont le panneau central mesure 4 m. 17 sur 2 m. 80.

Le Conseil a également décidé d'envoyer à Venise la *Grèce des mineurs* pour figurer dans une exposition que son auteur, M. Roll, y a organisée de ses œuvres. Ensuite, il a voté un crédit pour la restauration de la *Passion de notre Seigneur*, d'Abraham Janssens, et du *Triomphe du Christ* de Crayer. Le travail sera confié à M. Bueso, de Bruxelles, qui, l'an dernier, a été chargé de l'aménagement du nouveau Palais des Beaux-Arts et de la restauration de nombreux tableaux.

D'autres crédits ont été également votés pour la construction de vitrines destinées à recevoir les collections de céramiques de MM. de Preaudeau et d'armes anciennes de M. Laurent d'Haspres et pour l'acquisition d'un fusain de Jonas, *les Devillants*; suivant le désir exprimé par l'artiste une moitié du prix sera versée au Bureau de Bienfaisance et l'autre à l'Association des Anciens Elèves des Académies.

Communication a été donnée d'une lettre de M. le marquis de Piernes, qui fait au Musée Carpeaux de nouveaux dons de sculptures, peintures et dessins du génial statuaire.

MUSÉE DE RODEZ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖
❖ ❖ ❖ On a annoncé il y a quelques mois l'inauguration solennelle d'un nouveau musée construit sur les boulevards de Rodez, grâce aux libéralités de M. Denys Puech. Vérification faite, le musée, solennellement inauguré, est loin d'être prêt. Le bâtiment est à peine terminé et les collections de la ville augmentées des dépôts de l'Etat sont toujours conservées dans les locaux du Palais de Justice. Il semble même qu'on ne songe guère à les en retirer de sitôt !

MUSÉE DE TOURS ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖
❖ ❖ ❖ Les collections du musée de Tours fermées au public depuis le 19 septembre vont lui être de nouveau accessibles dès les premiers jours de novembre. Elles viennent d'être en effet réinstallées très heureusement et surtout très rapidement dans l'ancien palais archiépiscopal dont M. le sénateur Pic-Paris, maire de Tours, a obtenu la cession à la ville, il y a quelques mois.

MUSÉE DE CHARTRES ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖
❖ ❖ ❖ Nous avons déjà fait connaître et préconisé ici même la solution si heureuse pour le musée de Chartres du transfert dans l'ancien évêché.

Appelé à discuter une première fois cette proposition, qui lui était faite par le Conseil général, le Conseil municipal de Chartres, pour des raisons financières, et malgré la subvention de 70.000 fr. promise par M. Dujardin-Beaumetz, avait repoussé l'offre.

Mais un donateur offrit alors 100.000 francs, couvrant ainsi les frais avec la subvention gouvernementale. Le conseil municipal délibéra de nouveau, et, cette fois, vient d'accepter l'offre du conseil général par 12 voix contre 9.



PUBLICATIONS RELATIVES AUX MUSÉES DE FRANCE

Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule Romaine, par EMILE ESPÉRANDIEU (Tome III). Lyonnaise, 1^{re} partie. Imprimerie nationale, 1910.

Nous avons déjà signalé le mérite de ce recueil que poursuit avec une admirable conscience dans la collection des *Documents inédits* M. le commandant Espérandieu. D'abondantes illustrations enrichissent ce catalogue minutieux qui arrive au n^o 2755. Le présent volume comprend en particulier les riches séries de Lyon, d'Autun et de plusieurs autres centres bourguignons avec de nombreuses *additions* qui complètent la publication en ce qui concerne Arles, Aix, Avignon, etc.

BULLETIN DE L'ART ANCIEN ET MODERNE, Septembre 1910.

Un Musée qui se transforme. Le Musée de Besançon.

Note de M. Henry Lapanze sur les nouvelles installations qui ont été ou vont être réalisées au Musée de Besançon pour la conservation M. Chudant.

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS 1^{er} fascicule.

L'illustration décorative du Mythe de Psyché à l'époque de Raphaël. Communication de M. MAX PETIT-DELCHET, à propos des vitraux du musée Condé à Chantilly, de deux plaques d'émail du musée du Louvre et des six tapisseries des Musées de Pau et de Fontainebleau dont le prototype serait une série de fresques du château Saint-Ange à Rome.

IBID. — **Un fragment du tombeau du musicien Henry Dumont au Musée du Louvre**, par M. PAUL VITRY.

Catalogue descriptif d'une série de médailles romaines du musée d'Avranches, par H. DALIMIER, professeur au collège d'Avranches, conservateur du musée.

La belle série des médailles décrites dans cet opuscule a été donnée à la ville en 1904 par Mme Vve Guérin. Elle comprend près de 150 types différents en exemplaires dont la plupart sont fort beaux. Il était intéressant de cataloguer cette série importante tant au point de vue de la science numismatique que de l'éducation historique et l'on ne saurait que féliciter le conservateur du musée pour le soin avec lequel il s'est acquitté de cette tâche.

Les Collections de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, par ANDRÉ FONTAINE. Paris, Laurens, 1910.

Voici une très complète et très consciencieuse étude sur les collections de peinture et de sculpture que l'ancienne académie avait constituée principalement à l'aide des morceaux de réception de ses membres. Parti de la publication d'un inventaire dressé en l'an II au moment de la suppression des académies, M. Fontaine a recherché le sort des divers morceaux dont l'ensemble ne fut malheureusement pas laissé groupé à ce moment et ne figure qu'en partie au Louvre. Il s'est donné également la peine dans une copieuse introduction de retracer l'histoire de la formation de ce dépôt si précieux pour l'histoire de l'art français.

Deux Heures au Musée du Louvre (peinture). Collection des guides express pratiques publiés sous la direction de A. KEIM et L. LUMET. Paris, Commaillé, éditeur.

On ne mettra jamais trop de guides et de catalogues à la disposition du public qui visite nos musées. En voici un qui sous une forme originale et pratique, rédigé en deux langues, anglais et français, donne une très bonne description salle par salle du musée de peinture. Peut-être aurait-on pu se dispenser de certaines appréciations ou citations, choisies parfois de façon assez étrange, dans un livre qui vise surtout à être un guide précis et sûr.



ÉCOLE DU LOUVRE

Programme des Cours de la vingt-neuvième année (1910-1911).

Archéologie Nationale et Préhistorique.

M. SALOMON REINACH, membre de l'Institut, conservateur du musée de Saint-Germain, professeur.

M. H. Hubert, conservateur adjoint du musée de Saint-Germain, suppléant étudiera, pendant le premier semestre, les nouvelles découvertes relatives à la chronologie des temps paléolithiques, et pendant le deuxième semestre, l'archéologie de la Gaule romaine, tous les vendredis, à 10 heures et demie du matin.

La première leçon aura lieu le vendredi 9 décembre.

Archéologie Égyptienne.

M. GEORGES BÉNÉDITE, conservateur des antiquités égyptiennes, étudiera la formation et le développement de la sculpture égyptienne pendant toute la durée de l'ancien Empire tous les mardis à 10 heures et demie du matin.

La première leçon aura lieu le mardi 6 décembre.

Archéologie Orientale et Céramique antique.

M. E. POTTIER, membre de l'Institut, conservateur des antiquités orientales et de la céramique antique, étudiera dans le premier semestre, les vases peints à la fin du V^e siècle et du IV^e comparés aux grandes peintures de la même période ; dans le second semestre, il continuera l'étude des petits monuments de la série orientale. (Dans les salles de la mission de Sarzec et de la mission Dicu-lafoy), tous les samedis, à 10 heures et demie du matin.

La première leçon aura lieu le samedi 10 décembre.

Antiquités Sémitiques.

M. R. DUSSAUD, conservateur adjoint des antiquités orientales étudiera les influences babylonienne, égyptienne, égéenne et hittite sur la civilisation cananéenne tous les mardis à 2 heures du soir.

La première leçon aura lieu le mardi 6 décembre.

Archéologie Grecque et Romaine.

M. ÉTIENNE MICHON, conservateur adjoint des antiquités grecques et romaines, étudiera l'histoire de la collection des sculptures antiques du Louvre, tous les jeudis à 10 heures et demie du matin.

La première leçon aura lieu le jeudi 8 décembre.

Histoire de la Sculpture du Moyen-Age, de la Renaissance et des Temps Modernes.

M. ANDRÉ MICHEL, conservateur de la sculpture du moyen âge de la Renaissance et des temps modernes, continuera d'étudier l'histoire de la sculpture aux XV^e et au XVI^e siècles principalement en France et en Italie, tous les mercredis à dix heures et demie du matin.

La première leçon aura lieu le mercredi 14 décembre.

Histoire des Arts appliqués à l'Industrie.

M. GASTON MIGEON, conservateur des objets d'art du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes, étudiera l'histoire du métal et particulièrement du bronze, de la Renaissance au XVIII^e siècle, dans ses applications à l'architecture et au mobilier, tous les vendredis à 2 heures et demie du soir.

La première leçon aura lieu le vendredi 9 décembre.

Histoire de la Peinture.

M. PAUL LÉPRIEUR, conservateur des peintures, des dessins et de la chalcographie, professeur. M. L. Demonts, attaché au département, suppléant, fera des conférences sur l'histoire de la peinture allemande, d'après les dessins et en particulier ceux du Louvre.

La première leçon aura lieu le jeudi 12 janvier 1911.

Histoire de l'Art Français au XVII^e et XVIII^e Siècles

M. PIERRE DE NOLHAC, conservateur des musées de Versailles et des Trianons, étudiera l'histoire du château de Versailles, ses œuvres d'art et l'ensemble de sa décoration au temps de Louis XIV, tous les lundis à 2 heures et demie du soir au Musée de Versailles. (Entrée par la cour de la Chapelle).

La première leçon aura lieu au Louvre le lundi 9 janvier 1911.

Histoire des Arts au XIX^e Siècle.

M. LÉONCE BÉNÉDITE, conservateur du musée national du Luxembourg traitera de la méthode à apporter au point de vue historique, dans l'étude des arts et des artistes modernes. Il examinera à cet effet, certaines personnalités telles que celles de Chassériau, Paul Huet et Méryon, tous les lundis à 3 heures et demie du soir, dans les locaux de l'ancien séminaire de Saint-Sulpice.

La première leçon aura lieu au Louvre le lundi 12 décembre.

Bulletin des Musées de France

LE PORTRAIT DE D'ALEMBERT, PAR LA TOUR au Musée du Louvre

La Tour aimait à portraiturer ses amis. Il eut cela, d'ailleurs, de commun avec beaucoup d'autres peintres, et les plus parfaits chefs-d'œuvres iconiques sont toujours les œuvres du cœur. Mais, chez La Tour, interprète acharné de l'expression vivante et du sourire, cette loi naturelle du portrait devient une sorte de tyrannie. Ses plus beaux portraits, ceux qui vous obsèdent par la magie du rendu *spontané* et *en dehors*, par la *mobilité* de la bouche et des yeux, sont des portraits intimes. On sait que le maître pastelliste souffrait de toute contrainte et qu'il avait horreur de la pose du modèle. De là son habitude de procéder à l'étude du masque par des préparations rapides. L'attrait merveilleux du Musée de Saint-Quentin réside, en majeure partie, dans le groupement de toutes ces préparations léguées par La Tour à sa ville natale.

Le Louvre, qui a d'admirables pastels d'apparat, était assez pauvre en morceaux de ce genre. Il avait laissé échapper le portrait de l'*Abbé Pommier*, dont s'enorgueillit maintenant M. Pierre Decourcelle, et, antérieurement, le *La Tour par lui-même*, qui est un des fleurons du Musée d'Amiens. Cette lacune vient d'être comblée par l'entremise heureuse de l'auteur de ces lignes.

J'ai eul'honneur, l'honneur très émouvant, de recevoir des mains de la famille Danjon, pour le porter au Louvre, un des La Tour les plus parfaits, un de ceux précisément où le caractère de vie est marqué des traits les plus incisifs : le portrait de D'Alembert. Depuis de longues années je me préoccupais de la destinée de cette œuvre; j'y pensais sans cesse. La place de cette image souvent citée, mais peu connue, du célèbre encyclopédiste, — sa trace ayant pour un temps disparu, — n'était-elle pas au Louvre, non loin des effigies de Voltaire, de Rousseau et de Diderot ? C'est là maintenant que

les dévots du passé iront interroger la physionomie expressive du mathématicien illustre dont le génie brilla entre ceux d'Euler et de Newton, de l'ami très tendre de Mlle de Lespinasse, de l'homme excellent et désintéressé dont la vie simple et facile s'acheva dans le modeste logis qu'il occupait au Palais du Louvre, en qualité de Secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences.

Grâce à la magnifique libéralité de M. Danjon le *D'Alembert*, exécuté au Louvre même par La Tour, est revenu à sa demeure primitive pour y trouver un asile définitif. Ce don, d'ordre sentimental, n'en est que plus touchant et plus précieux. Il a été fait en mémoire d'un fils profondément épris d'art et à jamais regretté. Malgré la réserve qui s'impose, j'ai le pieux devoir de citer les termes de la lettre si belle que M. Danjon m'écrivait le 5 août dernier :

« Avec le plein assentiment de ma femme, de ma fille et de mon gendre, M. Paul Lavalley, je donne au Louvre le *D'Alembert*, au nom du fils et frère que nous avons perdu, et dont la trop courte jeunesse avait été embellie par le culte des arts.

« La place du *D'Alembert* de La Tour est au Louvre, et nous comptons qu'il y aura une place digne de sa valeur artistique comme œuvre, de sa valeur historique comme portrait.

« A ce don, je ne mets qu'une seule condition : le maintien au bas du cadre — qui est le cadre authentique et non retouché — d'un cartouche analogue à celui actuellement existant, et qui indiquera la filiation du tableau, avec la mention : « Donné au Louvre en mémoire de René Danjon ».

L'histoire de ce pastel n'offre pas de mystère. M. Armand Gasté, professeur à la Faculté de Caen, a établi son état civil dans une note parue, en 1890, dans les comptes-rendus des *Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*. Le portrait

de D'Alembert figura au fameux Salon de 1753, où dix-sept pastels consacraient la renommée du « grand magicien », selon l'expression de Diderot. Il voisinait avec le *Rousseau*, le *Sylvestre*, le *Wattelet*, le *Manelli*, le *Nollet* et la délicieuse *Mme de Mondonville appuyée sur un clavecin*, aujourd'hui dans la collection de Mme Jahan-Marcille. Grimm le proclama « surprenant » et Fréron « étonnant pour la ressemblance ». D'Alembert le légua à son ami et exécuteur testamentaire Condorcet ; de Mme de Condorcet, il entra en la possession de M. Jean Romain, architecte du département du Calvados, et grand-père maternel de M. Danjon (Mme de Condorcet était la marraine de Mme Jean Romain).

Voici, du reste, ce qu'on lit dans un fragment de lettre de M. Jean Romain, adressée à sa fille, le 30 mai 1819 : « Il y a dans mon bureau quelques bosses en plâtre, c'est-à-dire des têtes d'après l'antique, à Mme de Condorcet ; elle m'a donné dans le temps un petit tableau qui est dans le salon : c'est un paysage au-dessus du sofa... ; elle me donna encore un portrait en pastel de D'Alembert. Je te dis ces choses-là pour (ta) gouverne et répondre

en cas de réclamation (si l'on) avait oublié ce qui s'est passé ». M. Danjon m'a chargé de remettre aux archives du Louvre une photographie de cette lettre ; elle complètera le procès-verbal des scellés apposés au Palais du Louvre, après le décès de D'Alembert et où on lit ce qui suit : « En exécution de la susdite ordonnance, avons procédé à l'apposition des scellés et à la description sommaire des meubles et effets en évidence. Dans l'appartement où est décédé le dit sieur d'Alembert, le portrait du défunt sieur d'Alembert dans son cadre doré (1). C'est le cadre sans prétention que nous lui voyons encore et dont l'or apaisé fait si bien valoir les nuances délicates de l'œuvre de La Tour.

Pour une fois, le portrait *achevé* surpassa la *préparation*. C'est un des chefs-d'œuvre de La Tour ; un chef-d'œuvre d'intimité et de bonne humeur. Le temps, d'ordinaire si inclément au pastel, a respecté dans celui-ci sa fleur première et cette harmonie des valeurs qui unit à ravir le mauve de l'habit aux bleus opalisés du fond.

LOUIS GONSE.
Membre du Conseil des
Musées Nationaux.

LA STATUE DE WASHINGTON, PAR HOUDON et sa reproduction au Musée de Versailles

Au mois de juin 1784, les membres de l'Assemblée générale de la Virginie, voulant offrir un témoignage de reconnaissance à leur illustre compatriote George Washington, alors rentré dans la vie privée, décidèrent de lui élever une statue, devant être, disait la résolution, « du plus beau marbre et du meilleur travail » (1). Le gouverneur de la Virginie, Harrison, chargé de la réalisation du projet, s'adressa pour le choix d'un sculpteur à Thomas Jefferson représentant la nouvelle République auprès de la Cour de France et à Benjamin Franklin, leur demandant d'indiquer « un très habile artiste », selon le vœu des députés. En même temps, le Gouvernement mandait au peintre Charles Wilson

Peale de retracer les traits de Washington afin d'envoyer ce portrait au sculpteur comme modèle. Jefferson et Franklin désignèrent Houdon. L'artiste était alors célèbre, sa renommée grandissait ; le « Voltaire » du Salon de 1781 avait rendu son nom populaire par toute l'Europe. Soucieux de conserver les traits des hommes illustres et des personnages en renom, Houdon n'avait pas manqué de modeler les portraits des Américains venus en France, dont la société d'alors raffolait. En 1779, il exposait le buste de Benjamin Franklin, en 1781, celui de l'amiral Paul Jones. Les relations de l'artiste avec les Américains expliquent suffisamment leur choix. Toujours désireux de traduire la réalité vivante, Houdon ne pouvait se résoudre à créer une statue d'après un simple tableau, il voulut contempler les traits du héros de l'Indépendance et résolut d'entreprendre le voyage. Le 8 juillet 1785,

(1) Ch. Henry, Œuvres inédites de d'Alembert, Appendice II. (Archives Nationales, section judiciaire, V 394).



Portrait de d'Alembert.

Pastel par La Fontaine.

(Musée du Louvre.)

Houdon signait un traité avec Jefferson, aux conditions suivantes : l'artiste recevait 20.000 livres ou mille guinées pour la statue et son piédestal en marbre, toutes les dépenses du voyage lui seraient remboursées ; enfin, s'il venait à mourir en route, une somme de 10000 livres serait versée à sa famille. Cette dernière clause faillit faire rompre les négociations, mais Houdon y tenait absolument. Jefferson prit pour lui une assurance sur la vie en Angleterre. Le départ de Houdon eut lieu le 22 juillet de cette année ; il s'embarqua au Havre, sur le même navire que Franklin.

En se rendant en Amérique, Houdon avait l'espérance d'obtenir la commande d'une œuvre plus considérable que la statue votée par la Virginie ; il avait l'ambition d'entreprendre une statue équestre. « L'objet le plus important de ce voyage, écrira Jefferson aux délégués de l'Etat de Virginie (lettre du 12 juillet 1785), est d'être chargé de faire la statue équestre du général Washington pour le Congrès. C'est l'espoir d'obtenir ce travail qui seul a pu le

décider à entreprendre le voyage, car la statue en pied pour l'Etat de Virginie ne lui produira pas, à beaucoup près, ce qu'il perd en s'absentant de chez lui ; je fus donc obligé de lui promettre formellement une recommandation pour la statue équestre, œuvre d'une bien plus grande importance ». En effet, le Congrès des Etats-Unis avait déjà voté, le 7 août 1783, qu'une statue du général serait érigée au lieu où serait établie la résidence du Congrès. La statue devait être de bronze le général

représenté en costume romain, la tête laurée, tenant de la main droite le bâton de commandement ; sur le socle, divers bas-reliefs auraient retracé des épisodes des victoires de la guerre de l'Indépendance. Une telle entreprise eût permis à Houdon de rivaliser avec les œuvres célèbres de Lemoigne, Bouchardon ou Falconet. Pour motiver le choix du sculpteur français, Jeffer-

son déclare, dans la même lettre, que Houdon est en possession de « l'atelier, des fourneaux et de tout le matériel qui a servi pour exécuter la statue de Louis XV », faisant allusion à l'atelier du Roule où avait été accomplie la fonte du monument de Bouchardon et Pigalle, et que par conséquent, les frais seraient moindres pour une nouvelle statue de bronze ; il ajoute quelques réflexions assez curieuses sur les statues équestres qu'il trouve généralement difformes par leur trop grande dimension et propose que celle projetée par le Congrès soit le plus près possible de la nature, afin d'être plus belle et moins chère. La résolution

du Congrès fut alors oubliée et aucune proposition ne furent faites à Houdon, semble-t-il, du moins nul document n'en porte témoignage.

Houdon fut reçu par Washington, dans sa retraite de Mount-Vernon, le 3 octobre 1785 ; il y demeura deux semaines, observant silencieusement son modèle, esquissant son buste et prenant de sa personne des mesurations d'une exactitude rigoureuse, avec le concours des deux praticiens qu'il avait amenés. Il obtint même l'autorisation de prendre

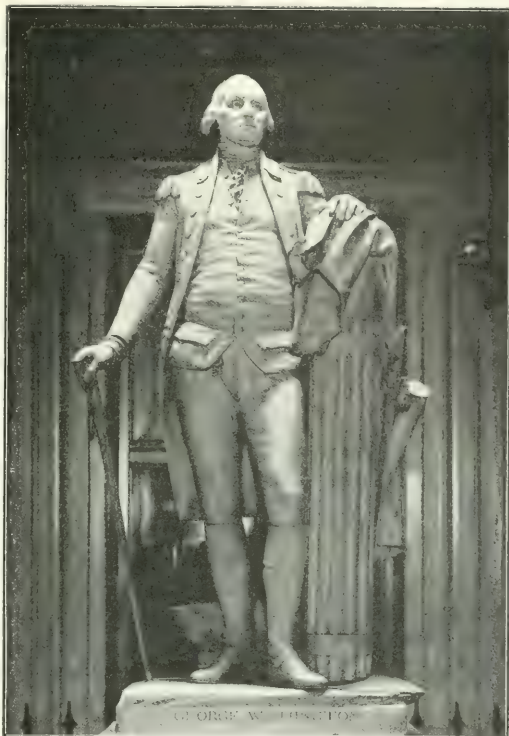


Fig. 30 — Statue de Washington par HOUDON.
D'après le marbre du Capitole de Richmond.

des moulages sur nature ; Washington souffrit qu'un moulage soit exécuté de son visage et des empreintes, de la partie supérieure du corps. Quand Houdon revint à Paris, au début de l'année 1786, il se mit à l'œuvre à l'aide des documents qu'il rapportait (1) ; mais une grave question n'avait pas été résolue, celle du costume dont il revêtirait le héros.

Houdon songeait probablement à des draperies à l'antique : la préoccupation des moulages du corps de Washington semble l'indiquer. Washington consulté, donna modestement son sentiment (1^{er} août 1786), inclinant vers le costume moderne ; avis dont Jefferson s'empara avec joie pour faire triompher son opinion ; car ce fut lui, sans doute, qui imposa à l'artiste le vêtement militaire ; il se moquait, avec bon sens, des nudités héroïques, déclarant qu'il trouvait un moderne en costume antique « tout aussi ridicule que le serait Hercule ou Marius avec une perruque et un chapeau sous le bras ».

Houdon acheva son modèle en plâtre en 1788, si l'on en croit la date inscrite à la suite de sa signature. (2). Le marbre fut lentement sculpté, son envoi, peut-être retardé par les événements n'eut lieu qu'en 1796 ; au mois de janvier, la statue et son piédestal étaient embarqués au Havre à bord du navire « le Planteur » ; l'érection solennelle s'accomplissait au Capitole de Richmond le 14 mai 1796.

Vêtu de son costume militaire habituel, l'habit bleu foncé à revers chamois, la culotte jaune, les jambes moulées en de hautes bottes de cuir, les mains gantées, tête nue, Washington s'avance, une canne à la main, en une attitude noble et fière. A sa gauche s'élève une sorte de haut faisceau symbolisant les États confédérés, son épée au fourreau y est suspendue, un soc de charrue pacifique achève le symbolisme de ces accessoires dissimulés légèrement par un manteau aux plis amples sur lequel le général appuie la main gauche.

Le plâtre en terre cuite du buste de Washington qui se trouve au Musée de l'œuvre, est daté de 1786, au second état de l'étude exposé et le buste du général, en marbre, est daté de 1796. L'art par l'autorité dans la fabrication de la statue en plâtre.

Le buste de Washington par son visage, est la signature de Houdon.

Paris, le 10 août 1788.

Le buste de Washington par son visage, est la signature de Houdon.

Paris, le 10 août 1788.

Le buste de Washington par son visage, est la signature de Houdon.

Paris, le 10 août 1788.

Il serait intéressant de connaître les divers projets de Houdon qui chercha longtemps. Dans ses souvenirs parisiens, l'allemand Meyer a décrit une maquette qu'il vit dans l'atelier de l'artiste, représentant un Washington labourer, vêtu d'une veste à moitié boutonnée, des sandales aux pieds, un grand manteau couvrant les épaules et le dos. Houdon avait probablement exécuté une sorte de compromis entre le costume contemporain et la draperie antique (1). Il est heureux que pareil projet n'ait pas été exécuté. En copiant fidèlement le costume qu'il avait vu, Houdon a donné du fondateur de la République américaine une image certes plus vivante, plus émouvante qu'en le travestissant ou l'idéalisant ; il a gardé pour les générations futures la représentation de la personne même, un « véritable fac-simile », suivant le mot célèbre de La Fayette (2).

Cette statue devrait être vue de près, presque de plain-pied, elle paraîtrait plus saisissante de réalité, aussi Houdon avait-il longtemps sollicité l'autorisation de modifier ou de réduire les inscriptions commémoratives qui devaient être gravées sur la base ; il ne put obtenir gain de cause et le marbre se voit à Richmond élevé sur un haut piédestal (3).

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, l'image de Washington de Houdon fut répandue par la reproduction pour orner des édifices publics : moulages de plâtre et répliques de bronze. Depuis de longues années, il était question d'offrir à la France une copie de l'œuvre célèbre du maître français. M. Félix Régamby, en 1879, au cours d'une mission, plus tard en 1905, en traduisant la notice officielle de Sherwin Mc Rae, puis M. Henry Jouin, s'efforcèrent de faire venir en France une réplique de la

(1) *Revue universelle des Arts*, I, 1855, p. 326 ; voir également un témoignage du même genre dans : *Paris en 1790. Voyage de Halévy*, traduit et annoté par A. Chuquet, p. 235 (Paris, 1896, in-8°). Nous ne savons quel était l'aspect de la petite maquette exposée au Salon, en 1793.

(2) On a pu récemment s'assurer de la rigoureuse exactitude anatomique d'un buste de Houdon, celui de l'amiral Paul Jones (conservé à l'Académie des Beaux-Arts de Philadelphie) en le comparant au squelette retrouvé à Paris. Voir le rapport du Dr Lepillault et les planches curieuses publiées dans les *Procès-verbaux de la Commission du Vieux Paris*, année 1905, p. 152-153.

(3) Notre gravure reproduit l'original tel qu'il se présente au Capitole de Richmond, mais le piédestal supprimé. Notons que la lumière est très favorablement distribuée au Capitole, éclairant le marbre par en haut.

statue (1); c'est l'Assemblée de la Virginie, qui, en signe d'amitié et en témoignage de reconnaissance pour la France, vota le 17 mars 1910, le don d'une réplique de bronze (2). La statue, placée au Musée de Versailles, fut inaugurée en une cérémonie solennelle, le 18 août 1910 (3).

La traduction du marbre en métal trahit les intentions de l'artiste et diminue la beauté de la sculpture. Tout le modelé révèle le travail du marbre. En préparant sa statue pour la fonte, Houdon eût certainement donné plus de précision aux détails et l'eût allégée, en supprimant des attributs encombrants qui forment dans le bronze

des masses lourdes et sombres. Nous devons néanmoins remercier les Américains de nous permettre de mieux connaître une des œuvres importantes de la sculpture française du XVIII^e siècle, un des rares exemples de statue commémorative où le personnage ait été vêtu du costume moderne. Une curieuse comparaison peut s'établir désormais, à Versailles même, entre deux statues du maître exécutées à peu d'années d'intervalle : Tourville (1781) et Washington; il y a un singulier contraste entre l'emphase du théâtral Tourville et la gravité, la sincérité, la noblesse calme du général américain.

G. BRIÈRE.

UN NOUVEAU TABLEAU DE TOUSSAINT DUBREUIL

à Fontainebleau

Dans une communication faite à la Société des Antiquaires et recueillie depuis dans un volume de Critique et Controverse, j'ai démontré qu'un tableau du Louvre attribué à Ambroise Dubois et qui passait pour venir de la chambre de Théagène et Chariclée à Fontainebleau, venait en réalité de Saint-Germain et était l'œuvre de Toussaint Dubreuil (4). C'était le premier tableau qu'on eût retrouvé de ce peintre, connu jusque là par des dessins seulement. Je ne sais si l'avenir nous réserve la surprise d'en reconnaître beaucoup d'autres; on peut le souhaiter à cause du rang que Dubreuil a tenu dans l'art français; en attendant un plus grand nombre, voici du moins un second tableau de sa main.

Je le trouve à Fontainebleau, dans la galerie d'Ulysse, entre plusieurs toiles appartenant au Louvre et qui y sont en dépôt. Il est au catalogue

de ce dépôt (1) sous ce titre : ADIEUX D'UN GUERRIER A UNE REINE. Suit la description en ces termes : « Un guerrier, la tête couverte de son casque, s'approche d'une reine et lui tend la main. »

J'avais souvent relu cette mention, regardé plusieurs fois le tableau, sans soupçonner que d'anciens inventaires, imprimés cependant, en portaient la mention. Aussi cette mention n'est-elle reconnaissable que moyennant des remarques suggérées par des pièces moins répandues.

La pièce décisive est ici l'Inventaire des Tableaux de Saint-Germain et de Maisons, assez récemment imprimé par la Société de l'Histoire de Paris (2). Cet inventaire est de 1788; il nomme des tableaux remis alors par Chalgrin, intendant des bâtiments du Comte d'Artois, à Briasse inspecteur des bâtiments à Saint-Germain. Ces tableaux venaient de passer par la réparation, et cette réparation avait donné matière à un inventaire préalable (en 1782) où quelques pièces de plus paraissent. La partie d'inventaire qui concerne Saint-Germain se compose de 22 numéros.

M. Buel, qui publie le document, n'a pu reconnaître qu'un seul tableau, œuvre de Vouet, conservé au Louvre. Il sera je crois difficile d'en reconnaître un beaucoup plus grand nombre; mais une des causes de cette difficulté sera au moins levée

(1) Voir l'introduction de M. Félix Régamey à sa traduction; voir aussi une note parue dans *Musées et Monuments de France* 1906, p. 10. Il s'agissait alors de l'œuvre faite à titre privé par un citoyen américain, M. Jefferson-Lévy.

(2) Ce bronze provient de la maison Gorham et Cie, fondeurs, à New-York.

(3) La cérémonie fut présidée par M. le général Brun, ministre de la Guerre, qui prononça un discours, ainsi que M. Jusserand, ambassadeur de France aux Etats-Unis en réponse à ceux des délégués américains.

(4) Dimier, *Critique et Controverse touchant différents points de l'Histoire des Arts*, Schmit 1909, p. 39. Il est difficile de deviner la cause qui fait maintenant depuis cinq ans sur la pancarte du tableau du Louvre une mention de sujet et une attribution reconnues fausses.

(1) Henry de Cheminieres, *Notes des tableaux appartenant au Louvre, exposés au Salon de l'année 1788*, 1788, n° 112.

(2) Mémoires de cette Société, ann. 1909.

ici. Cette cause consiste dans l'attribution fautive de la plupart de ces toiles à un peintre qu'on s'étonne de rencontrer en cette affaire : c'est Van Aaken, dont les ouvrages ne sont communs nulle part, et dont la renommée, une fois passé le temps où l'empereur Rodolphe II l'employa à Prague avec Spranger, n'a jamais jeté beaucoup d'éclat.

Cette rencontre a de quoi nous instruire des erreurs imprévues qu'on risque de trouver dans des pièces de ce genre. Qui croirait qu'un inventaire dressé à la fin du XVIII^e siècle, de tableaux conservés dans un château du roi de France, pût s'embarasser gratuitement, par voie de simple conjecture, de Van Aaken ? Cela est ainsi pourtant ; l'auteur de l'inventaire a cru devoir attribuer à Van Aaken des tableaux qui n'en étaient certainement pas.

Pour réfuter cette attribution il suffira de comparer les mentions confrontées dans le tableau qui va suivre. Les unes sont tirées de l'inventaire de 1788, les autres de celui de la collection du Roi dressé par Bailly en 1710 (1).

Il est certain que d'un côté et de l'autre nous avons affaire aux mêmes peintures. D'abord, Bailly aussi bien que Chalgrin leur assigne pour endroit le château de Saint-Germain ; de plus les sujets sont les mêmes, et ce que la description contient de détail concorde de part et d'autre. Les dimensions sont identiques autant qu'on doit l'attendre de ces vieux inventaires, toujours approximatifs à cet égard. Enfin ces concordances constatées à dix reprises sur dix tableaux de ces inventaires, font foi. J'ai suivi l'ordre de l'inventaire de 1788.

INVENTAIRE DE 1788.

1. Deux tableaux peints sur toile par Hans Van Achene, élève du Parmesan représentant l'un l'Assemblée des Muses.

et le pendant les Muses attentives à la chute de Prométhée, les fonds de ces deux tableaux sont terminés par des paysages. Leur longueur est de 7 pieds sur 6 pieds 3 pouces.

2. Un tableau du même maître peint sur toile représentant le Sacrifice d'Iphigénie. Sa hauteur est de 6 pieds sur 3 pieds 10 pouces de large.

INVENTAIRE DE BAILLY.

52. Minerve qui va trouver les Muses assemblées sur le Parnasse, figures de 3 pieds un quart, ayant de hauteur 6 pieds 2 pouces sur 7 pieds de large.

52. Les Muses et dans le lointain un homme qui se précipite du haut d'une tour, de même dimensions que le précédent.

49. Iphigénie enlevée du sacrifice par Diane, et Agamemnon qui a son genou en terre au pied de l'autel en action de grâces, figures de 3 pieds un quart, ayant de hauteur 6 pieds un pouce sur 3 pieds 9 pouces de large.

9. Par A. Van Achene, un tableau peint sur toile représentant un Sacrifice offert par une femme aux idoles. Sa hauteur est de 5 pieds 9 pouces sur 4 pieds 6 pouces de large (1).

11. Un autre tableau peint sur toile par le même maître représentant l'Assemblée des Dieux. Sa longueur est de 6 pieds 7 pouces sur 4 pieds 1 pouce de haut.

12. Un tableau peint par Van Achene représentant Cybèle descendue chez Morphée. Différents spectres y sont représentés. Sa longueur est de 7 pieds sur 3 pieds 9 pouces de haut. (2).

15. Par le même un tableau peint sur toile représentant Alexandre prêt à monter Bucéphale en présence de Philippe son père et des grands de la cour de ce prince. Sa hauteur est de 5 pieds 6 pouces sur 3 pieds 7 pouces de large.

16. Par le même un tableau peint sur toile représentant à l'entrée d'un appartement une Vieille Femme présentant une lettre à un guerrier qui paraît la recevoir avec l'air le plus amoureux, mais sur le devant du tableau ce même homme paraît avoir déchiré la lettre que l'on voit sous ses pieds et dans l'action de tirer l'épée sur cette femme qui s'enfuit saisie de la plus grande frayeur. Sa largeur est de 6 pieds sur 3 pieds 9 pouces de haut.

17. Deux tableaux pendants peints sur toile par le même maître, représentant, l'un un Festin,

et l'autre deux Combattants dont le succès paraît intéresser deux parties ennemies. A droite est une tente dans laquelle sont plusieurs guerriers et dans le fond une ville sur les remparts de laquelle paraît une grande quantité de spectateurs. Leur longueur est de 5 pieds 6 pouces sur 3 pieds 9 pouces de haut.

Il suffit de comparer ces mentions deux à deux pour voir que les tableaux qu'elles désignent sont les mêmes. A quatre-vingts ans de distance c'est le

(1) C'est le tableau qui est au Louvre faussement attribué à Dubois.

(2) Le Dessin est dans les cartons du Louvre, n^o 26.264

même fonds dont on fait l'inventaire. Dans le second inventaire ce fonds n'est plus entier, comme on pourra le voir en recourant aux textes originaux ; le temps a été cause qu'une partie des tableaux signalés dans l'inventaire ancien a disparu ; mais l'identité ne fait pas de doute. Or Bailly donne le nom de l'auteur de ces tableaux : son témoignage doit l'emporter ici. Ce n'est pas Van Aaken, c'est Dubreuil. Le nom de Dubreuil et la mention de Saint-Germain sont inscrits sur tout ce chapitre.

Ainsi ceux qui chercheront l'identité de ces toiles, devront simplifier leur besogne en oubliant le peintre de Prague pour ne tenir compte que du Français ; de plus ils auront pour s'aider dans ces recherches et reconnaître ces tableaux, le secours des mentions de Bailly correspondantes.

Voici maintenant une autre remarque.

J'ai dit que dans le second inventaire plusieurs pièces du premier avaient disparu. Il y a entre les deux une autre différence encore : c'est que quelques pièces conservées ne l'ont été qu'en débris. Un certain nombre de tableaux paraissent dans l'inventaire de 1788 avec la mention « mutilé », « mutilé et coupé », « partie d'un tableau », etc. Ces tableaux quoique endommagés avaient apparemment été jugés dignes d'être réparés, et la réparation avait eu pour effet de supprimer la partie de la toile irrémédiablement gâtée afin de régulariser le reste.

En voici un exemple :

INVENTAIRE DE 1788.

21. Cinq fragments de tableaux peints sur toile dont l'un représente une Figure nue et dans l'eau, un autre Adonis s'y mirant...

INVENTAIRE DE BAILLY

25. Narcisse qui se mire dans l'eau, figures de 5 pieds un quart ayant de hauteur 6 pieds 2 pouces sur 22 pouces de large.

Ce fait a naturellement pour conséquence de changer les dimensions du tableau, comme il paraît dans ce qui suit :

INVENTAIRE DE 1788.

19. Par le même, un tableau pareillement mutilé et coupé, représentant un Homme nu et debout, un autre baissé contre terre tenant un réchaud plein de feu, le fond est une forêt. Sa hauteur est de 5 pieds 9 pouces sur 4 pieds 9 pouces de large.

INVENTAIRE BAILLY.

17. Un Homme debout ayant simplement une draperie sur les épaules accompagné d'une autre figure baissée qui allume du feu dans un bassin, ayant de hauteur 5 pieds 11 pouces sur 10 pieds 10 pouces de large.

La différence de dimensions qui empêcherait de reconnaître le même tableau des deux côtés, est suffisamment expliquée par le fait que l'un des inventaires le représente comme mutilé.

Le même fait peut expliquer aussi des changements dans la description, quand des figures se trouvaient dans la partie enlevée. Ainsi c'est le même tableau qu'on trouve de part et d'autre ici :

INVENTAIRE DE 1788.

18. Par le même maître, une partie de tableau peint sur toile, représentant un Guerrier invitant une femme à le suivre, le fond est une forêt. Sa hauteur est de 5 pieds sur 3 pieds de large.

INVENTAIRE BAILLY

15. Une Séparat'on d'un homme armé d'avec une femme, et six autres femmes dans le coin du tableau, ayant de hauteur 5 pieds onze pouces sur 10 pieds 10 pouces de large.

Il est évident que les « six autres femmes dans le coin du tableau » mentionnées chez Bailly ont pu soit être négligées dans la description de 1788, soit avoir réellement disparu.

Cela étant, venons à notre fait. Le tableau dont on vient de lire en dernier la double mention d'inventaire est le tableau de Fontainebleau. Pour le reconnaître dans l'inventaire de 1788, il ne faut que comparer 1^o le sujet, 2^o les dimensions. Celles-ci sont portées au catalogue de M. de Chennevières : « hauteur 1 m. 62, largeur 0 m. 98 », qui correspondent exactement.

Jamais, n'ayant en main que l'inventaire Bailly, l'identité n'aurait pu s'établir à cause des dimensions et du groupe disparu. Grâce à l'inventaire de 1788, cette difficulté s'évanouit. A son tour l'inventaire Bailly permet de connaître le nom du peintre, que l'autre inventaire ne donne pas.

Ainsi le tableau de Fontainebleau est de Dubreuil et provient de la décoration de Saint-Germain.

Cette attribution à Dubreuil n'est pas seulement la conclusion à laquelle tend tout ceci, elle est à sa manière garant de la vérité de l'induction. En effet, rien n'est si semblable à la manière de Dubreuil relevée et dans ses dessins et dans le tableau du Louvre, que la manière de ce tableau. En l'absence de tout renseignement je l'avais déjà (1) mis au compte d'un maître français du temps de Henri IV.

Autre chose veut encore être considéré : c'est que le passage de ce tableau de Saint-Germain à Fontainebleau est rendu probable pris en soi par un second fait que voici. Il n'a pas fait seul ce

(1) Fontainebleau. Collection de M. de Chennevières, 1^{re} édition. LAURENS COUS, p. 115.

voyage. Un autre tableau du dépôt de Fontainebleau se reconnaît dans l'inventaire Chalgrin. Il v'est décrit en ces termes :

26. Par le Parmesan, un tableau peint sur toile et trois cents classes représentant Cybèle descendue chez Morphée. Ce dieu est endormi, cette déesse paraît tout employée pour le réveiller, plusieurs spectres s'envolent dans les airs, le fond est un paysage. Ce tableau est très précieux et sa composition très intéressante. Sa largeur est de 3 pieds 6 pouces 6 lignes, haut de 3 pieds.

Dans le catalogue du dépôt de Fontainebleau ce tableau est ainsi décrit sous le n.º 24 :

24. Ecole du Primatice. La Terre réveillant Morphée. Morphée endormi est couché par terre appuyé sur des coussins, Cybèle la tête couverte d'un diadème formé de tours et descendue dessein chat attelé d'un lion dont on n'aperçoit que la tête, pose une main sur l'épaule de Morphée et montre de l'autre le Temps s'efforçant de retenir la Nuit qui s'envole. Hauteur 0 m. 56, largeur 1 m. 17. Toile.

De qui ce tableau-là fut réellement, il n'importe. On ne le trouve pas dans l'inventaire Bailly, et toute ouverture manque quant à l'attribution. Aussi ne veux-je retenir qu'un point. Cette rencontre dans le même dépôt de deux tableaux provenant d'un même inventaire, n'est sans doute pas le fait du hasard.

L'inventaire de Chalgrin montre ces vieilles

peintures comme oubliées à Saint-Germain ; il constate qu'elles passèrent en 1788 des mains du Comte d'Artois dans celles du Roi. Le Comte d'Artois possédait Maisons, il avait l'usufruit de Saint-Germain ; ce document nous le fait voir se débarrassant des tableaux trouvés en ces deux endroits : ils ne purent aller qu'aux magasins. Que les deux dont il s'agit aient passé de là à Fontainebleau, c'est la chose la plus naturelle du monde.

Une remarque curieuse pour finir. M. de Chennevières avait ajouté dans le catalogue de Fontainebleau, parlant du tableau que j'étudie : « Ce tableau a été considéré à tort comme faisant partie de la suite de l'histoire de Clorinde, par Ambroise Dubois. » Ainsi la même erreur qu'on a faite au sujet du tableau du Louvre, on la faisait aussi sur celui-là. Le style de Dubreuil était méconnu, et on avait perdu le souvenir des décorations dont ces tableaux sont le reste.

Souhaitons qu'on les rassemble enfin, autant en témoignage de ces décorations, qu'afin de permettre une étude plus facile de la manière de Dubreuil, hier presque inconnu, maintenant abordable dans deux peintures.

L. DIMIER.

MUSÉES NATIONAUX

Documents et Nouvelles

MUSÉE DU LOUVRE ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶
 ¶ ¶ ¶ Société des Amis du Louvre. — Le conseil de la Société des Amis du Louvre a désigné pour succéder au regretté Georges Berger, à la présidence de la Société, M. Jules Maciet qui occupait la vice-présidence depuis la fondation de la Société. On sait les nombreuses et intelligentes libéralités que doivent à M. Maciet nos musées de Paris et même ceux de province. On connaît la largeur de ses goûts et l'intérêt actif et éclairé qu'il porte à nos collections. On ne saurait trop se réjouir de ce choix, ni trop remercier M. Maciet d'avoir bien voulu accepter une tâche dans l'accomplissement de laquelle il est appelé à rendre de si grands services.

Les deux places qui étaient vacantes au Conseil en remplacement de MM. Georges Berger et Louis Lenoir seront occupées d'après la désignation du Conseil par MM. Jeuniette et Walter Gay.

La Société veut décerner deux dons de 10.000 fr. chacun, l'un de Mme Alexandre Weill, l'autre de

M. David Weill. Ces sommes s'ajoutent à celles fournies l'an dernier par deux dons anonymes et serviront à acheter pour le Louvre une œuvre qui risquerait de quitter la France.

¶ ¶ ¶ La collection Chauchard. — Les tableaux de la collection Chauchard, ainsi que les bronzes de Barye légués au Musée du Louvre ont été installés, comme nous l'avions annoncé, dans les salles de la galerie du bord de l'eau qui fait suite à la salle des Rubens. C'est la première conquête sur les anciens locaux du Ministère des Colonies. L'ensemble de ces salles présentées avec luxe et avec goût, bien que l'installation doive être considérée comme provisoire, a été inauguré le 15 décembre dernier par M. le Président de la République Française. Nous reviendrons certainement sur cet enrichissement considérable de nos séries de peintures modernes.

¶ ¶ ¶ Les dessins du XIX^e siècle. — L'installation de l'ensemble des miniatures et dessins d'Isa-

bey, légués au Louvre par Mme Rolle, dans le cabinet voisin de la salle des Pastels occupé jusqu'ici par les dessins d'Ingres a entraîné d'assez importants remaniements dans la présentation des dessins français du XIX^e siècle. La série qui est exposée dans le couloir voisin de l'escalier Thomy Thiery a été modifiée et complétée par quelques intéressants documents (aquarelles de Cabat, de Granet, d'Isabey, de Paul Huet). Mais c'est au second étage, dans une salle qui s'ouvre sur le même palier que les salles de peintures modernes qu'une exposition d'ensemble a été tentée, réunissant les œuvres d'Ingres à celles de Delacroix, à côté de quelques beaux dessins de Millet et de Corot et de curieuses esquisses de Ravier ou d'Herquier. On connaît bien la belle série des dessins d'Ingres que possède le Musée, études et portraits : elle est là au complet dominée par la collection qu'on a pu réexposer dans leur ensemble des cartons de vitraux pour la chapelle Saint-Ferdinand des Ternes ou pour celle de Dreux. Moins célèbre et plus récemment composée par des acquisitions et des dons est la série des Delacroix, mais non moins attachante.

On pourra voir aussi dans cette nouvelle salle une brillante aquarelle de Lami, le Souper de la Reine d'Angleterre, dans la salle de spectacle de Versailles, ainsi que des dessins d'Henri Regnault et de Carpeaux.

Objets d'art du moyen âge et de la Renaissance. — Les bijoux de la Renaissance, dont le fonds véritable provient de la généreuse donation du baron Davillier, étaient demeurés peu connus du Musée du Louvre, dans une des vitrines plates et profondes de la galerie d'Apollon. Une heureuse présentation dans la première vitrine centrale de la même galerie les révélera au public. Les bijoux, presque tous en pendentifs, faits de perles baroques et d'émaux, se présentent beaucoup mieux sous leurs deux faces, sur de petites potences gainées de velours. Quelques gemmes montées en vases et ornées d'émaux en rompent l'uniformité d'effet ; quelques orfèvreries, les beaux bijoux gothiques, les émaux translucides sur or y apportent leur éclat et leur richesse d'aspect. Il y aura peu de visiteuses qui ne s'y arrêtent longuement.

MUSÉE DE CLUNY Les collections archéologiques réunies dans les Thermes de Julien vont s'enrichir de deux

beaux morceaux de sculpture décorative de l'époque romane qui avaient été retrouvés récemment en démolissant une maison de la petite ville de Cluny. On serait assez tenté d'y voir des fragments de la décoration de la célèbre abbatale ; mais on sait aussi que de nombreuses maisons s'étaient élevées à Cluny au XII^e siècle, abondamment et élégamment ornées, dont quelques-unes sont encore intactes ; il est très probable que c'est de l'une d'elles que viennent le beau linteau et la charmante petite fenêtre acquise par le Musée de Cluny.

Le Musée a reçu récemment en don de MM. Isaac et Moïse de Camondo un certain nombre d'objets du culte hébraïque destinés à être joints à la section spéciale constituée déjà grâce aux libéralités de la baronne Nathaniel de Rothschild.

MUSÉE DU LUXEMBOURG Le portrait de Lenepveu, par Maillard, daté de 1868 qui a été légué à la mort du musicien aux Musées nationaux, sera exposé au Musée du Luxembourg.

Le Musée a acquis d'autre part un portrait au pastel de Théodore de Banville, par Renoir, qui appartient à Mme Catulle Mendès.

MUSÉE DE VERSAILLES Le 31 octobre, la Société des Amis de Versailles a inauguré le nouvel aménagement de la « Galerie basse », transformée en « Galerie des batailles de Louis XV », par l'installation des tableaux de Lenfant et J.-B. Martin commémorant des victoires du règne. Les peintures de Pierre Lenfant furent exécutées pour la décoration de l'« Hôtel de la Guerre », à Versailles, construit de 1759 à 1762. Elles ornaient un salon d'honneur où elles furent placées en 1771, comme nous l'apprend une note au livret du Salon de cette année. Les cinq grandes peintures qui représentent : le siège de Menin, le siège de Fribourg, la bataille de Fontenoy, le siège de Tournai et la bataille de Lawfeldt, s'accompagnaient d'autres plus petites, probablement des dessus de portes, qui n'ont pas toutes été recueillies au Musée. Un grand portrait équestre du Roi, œuvre de Charles Cozette, daté de 1763, qui figurait dans la même pièce du Ministère, est venu également prendre place dans la « Galerie basse ».

Le Musée historique de l'armée conserve une suite

de dessins par P. Lenfant (crayon et plume avec rehauts d'aquarelle), représentant des épisodes de combats, de sièges de villes, des campements de troupes, qui doivent être rapprochés des peintures de Versailles ; plusieurs esquisses sont très remarquables par la vivacité et la justesse des traits, il semble bien que l'artiste ait suivi des armées en marche et ait assisté à des actions militaires.

Charles Cozette travaillait avec Lenfant, certains dessins leur sont attribués en collaboration.

Les peintures, nouvellement exposées à Versailles ont reçu des encadrements somptueux qui les mettent en valeur ; ces travaux ont été exécutés à l'aide de la donation faite par M. Gordon-Bennet. D'autres améliorations de ce genre se préparent, grâce à des libéralités de généreux amis du Musée.

LES LE SUEUR DE MARMOUTIER

au Musée du Louvre et au Musée de Tours

Le 29 août 1785, le comte d'Angiviller, directeur des bâtiments du roi, demanda aux moines de Marmoutier de vouloir bien soumettre à l'examen d'un expert ceux de leurs tableaux qui étaient attribués à Le Sueur, afin de les placer dans la collection de Sa Majesté. Nous verrons par la suite que ces tableaux étaient au nombre de dix. Cette requête était un ordre, et les religieux s'empressèrent d'y faire droit. Un des gardes de la collection royale, le sieur Jollain se rendit donc à Marmoutier, et il ne retint que quatre tableaux qui furent transportés à Paris pour un examen plus approfondi (1).

C'étaient : 1^o *Un saint Sébastien expirant et du corps duquel les saintes femmes arrachent les flèches.*

2^o *Saint-Louis pansant les malades et baisant leurs plaies.*

3^o *Une apparition de la sainte Vierge, de saint Pierre et de saint Paul, de sainte Agnès et de sainte Thècle à saint Martin.*

4^o *L'apparition d'un globe de feu sur la tête de saint Martin, offrant le Saint Sacrifice.* Ce tableau, beaucoup plus petit que les précédents était encadré dans la boiserie d'une des chambres de l'hôtellerie appelée de saint Martin.

La chronique à laquelle nous devons ces précisions, nous apprend également que Marmoutier possédait chacun de ces tableaux en double exemplaire. Il y avait donc apparemment, de chaque sujet, un original et une copie — ou plutôt une réplique due aux élèves de Le Sueur et à laquelle

celui-ci aurait à peine mis la main. Dans quelle mesure le maître avait-il participé à l'exécution des originaux eux-mêmes ? C'était la question que les experts de Paris allaient se charger de résoudre. Elle était d'autant plus délicate que Le Sueur, on le sait, se faisait généralement aider par des collaborateurs. Et cela explique, en partie, l'inégalité de facture que l'on remarque dans ses œuvres.

Il y avait en outre à Marmoutier, deux autres tableaux qui étaient attribués à Le Sueur, et, ajoute la chronique « qui étoient généralement prisés au-dessus des autres ». C'était une *Descente de croix* et un *saint Benoît*. Le sieur Jollain les repoussa comme apocryphes. Eut-il raison ? En ce qui concerne le *saint Benoît*, comme on le verra, cela est plus que discutable.

Quant aux quatre tableaux, retenus par lui, son choix s'était-il porté sur les répliques ou sur les originaux ? Ceux-ci d'ailleurs étaient-ils d'une facture supérieure à celles-là ? En vérité il nous est impossible de formuler une opinion à ce sujet, et nous voulons bien croire à la perspicacité du sieur Jollain. Ce qui est certain, c'est que les moines de Marmoutier durent éprouver une certaine stupéfaction en recevant de M. d'Angiviller en Octobre 1785 la lettre dont voici les passages essentiels :

« J'ai été conduit, mes R. R. P., par différentes circonstances à différer de m'expliquer avec vous sur les tableaux dont vous avés, avec tant d'honnêteté, consenti l'abandonnement au Roi, et que vous avés en conséquence livrés à M. Jollain, que j'avais député vers vous pour les recevoir. L'estime que vous en faisiez vous laissera toute la surprise de ce que je vais vous annoncer, c'est que ces mêmes tableaux ne sont point de cette exécution absolument supérieure qui seule peut leur mériter place

(1) Les originaux nous ont été fournis par un manuscrit de la bibliothèque de Tours venant de Marmoutier et intitulé : *Manuscrit de la bibliothèque de Tours*. V. de la bibliothèque de Tours. Ce manuscrit est complet et contient les descriptions de tous les tableaux de Le Sueur qui se trouvent dans les collections de Paris et de Tours.

dans la collection du Roi. Ainsi, comme ce serait vous priver sans utilité, et sans objet, je vous ferai repasser ces tableaux mis en état, et comme ils le méritent, leur infériorité ne les rejetant pas dans la dernière classe. »

Environ un mois après la réception de cette lettre, on trouva par hasard le marché passé entre D. Cyrille Congnault, procureur de l'abbaye, et le peintre Le Sueur pour quatre tableaux dont deux mentionnés ci-dessus, à savoir : le *saint Sébastien* et le *saint Louis* commandés le 18 février 1654. Les tableaux furent livrés dans le cours de la même année. Ils avaient coûté six cents livres. Le comte d'Angivillier auquel on fit part de ces documents, n'en fut pas ébranlé dans son opinion et « répondit qu'au jugement des artistes, ces tableaux avaient probablement été faits par des élèves de Le Sueur, et tout au plus esquissés et retouchés par lui, d'autant mieux que ce grand homme mourut l'année suivante après avoir traîné pendant longtemps une vie faible et languissante ».

Dans une lettre du 11 septembre 1786, le directeur des bâtiments du roi déclare que sur les quatre tableaux qui avaient été envoyés à Paris, il va en retourner trois « restaurés suivant les besoins » (1). Il « se flatte que l'on ne trouvera pas mauvais » qu'il garde pour lui le quatrième. Insista-t-on pour lui en faire conserver

davantage ? Se ravisa-t-il de lui-même ? Toujours est-il que deux des tableaux désignés ci-dessus figurent aujourd'hui au Musée du Louvre (x), c'est la messe de *saint Martin*, et l'*Apparition de la Vierge*. Et, en vérité, ce choix témoigne d'un jugement éclairé. Par la belle ordonnance de la composition, par l'harmonie générale de la coloration et l'absence d'emphase dans la mise en

scène, ces deux tableaux nous semblent considérablement supérieurs aux deux autres.

Quant à la réplique de la messe de *saint Martin*, qui a été conservée au Musée de Tours, et qui est de plus petite dimension, la gaucherie avec laquelle sont traités les accessoires, une facture hésitante et timide, nous feraient croire à une copie. Ce qui est dans tous les cas, certain, c'est que ce panneau a subi de fâcheuses retouches. On distingue nettement un grattage de l'œuvre primitive, et une reprise malheureuse par une main inexperte. Et ceci est dommage ; car, original ou copie, cette réplique avait été brossée, à fleur de toile, ou plutôt à fleur de panneau, dans une gamme joyeuse et charmante assez agréable, et cer-



Fig. 31. — Saint Louis, par LESUEUR.
(Musée de Tours.)

taines têtes présentaient un caractère de dévotion assez remarquable.

Le *saint Louis* et le *saint Sébastien*, figurent également aujourd'hui au Musée de Tours ; il faut convenir qu'ils sont bien loin d'avoir le même charme. Et l'on doit saisir cette occasion pour rendre hommage au discernement qui présidait en ce temps-là déjà à la constitution de notre collection nationale. Œuvres d'élèves ou d'un artiste déjà affaibli, il nous est assez difficile de nous prononcer ici en toute certitude de cause. La

(1) Ce sont les numéros 562 et 563 du *Catalogue sommaire des Peintures*. Il faut noter que jusqu'à la dernière édition de ce catalogue (1908) une fausse désignation avait été adoptée et maintenue pour le n° 562 que l'on qualifiait d'*Apparition de Sainte Scolastique à Saint Benoît*. Voir L. Demonts, *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français* 1908 p. 239.

facture de Le Sueur, même dans ses bonnes choses, n'est pas assez caractéristique, pour qu'on puisse en toute sécurité reconnaître sa touche et préciser ce qui est ou non l'œuvre de sa main. Ce qui nous semble évident c'est que ces deux toiles ne méritaient guère l'honneur d'entrer au Louvre. La composition en est conventionnelle, la coloration quelconque, la facture molle et sans agrément, enfin le dessin lui-même en est dépourvu de caractère. La tête et le torse du saint Sébastien, par exemple, sont construits d'une façon si expéditive et si inconsistante que l'on a peine à retrouver ici la main qui a donné tant de relief au *Christ à la colonne* du Musée du Louvre.

Bref on ne peut blâmer M. d'Angiviller d'avoir écarté ces deux toiles comme « n'étant pas de cette exécution absolument supérieure, qui seulement peut leur mériter place dans la collection du Roi ». Tout au plus peut-on se demander si ce sont bien les originaux qui nous sont parvenus. En vérité, il serait assez étonnant que le choix de l'expert se soit porté sur de simples copies. Mais si l'on admettait que nous nous trouvons en présence de répliques, d'œuvres d'élèves de Le Sueur « tout au plus esquissées et retouchées par lui », selon la conclusion de M. d'Angiviller, il resterait que les compositions originales devaient être médiocres et sans illustration et peu de sentiment.

Si l'on se rappelle que ces deux œuvres se trouvent encore dans l'église de Saint-Pierre de Montmorillon, près de Poitiers,

— est réellement, comme nous croyons l'avoir démontré dans une étude récente (1), une œuvre de Le Sueur, celle-là même qui jusq'en 1785, était, avec la *Descente de Croix* « généralement prisee au-dessus des autres », il faut avouer que le Sieur Jollain avait été mal inspiré de lui préférer le *Saint-Sébastien ou le Saint-Louis*. Car la ligne

en est plus belle, et le sentiment plus simple et moins emphatique. Il est juste d'ajouter que l'état où se trouve ce tableau, et où il devait se trouver déjà, explique et excuse son erreur. La couleur s'est craquelée dans le bas de la composition tombant par larges plaques, et laissant voir la préparation, ou la toile, quand celle-ci ne tombe pas en lambeaux. De plus on reconnaît du premier coup d'œil plusieurs restaurations successives, dont la plus ancienne paraît bien dater du XVIII^e siècle.

Il reste néanmoins des parties intactes, qui permettent suffisamment, croyons-nous, de restituer au maître la paternité de cette œuvre.

Elle représente au premier plan, deux groupes. Celui de gauche est composé de moines revêtus

de la robe noire des bénédictins. A droite, de pauvres gens se pressent autour du lit d'un enfant moribond. Un moine — qui est évidemment le personnage principal — domine le groupe de gauche, et semble prier Dieu pour qu'il rende la vie à l'enfant. Tout cela a souffert de repeints évidents. Le fond a été moins malmené par les restaurateurs. A travers la large baie d'une architecture classique, on aperçoit un moine bénédictin qui fait la charité à

avec le Bulletin de la Société archéologique de Poitiers, XVII, 1905.



Fig. 1. — Saint Sébastien, par Le Sueur.
Musée de Louvre.

un pauvre. L'ordonnance générale de cette composition, la couleur blonde de ce fond, ces gris bleutés rompus d'ocre rouge, cette architecture même que nous avons déjà vue, presque identique, dans le *Jésus au Béthanie*, dans le *saint Paul à Ephèse*, cette porte du fond qui sert à encadrer une nouvelle scène comme dans *la mort de Raymond Diocrès* ou le *saint Bruno en prière*, tous ces caractères réunis, portent tellement la marque de Le Sueur que selon nous, ils équivalent à une signature.

De plus nous savons que ce tableau vient de Marmoutier (1), où il figurait depuis 1715 dans la chapelle de Saint-Benoit. Mais représente-t-il bien un *saint Benoît* ? Dans l'inventaire de la paroisse, il figure sous la mention : « *Guérissant le fils du jardinier de Marmoutier* ». De sorte qu'en réalité, il s'agirait d'un miracle de saint Martin. Et la toile en question ferait partie de la même suite que *la messe de saint Martin*. Lorsque le tableau servit à décorer la chapelle de Saint-Benoit en 1715, la confusion s'établit peut-être volontairement.

Mais, nous dira-t-on, le peintre était mort en 1655, comment le tableau attendit-il jusqu'en 1715 pour être mis en place ? Ici nous sommes bien obligé de recourir à une hypothèse.

L'artiste fut-il surpris par la mort en plein travail et laissa-t-il la toile inachevée ? L'état actuel de la toile, où la préparation apparaît encore par endroits dans le bas du tableau, semble justifier cette supposition. Cette toile fut-elle envoyée au couvent à la mort de Le Sueur dans l'état où l'artiste l'avait laissée et les moines jugeant impos-

sible d'exposer une œuvre ainsi inachevée, la reléguèrent-ils dans quelque coin, jusqu'à ce qu'ils trouvassent parmi eux le restaurateur audacieux qui entreprit de terminer l'œuvre du maître de sorte que l'on pût enfin lui donner place dans quelque chapelle ?

Nous voyons justement que dans cette même année 1715, deux moines *artistes* (?) les frères Guérin et Salambier travaillaient à la décoration du couvent et terminaient les tableaux du réfectoire. Faut-il les soupçonner d'être les auteurs responsables des maladroitesses restaurations qui ont déshonoré l'œuvre du maître. Il nous semble qu'il y a là tout au moins une coïncidence qui constitue à l'endroit de ces deux moines peintres, une présomption assez sérieuse.

L'œuvre qu'ils ont ainsi gâchée, sans être à proprement parler un chef-d'œuvre était cependant honorable. C'était, peut-être, après la *Messe de saint Martin* et *l'Apparition de la Vierge*, la meilleure de cette série, la dernière qui ait été exécutée par Le Sueur. Les peintures de Marmoutier empruntent à cette circonstance un intérêt d'émotion. Sans les réelles qualités des toiles que nous venons de mentionner, il serait difficile d'affirmer qu'elles présentent au point de vue de l'art un intérêt aussi grand, on pourrait se demander si elles ne trahissent pas un affaiblissement dans les facultés de Le Sueur. Mais avant d'adopter cette conclusion, il faudrait démontrer que le *saint Louis* et le *saint Sébastien* sont bien des originaux. Et, à notre avis, un léger doute subsiste. HENRI GUERLIN.

ATTIRET AU MUSÉE DE DIJON

Le XVIII^e siècle français est vraiment inépuisable en talents, et peut-être, ce qui est dire beaucoup, ses sculpteurs dépassent-ils encore ses peintres. Voici, par exemple, un artiste provincial qui jusqu'aujourd'hui n'a pas eu les honneurs du Louvre et mérite cependant mieux qu'une réputation de clocher. Claude-François Attiret n'a que ces quatre lignes de M. Louis Gonse, *La Sculpture française depuis le XIV^e siècle*, 1895 : « Et je n'ai rien dit des

inconnus, de cet Attiret, par exemple, qui a fait le ravissant buste de jeune fille de la collection Marcelle ». Dans une conférence, *L'Art et les Artistes à Dijon*, faite à Fribourg en Brisgau le 3 novembre 1904, un professeur de l'Université, M. Carl Sutter, parle du « sculpteur Attiret, de Dole, un maître trop peu connu dont les œuvres distinguées rappellent dans le meilleur sens le genre de Bouchardon, de Clodion et de Houdon, et font l'ornement du musée de Dijon ».

Né à Dole le 14 décembre 1728, Attiret y mourut le 15 juillet 1804, on ne sait rien de sa première formation et on le retrouve à Paris élève de Pigalle. Il résida longtemps à Dijon où il a laissé ses œuvres

(1) Selon l'inventaire de la paroisse de Sainte-Radégonde, voir aussi le *Dictionnaire des sculpteurs de l'Alsace et biographique d'Alsace et Lorraine* par N. Carré de Busrolles. (L'article concernant ce tableau est emprunté à la semaine religieuse du diocèse et paru en 1914, C. B. valier).

les plus importantes, fit partie des jurys de l'école des Beaux-Arts, puis pendant la Révolution de cette Commission des Arts qui sauva beaucoup de monuments du grand naufrage. La cathédrale Saint-Benoît a de lui deux statues en pierre, saint



Fig. 65. — La Chercheuse d'esprit.
Pierre cuite, par ATTIRET.
Mus. J. Dijon.

André et saint Jean l'Évangéliste, provenant de la Sainte-Chapelle, ainsi que le maître-autel en marbre, où est encastré un bas-relief en bronze doré, l'« Assomption », qui est aussi de sa main. Ce sont des morceaux de mérite, surtout le bas-relief.

Le musée possède de lui un plâtre original, buste de *La Chercheuse d'esprit*, par L. Gouz de Gerland, un des plus beaux artisans de sa ville natale, mort à

Dijon en 1774 ; ce buste est très beau, et l'épreuve en bronze se voit au Jardin botanique. Les quatre bas-reliefs en pierre les « Saisons », avaient été exécutés pour la maison de campagne des évêques de Dijon à Plombières, près de Dijon. Ils sont tout à fait dans le style de Bouchardon et j'y vois de très agréables exemplaires de ce type qu'a multiplié l'art charmant du XVIII^e siècle, des enfants nus et potelés jouant aux petits travailleurs.

M. Gaston Joliet a récemment donné au musée un buste de jeune femme, plâtre original d'un charmant caractère ; mais je tiens pour le chef-d'œuvre de l'artiste et digne du Louvre, cette exquise terre cuite, n^o 929, modèle, je crois, du marbre appartenant à M. E. Marcille, à Paris. la « Chercheuse d'esprit », dont la reproduction accompagne cet article. C'est manifestement un portrait, celui d'une jeune fille aux yeux baissés, point régulièrement jolie, peut-être, mais mieux que cela, je ne dirai pas « pire », bien qu'il y ait dans cette expression là un rien de ce mélange de sensualité et de candeur qui faisait les délices du libertin XVIII^e siècle. C'est une innocente qui a bien la mine de chercher comment l'esprit vient aux filles. Maintenant avons-nous ici un portrait ordinaire ou celui d'une actrice ayant joué le fameux opéra comique de Favart, la *Chercheuse d'esprit*, sinon même une image de Mme Favart, elle-même, morte à 44 ans en 1772 ? Qui le pourrait dire ? Nous ne savons pas non plus d'où vient ce morceau de fine bouche, bien d'émigré, sans doute, qui aura conservé une dénomination consacrée par la tradition. Quoiqu'il en soit, il serait intéressant de rapprocher la terre cuite du marbre ; peut-être la première modelée par le pouce même de l'artiste en présence du modèle, soutiendrait-elle honorablement, avec avantage, qui sait ? la comparaison avec le marbre travaillé à loisir dans l'atelier.

Pour conclure, Attiret ne me paraît pas avoir été un de ces artistes médiocres qui ont eu dans leur vie une heure d'inspiration et de talent. Ses œuvres conservées à Dijon le mettent à un niveau très distingué, et la « Chercheuse d'esprit » l'a pour une fois fait atteindre au premier rang.

Le musée de Dijon possède un bon portrait d'Attiret, par Lenoir ; encore un quasi inconnu à mettre en demi-lumière.

HENRI CHABEUF.



MUSÉES DE PARIS ET DE PROVINCE

Notes et Informations

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS ¶ ¶ ¶ ¶
¶ ¶ ¶ On expose en ce moment au Musée des Arts décoratifs, la série les « Seize figures d'un ballet idéal », du peintre P. Renouard, études, esquisses, et projets dont quelques-uns déjà réalisés à grandeur et prêts pour une traduction en tapisserie rêvée par l'artiste. On a réuni à l'entour, dessins, croquis et gravures qui montrent presque tout l'ensemble de l'œuvre de cet artiste. 4

On y verra, saisis sur le vif et dans leurs gestes habituels orateurs et hommes politiques et on y retrouve avec un plaisir très vif les délicieuses petites figurantes de Drury-Lane et les danseuses de ses albums déjà anciens, aussi bien que les cortèges officiels des fêtes belges et britanniques.

Dans les salles voisines on a exposé de façon temporaire la collection laissée par Mlle Grandjean et dont le Musée des Arts décoratifs a été nommé séquestre.

Cette collection comprend une grande variété d'objets d'art et de bronzes de toutes les époques depuis la Renaissance jusqu'à la fin du XVIII^e siècle.

La partie la plus importante est formée d'un admirable ensemble de porcelaines de Sèvres et de Vincennes où figurent des pièces importantes comme le vase rose qu'on avait admiré au Petit-Palais à l'Exposition de 1900 et un bon choix de pièces de service. La porcelaine étrangère est représentée par une belle série de Saxe où on compte quelques très beaux groupes ; et une importante réunion de porcelaines de la Chine du XVIII^e siècle.

Quelques belles pièces de Delft, d'Alcora, de Nevers et de Rouen, des faïences de Palissy et quelques belles assiettes de Gubbio et de Deruta complètent l'ensemble de la céramique.

On trouve encore un choix de beaux émaux de Limoges avec une admirable « adoration des mages », de Nardon Pénicand et quelques assiettes de Pierre Raymond ; un beau diptyque d'ivoire du XIV^e ; des bijoux du XVI^e siècle ; des étains de Briot des bronzes italiens du XVI^e et du XVII^e siècles, de belles fontes de Jean de Bologne et du Bernin, et en bronzes français du XVIII^e siècle, une importante réunion de pendules, chenets et flambeaux, une très belle paire d'appliques dans le style de Gouthière, de beaux lustres en bronze doré du commen-

cement du XIII^e siècle, dans le style de J.-Ch. Boulle, quelques pièces d'argenterie de la même époque, enfin quelques bijoux et une fort rare montre émaillée de Huant.

Le mobilier comprend quelques beaux fragments de bois sculptés et deux beaux meubles de l'Ile-de-France du XVI^e siècle ; deux commodes et un secrétaire de Riesener et deux charmantes petites tables.

Quelques peintures ornent les murs ; la plus importante est un charmant groupe — une femme et ses deux enfants — par Vestier. Quelques bons portraits du XVIII^e siècle et deux paysages hollandais, l'un de S. Ruysdael, l'autre de Pynacker l'accompagnent.

Enfin deux vitrines de dentelles avec un très beau volant d'Argentan et quelques pièces d'Alençon et de Flandres.

Dans une dernière salle, on a réuni le legs reçu récemment par le Musée et provenant de Mlle Mimat ; c'est un agréable ensemble de pots de pharmacie de diverses fabriques et de verreries allemandes.

MUSÉE DE LA MALMAISON ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶
¶ ¶ ¶ L'Institut Pasteur, légataire universel de M. Osiris, a envoyé à la Malmaison les collections particulières de M. Osiris, sur lesquelles il a été retenu environ cent cinquante tableaux et dessins, quelques pièces de sculpture, de céramique et quatre grandes tapisseries qui formeront un « Musée Osiris » annexé à la Malmaison.

D'autre part, M. et Mme Edouard Tuck, propriétaires du domaine de Vermont, qui appartient à l'impératrice Joséphine, ont enrichi la Malmaison de plusieurs précieux souvenirs napoléoniens ; une couverture au chiffre de l'impératrice, son buste par *Bosio*, des ombrelles, des dentelles, des coffrets, etc., etc., un tableau peint par Hortense de Beauharnais.

MUSÉE DE LYON ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶ ¶
¶ ¶ ¶ M. J.-B. Giraud, conservateur des musées de Lyon, est mort le mois dernier et la perte de ce galant homme, de cet excellent, modeste et serviable érudit sera ressentie vivement par tous ceux

qui l'ont connu. Il avait contribué pour sa grande part à la création et à l'enrichissement, sous la haute direction de M. Aynard, des départements de la sculpture du moyen âge et des objets d'art de son musée et ces collections sont aujourd'hui parmi les plus importantes de celles qui conservent les galeries provinciales; nulle assurément n'a été constituée avec plus de tact. Mais M. Giraud s'était formé pour lui-même au cours de patientes investigations dans les arrière-boutiques, un fort joli cabinet, et il a voulu que le public profitât après lui de ces aubaines. Dans la chambre de malade où il a languï de longues années, il n'a oublié per-

sonne, ni ses amis, ni les musées. C'est naturellement à Lyon qu'il a fait la part la plus belle, laissant à la galerie de peinture des tableaux italiens du xv^e siècle dont plusieurs sont de grands prix, un *saint Jean-Baptiste et saint Georges* qui a figuré avec honneur dans diverses expositions; au musée des Tissus, un choix excellent de broderies et de dentelles, et à la Bibliothèque tous ses livres et documents. Mais Paris n'a pas été oublié non plus et tandis que le Luxembourg recevra une plaque d'or émaillée par Falize, il donnera aux Arts décoratifs un excellent fauteuil brodé. Ce sont là de très nobles générosités.

PUBLICATIONS RELATIVES AUX MUSÉES DE FRANCE

Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions. Tome XVII. *Les bas-reliefs historiques romains du Musée du Louvre*, par ETIENNE MICHON.

Etude d'ensemble sur une série particulièrement riche du fonds des sculptures antiques du Louvre qui a été réunie il y a quelques années dans la Salle de Mécène à l'entrée des galeries d'iconographie romaine. L'auteur y poursuit avec méthode et critique l'origine et l'histoire de la plupart des morceaux de cette série dont quelques-uns étaient restés inédits ou n'avaient pas encore été publiés de façon suffisante.

Catalogue général illustré du Musée de sculpture comparée du Trocadéro, par CAMILLE ÉNLART et JULES ROUSSEL. Paris, Alphonse Picard, 205 p. ill. de phototypies Meurdeir.

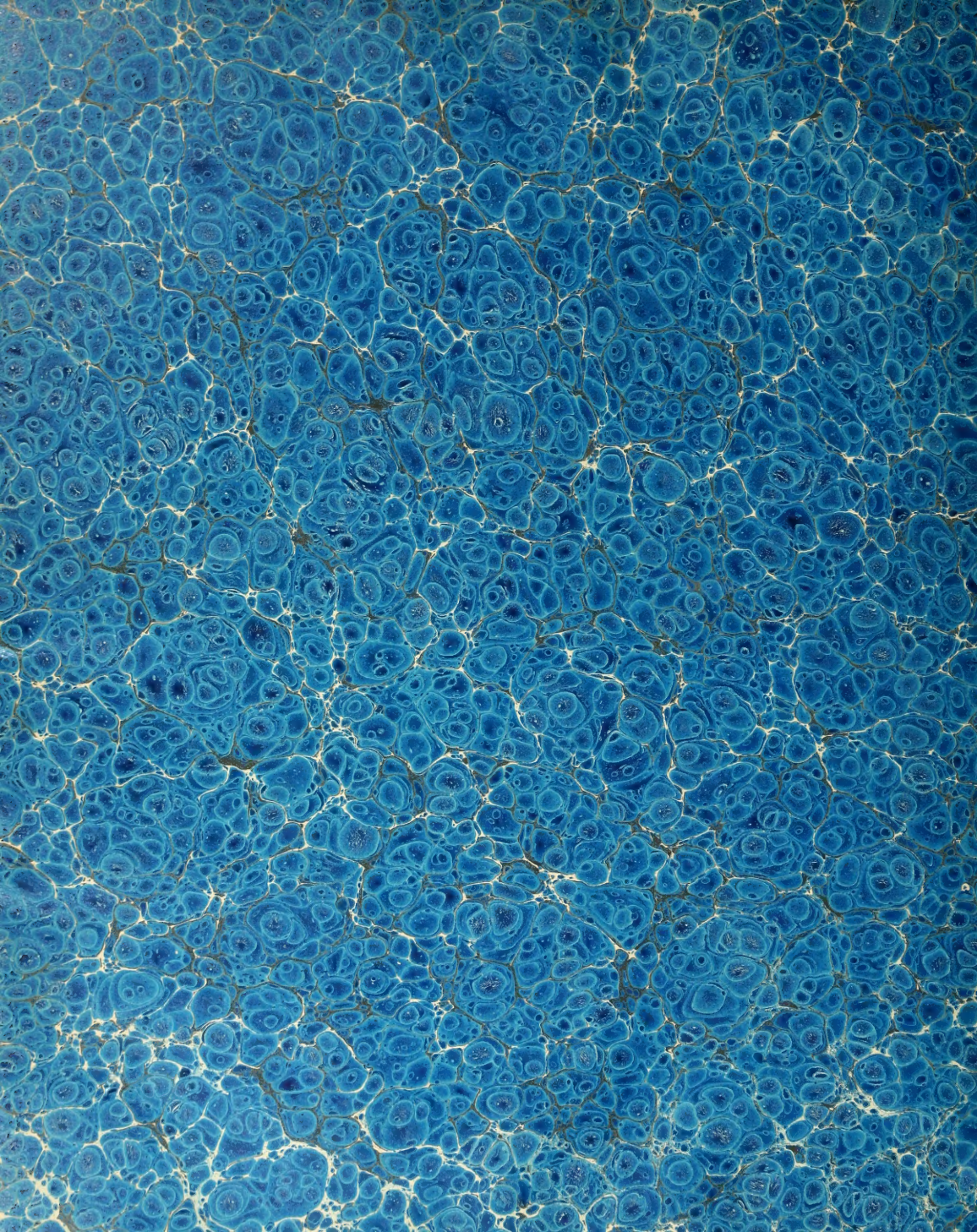
La direction du Musée du Trocadéro vient de publier une nouvelle édition entièrement refondue de son catalogue, augmentée des nombreux enrichissements qui ont accru le Musée depuis 10 ans. La présence à la tête de cet établissement d'un érudit tel que M. Enlart lui a donné une activité et une utilité plus grande encore. Un catalogue détaillé, à la fois descriptif et historique, comme celui-ci

en était le complément nécessaire et attendu. Si quelques partis pris dans les divisions et les classements peuvent en être discutés, quelques détails améliorés aux éditions subséquentes, ce travail n'en est pas moins appelé à rendre de très grands services aux archéologues et aux historiens.

Catalogue du Musée de Châteauroux, par JOSEPH BEULAY. Châteauroux, Imp. Badel, 227 p.

Le Musée de Châteauroux, dont l'existence remonte seulement à une cinquantaine d'années, est jusqu'ici très mal logé dans quatre mauvaises salles de la Mairie. On espère l'en tirer prochainement; mais, en attendant, le dévouement d'un membre de sa Commission, M. Joseph Beulay vient de le doter d'un catalogue consciencieusement établi et joliment présenté qui aurait peut-être gagné toutefois à être un peu allégé. Les collections d'histoire naturelle et les curiosités exotiques n'ont aucun intérêt à être décrites et énumérées dans le même ouvrage que la peinture et la sculpture. Elles devraient, autant que possible, constituer des séries indépendantes. Si un guide populaire de quelques pages peut à la rigueur ne pas omettre d'en signaler l'intérêt aux visiteurs, il n'en est pas de même d'un véritable catalogue.

ÉCOLE DU LOUVRE. — L'ouverture des cours, dont nous avons donné le programme dans notre dernier numéro, a été retardée et s'est faite seulement à partir du Lundi 19 Décembre; les jours, heures et sujets des différents cours restant les mêmes, sauf en ce qui concerne le cours d'histoire de la peinture, pour lequel une affiche spéciale paraîtra ultérieurement.



N
2
M9
1910

Les Musées de France

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

