IV

LA GRAVURE DANS LES PAYS-BAS

Les graveurs sur bois du quinzième siècle. — Les graveurs sur métal primitifs. — Hollande : Rembrandt, Ruysdael et Paul Potter. — Flandre : Rubens, Bolswert, Paul Pontius et Ant. van Dyck.

Il est difficile, au quinzième siècle, de ne pas étudier collectivement l'art de la Hollande et l'art de la Flandre. En effet, ces deux pays eurent à l'origine des intérêts communs : l'art y eut le même caractère et les mêmes formules pendant un certain temps, et il ne prit une importance séparée et distincte qu'au milieu du dix-septième siècle, lorsque Rembrandt, d'une part, Rubens, de l'autre, eurent fondé, chacun dans sa patrie, une école qu'ils dirigèrent eux-mêmes ou qu'ils inspirèrent.

Gravure sur bois. — C'est dans les Pays-Bas, à Harlem, que parut pour la première fois le *Speculum humanæ salvationis*, livre pieux, orné de gravures sur bois, témoignant d'une certaine connaissance de l'art, et, bien plus que les images isolées publiées antérieurement, accusant un savoir réel et une certaine recherche dans la composition. Quatre éditions de cet ouvrage se

succédèrent, toutes sans date, sans nom d'imprimeur et sans désignation du lieu où elles ont été imprimées. Mais deux sont en hollandais et deux en latin. Or le dialecte hollandais employé est celui qui se parlait dans les Pays-Bas vers la fin du quatorzième siècle ou au commencement du quinzième; du moins voilà ce qu'affirment des érudits fort bons juges en pareille matière, et cette opinion, suivant nous, donne à l'origine de ces livres une sanction bien concluante. Maintenant, si l'on jette un regard en arrière et ailleurs, on sera bien obligé d'avouer que nulle part, dans aucun pays, allemand ou autre, on n'avait encore vu se produire un ouvrage de gravure supérieur au *Speculum humanæ salvationis* et à la *Bible des pauvres* ou les rappelant même de loin. L'influence des van Eyck s'y fait sentir; le dessin des planches aussi bien que l'agencement des figures rappelle le goût de ces maîtres.

Si nous croyons devoir refuser aux Allemands une gloire à la défense de laquelle ils ont dépensé pourtant une érudition bien patiente, et de pénibles recherches, nous reconnaissons qu'ils prirent au développement de la gravure une part assez importante pour balancer cet avantage aux Pays-Bas, et en temps et lieu nous ne manquerons pas de dire la part qui leur revient dans l'histoire des origines de l'art.

Aux Pays-Bas appartient donc, avec l'honneur d'avoir trouvé les premiers modes d'impression, celui non moins grand d'avoir mis au jour les premières planches sur bois dignes d'attention. Les livres que nous avons

cités plus haut remplacèrent les manuscrits jusqu'alors uniquement en usage. Ce fut un bienfait immense; car, exigeant un travail long et minutieux, les manuscrits coûtaient fort cher. Ils étaient seulement à la portée des personnes aisées, et le peuple et les classes pauvres qui n'en pouvaient posséder se trouvaient voués à l'ignorance. On publiait, il est vrai, nombre de planches sur bois accompagnées de courtes légendes. Mais était-ce là un bien puissant moyen d'instruction? L'imprimerie vint changer ces conditions inégales, et l'on comprend quels mutuels et puissants services purent se rendre la gravure xylographique et la typographie liées étroitement, agissant simultanément.

L'école de peinture que les van Eyck dirigeaient, et dans laquelle Hans Memling travailla quelque temps, eut un trop grand retentissement pour que plusieurs artistes n'aient pas de suite éprouvé le désir de s'exercer à la gravure, art nouveau qui permettait de multiplier à l'infini les productions de ces maîtres, et qui assurait un profit plus immédiat. Les gravures sur bois qui parurent dans les Pays-Bas au quinzième siècle sont nombreuses. A Amsterdam, à Anvers, furent publiés des livres ornés de planches qui proclament l'utilité de la découverte et qui se distinguent par une netteté d'exécution et par une sorte de sentiment de la vérité qu'on ne trouve pas ailleurs. C'est que vainement on eût cherché autre part des modèles comparables à ceux que les graveurs flamands avaient sous les yeux. Lors même qu'ils ne s'appliquaient pas à les

imiter servilement, ils n'avaient garde de les négliger tout à fait, et même à leur insu, ils subissaient l'ascendant des maîtres qui dominaient l'école.

Les noms des artistes qui taillèrent le bois au quinzième siècle et au commencement du seizième siècle ne sont pas connus ; par suite, il n'est pas facile de désigner leurs travaux d'une manière claire, aisément saisissable. Toutes les planches primitives de provenance flamande sont nées sous l'influence de l'art qui florissait à la cour des ducs de Bourgogne, et les dessins que les graveurs reportaient sur le buis ou sur le poirier ont des qualités trop analogues pour que le classement en soit possible. Les figures sont courtes, souvent difformes; les types de têtes manquent de grandeur, mais les mouvements ne sont pas en général dépourvus de justesse, et l'expression est ordinairement poussée jusqu'à l'exagération. Enfin le bois a été parfois coupé avec adresse, et que l'on donne à Jacob Cornelisz ou bien à Jean Walter van Assen les pièces qui portent le monogramme composé d'un I et d'un A séparés par un double A croisé avec un V, on ne pourra leur refuser une intention pittoresque et surtout une véritable habileté manuelle.

Gravure sur métal. — Les premiers artistes des Pays-Bas qui gravèrent sur métal se rapprochent par le style — s'il est permis d'appliquer un si grand mot à des œuvres naissantes — de leurs prédécesseurs les graveurs sur bois. C'est la même influence qui les inspire, c'est la même volonté qui les guide. Le maître

anonyme que l'on désigne, faute de renseignements précis, sous le nom de *Graveur de l'année* 1480, laissa un grand nombre d'estampes. Toutes témoignent à la fois de beaucoup d'indécision dans le dessin et de quelque habileté dans l'exécution. Elles représentent tantôt des sujets de sainteté, tantôt des scènes joyeuses, et donnent de l'art à cette époque une idée assez exacte. Le dessin, que les peintres et les miniaturistes connaissaient déjà à fond, sous la main des artistes qui tenaient un burin, perdit de sa précision : les mouvements des figures se contournèrent et touchèrent quelquefois au grotesque, et, à vrai dire, l'art des van Eyck et de Hans Memling n'eut qu'une médiocre influence sur le *Graveur de l'année* 1480. On dirai que, au lieu de s'inspirer de l'école brugeoise, il demanda de préférence ses modèles aux primitifs de Cologne. Par ce côté, il semble se rapprocher des artistes qui travaillèrent sur les bords du Rhin. Mais il appartient bien à l'école néerlandaise par la façon dont il taille le cuivre. C'est même là un de ses principaux mérites, et son burin souple et moelleux semble indiquer qu'il exerça quelque temps la profession d'orfèvre.

Un autre artiste anonyme, connu sous les noms de *Maître à la navette* ou de *Zwoll*, aurait travaillé, si l'on en croit les historiens, à une époque peu éloignée du *Maître de* 1480; sa manière cependant est plus accentuée et témoigne d'un art plus avancé. Quoique certaines planches de son œuvre rappellent par leur rudesse l'école primitive, d'autres paraissent démontrer qu'il grava jusqu'au milieu du seizième siècle

Son burin avait de la souplesse, mais il semble avoir été dirigé par un artiste peu au courant des progrès accomplis dans les autres contrées. Le *Maître à la navette* ne dut jamais quitter les Pays-Bas ni même connaître les estampes exécutées en Italie et en Allemagne; sa manière ne laisse pas soupçonner la moindre influence étrangère et, uniquement occupé de sujets pieux, son burin ne retrace que des compositions conçues dans le goût de l'école patronnée par les ducs de Bourgogne.

Après les artistes que nous venons de citer, naquit un maître qui résuma toutes les qualités de l'école primitive et qui occupe dans l'histoire de l'art une place considérable. Nous voulons parler de Lucas de Leyde, qui naquit en 1493. Il apprit son métier de graveur chez un armurier et chez un orfèvre, et de très-bonne heure fit preuve de talent. En 1508, c'est-à-dire à l'âge de quinze ans, il mit au jour sa première estampe, et, quelque timidité qu'on y signale, elle permettait de pressentir un avenir glorieux. Avant Lucas de Leyde, nul graveur n'avait pris un souci semblable de la perspective ni cherché avec autant de soin à donner aux compositions compliquées une clarté qui mit chaque personnage à son plan, chaque objet à sa place, une netteté qui agrandit l'espace où s'accomplit la scène. Lucas de Leyde connut Albert Dürer; lorsque ce grand artiste vint à Anvers en 1520, il fit avec lui échange d'estampes; cependant, s'il emprunta quelque chose au talent de l'illustre artiste de Nuremberg, ce fut beaucoup moins que la plupart de ses con-

temporains. Le fait est qu'il garda sa manière particulière d'interpréter les sujets inventés par lui et que l'al-

Fig. 8. — L'espiègle, estampe de Lucas de Leyde.

lure matérielle de son burin n'éprouva pas non plus de transformation sensible. L'expérience et la pratique le rendirent de plus en plus maître de son outil, mais il

conserva le même goût de dessin depuis ses premières planches jusqu'à ses dernières. Prenant ses modèles dans ce qu'il avait habituellement sous les yeux, il n'a pas craint de donner à la reine de Saba, à Esther, à Dalila, les costumes de la classe riche de la société hollandaise, et le sentiment inné d'élégance dont il était doué lui a fourni un type très-distingué, bien plus près de la beauté que tous ceux des autres maîtres de son temps. Son *Ecce Homo* peut être regardé comme une des pièces les plus importantes, au point de vue de l'art, qu'il ait jamais imaginées. Elle offre aussi un intérêt d'un autre ordre. La scène se passe sur la place publique d'une ville hollandaise, et le graveur, peu préoccupé de la vérité historique, a vêtu les bourreaux et les spectateurs à la mode de son temps. En agissant ainsi il nous a laissé un document fort important pour l'histoire des costumes et des mœurs néerlandais pendant la première moitié du seizième siècle. Quoique s'adonnant de préférence aux scènes religieuses ou aux sujets d'un caractère élevé, Lucas de Leyde ne dédaigna pas non plus de traiter des compositions dans lesquelles les *paysans* et les *gueux* jouent les principaux rôles. Dans cet ordre d'idées, il exécuta même la pièce la plus rare et la plus recherchée de son œuvre, les *Paysans en voyage*, estampe connue sous le nom de l'*Espiègle*, et cette planche inaugura l'énorme série d'estampes sur les *gueux* et sur les *paysans* que plus tard les Téniers, les Ostade, Dusart et d'autres, inspirèrent ou produisirent.

Les graveurs qui vécurent du temps de Lucas de Leyde et qui travaillèrent à côté de lui n'eurent point son talent ni sa manière de rendre la nature. Ils s'exemptèrent de l'influence du maître qui les dominait, et cette indépendance volontaire ne leur fut pas profitable. Dirck van Staren, artiste surnommé le *Maître à l'étoile*, fait pourtant exception. Dans certaines estampes signées de ses initiales, *Saint Luc peignant la Vierge*, le *Déluge* et un *Saint agenouillé devant la Vierge tenant dans ses bras l'Enfant Jésus*, l'auteur se montre graveur adroit et dessinateur expérimenté; les figures sont élégantes et fines, et le soin avec lequel l'atelier de saint Luc est décoré témoigne d'une aptitude singulière à agencer les ornements; — ceux-ci rappellent, au surplus, ceux de Lucas de Leyde.

Le *Maître à l'écrevisse*, qui travaille à la même époque que le *Maître à l'étoile*, fut indépendant et s'inquiéta peu de la manière de ses devanciers. Les vierges qu'il grava sont laides et prétentieuses, grimaçantes et d'un dessin insuffisant; toutes les figures qu'il inventa sont trapues et ramassées; son dessin est lourd, maladroit; son burin indécis, inhabile. En définitive, l'attention que l'on accorde aux ouvrages de cet artiste nous paraît très exagérée et, à notre avis, ne repose sur rien autre chose que sur leur rareté. En même temps que le *Maître à l'écrevisse*, Alaert Claas publia un grand nombre d'estampes qu'il signa de son nom. A ses débuts, il se contenta du rôle de copiste. Il imita certaines estampes de Lucas de Leyde, de Beham, d'Aldegrever et d'Albert Dürer; il peut

prendre rang parmi les *petits maîtres*, sans avoir cependant la sûreté de burin des artistes que l'on désigne sous cette dénomination collective. Son burin est sec, ses tailles sont espacées et ses figures d'un modelé peu cherché. Son œuvre ne se compose pas seulement de copies, mais les estampes dont on lui attribue l'invention aussi bien que la gravure n'offrent pas de caractère particulier qui les rende dignes d'estime ; on y trouve de la facilité, mais le dessin en est pauvre et l'expression à peu près nulle.

Un autre artiste néerlandais, Corneille Matzys, se rattache également à l'école des *petits maîtres*, au moins pour une moitié de son œuvre. Les estampes qui portent son monogramme et qui furent exécutées entre les années 1537 et 1552 sont généralement de petites dimensions. Ce sont aussi ses meilleures, et lorsqu'il nous montre des paysans et des paysannes conversant deux à deux, courant ensemble ou se racontant leurs misères, il parvient à nous intéresser et semble suivre sa véritable voie. Mais il fit le voyage d'Italie et modifia sa manière, essayant, sans y réussir, d'ennoblir son dessin au contact des œuvres italiennes ; aussi la *Pêche miraculeuse*, estampe d'une dimension relativement très-grande, se trouva au-dessus de ses moyens, et son burin ne put s'élever jusqu'au style de Raphaël. Il rendit pauvrement et sans aucune précision le célèbre carton. Dans cette évolution de goût et de manière, perdant beaucoup plus qu'il ne gagne, il compromet sans retour ce qui ajoute tant à l'intérêt et au mérite d'une œuvre : le caractère,

l'originalité. Malheureusement, dans les Pays-Bas, le mouvement qui porta les peintres à émigrer en Italie fut à peu près général au seizième siècle. Ne dirait-on pas que la Hollande et la Flandre ne pouvaient suffire à un artiste, inspirer un maître? L'avenir s'est chargé de démontrer le contraire, et dès que les graveurs et les peintres néerlandais devinrent sédentaires, avec leurs seules ressources ils surent fonder une école célèbre. Ce n'est qu'au dix-septième siècle que cette sagesse leur vint, et il fallut pour cela deux grands maîtres, Rembrandt et Rubens. Jusque-là, c'est-à-dire pendant tout le seizième siècle, depuis Lucas de Leyde jusqu'aux graveurs d'un ordre inférieur que nous avons cités plus haut, aucune œuvre digne de remarque ne fut produite par les artistes de la Hollande ou de la Flandre. Lambert-Lombard, Adrien Collaert, Martin Hemrskerke, Dirck Volkert Curenbert et quantité d'autres passèrent la plus grande partie de leur existence à Rome, s'épuisant à poursuivre là un idéal au-dessus de leurs forces. Le nombre de leurs ouvrages fut énorme, il est vrai, mais cette activité extraordinaire ne tendait à rien moins qu'au dépérissement de l'art. Travaillant pour le commerce, les graveurs inondaient le marché de sujets pieux, se livraient à l'allégorie, cette maladie de l'Italie en décadence, et, pressés de produire, ne songeaient guère à ce qui, par dessus tout, eût dû les préoccuper : la beauté et la recherche du vrai.

Ici une distinction est nécessaire. Jusqu'à présent nous avons confondu l'art hollandais et l'art flamand,

qui marchent de front, en effet, jusqu'au commencement du dix-septième siècle. Il faut maintenant les séparer, car les tendances artistes de ces deux pays varient à mesure que leurs intérêts cessent d'être unis.

La Hollande se constitue et prend une direction qui n'a plus rien de commun avec les aspirations de la Flandre; un maître naît chez elle; il change brusquement les habitudes de l'école, et ce maître, qui tient la tête de l'art, c'est Rembrandt van Rhyn.

Hollande. — Rembrandt naquit en 1607[1]. Le lieu de sa naissance n'est pas connu d'une façon bien certaine ; cependant tout semble prouver qu'il vit le jour à Leyde, où sa famille était établie depuis longtemps. Son père le destina d'abord à l'étude de la jurisprudence. Il commença par lui faire apprendre le latin, pour qu'il fût en état de suivre plus tard les cours de l'université de Leyde. Mais Rembrandt se sentait porté vers le dessein et la peinture, et ses parents, cédant à sa volonté, le placèrent chez un artiste peu connu aujourd'hui, Jacob Isaacson van Swanenburg. Rembrandt étudia trois ans chez ce peintre. Ensuite il fréquenta

[1] La date de la naissance de Rembrandt a donné lieu à de nombreuses discussions. Les registres de la municipalité de Leyde, qui pourraient seuls trancher la question, ont disparu pour l'époque qui nous intéresse. On est donc réduit à des conjectures qui s'appuient sur l'autorité d'Orlers, bourgmestre de Leyde, sur quelques estampes datées, et sur l'acte de mariage de l'artiste dans lequel il déclare, le 10 juin 1634, être âgé de 26 ans. Nous adoptons ici l'opinion de M. C. Vosmaer (*Rembrandt Harmens van Rijn, ses précurseurs et ses années d'apprentissage*. La Haye, 1863, p. IV-VI), qui, après avoir examiné tous les textes et toutes les pièces proposées par les historiens du maître, conclut, timidement toutefois, que Rembrandt dut naître en 1607.

successivement les ateliers de Pierre Lastman et de Jacob Pinas. Après avoir appris, sous la discipline de ces maîtres, les éléments de l'art, de retour à Leyde, dans la maison de son père, il vola de ses propres ailes. Il acquit promptement une grande réputation; ses premiers ouvrages en peinture comme en gravure furent même assez remarqués pour qu'il fût plusieurs fois mandé à Amsterdam, afin d'y exécuter des portraits. Le 22 juin 1634, Rembrandt se maria avec une riche Frisonne, nommée Saskia Uilembourg. De ce mariage il eut deux enfants. L'un mourut fort jeune, et l'autre, Titus Rembrandt, suivit, mais sans aucun succès, la carrière de son père. Après huit ans de ménage, Saskia mourut, elle aussi, laissant toute sa fortune en usufruit à son mari, à la condition que celui-ci donnât à son fils une éducation qui lui permît d'occuper une haute position, et que, le jour où il se marierait, il lui constituât une dot. Rembrandt ne demeura pas longtemps veuf; du moins, si l'on ne retrouve aucune trace authentique de cette nouvelle union, nous en sommes informés par les registres d'Amsterdam, qui constatent la naissance de deux enfants assez peu de temps après la mort de Saskia.

L'existence de Rembrandt, entièrement consacrée au travail, n'a offert aux historiens aucune particularité digne d'être notée. Il s'éloigna peu d'Amsterdam, et sut trouver autour de lui, en Hollande, des modèles de toute nature qui suffisaient à son génie. Les œuvres de Rembrandt, aujourd'hui très recherchées, n'étaient pas, du vivant du maître, aussi estimées. En 1656, lors-

que Rembrandt avait dans tous les genres produit ses œuvres capitales, il fut déclaré insolvable et contraint de vendre sa maison, son mobilier et tout ce qui constituait son atelier. Cet événement malheureux porta un coup funeste à l'artiste. Quoiqu'il ait encore beaucoup travaillé depuis cette époque et qu'il ait peint entre autres chefs-d'œuvre les *Syndics des drapiers* du musée d'Amsterdam (1661), sa vie devint de plus en plus ignorée. Longtemps inconnue, et souvent inexactement rapportée, la date de sa mort a été, dans ces derniers temps seulement, révélée par un document extrait des registres de l'état civil d'Amsterdam : Rembrandt fut inhumé dans cette ville le 8 octobre 1669.

Rembrandt fonda l'école hollandaise proprement dite, et il la représente complètement. Tous les sujets, il les aborde, et dans tous les genres il se montre artiste inimitable. Qu'il s'adresse aux compositions de l'ordre le plus élevé et représente *Jésus-Christ guérissant les malades* ou la *Résurrection de Lazare*, sa pointe magique obtient de l'eau-forte ce que jamais on ne l'aurait cru capable de donner; cette branche de la gravure, qui semble ne convenir qu'aux motifs intimes, aux compositions exécutées du premier jet, atteint, au contact du génie de Rembrandt, les sommets de l'art, et lutte triomphalement avec la gravure d'histoire. Lorsque le maître nous fait assister à des scènes d'intérieur, quand il nous conduit dans les synagogues, quand il nous montre le sculpteur modelant au pouce une statuette, ou la cuisinière entourée de ses enfants

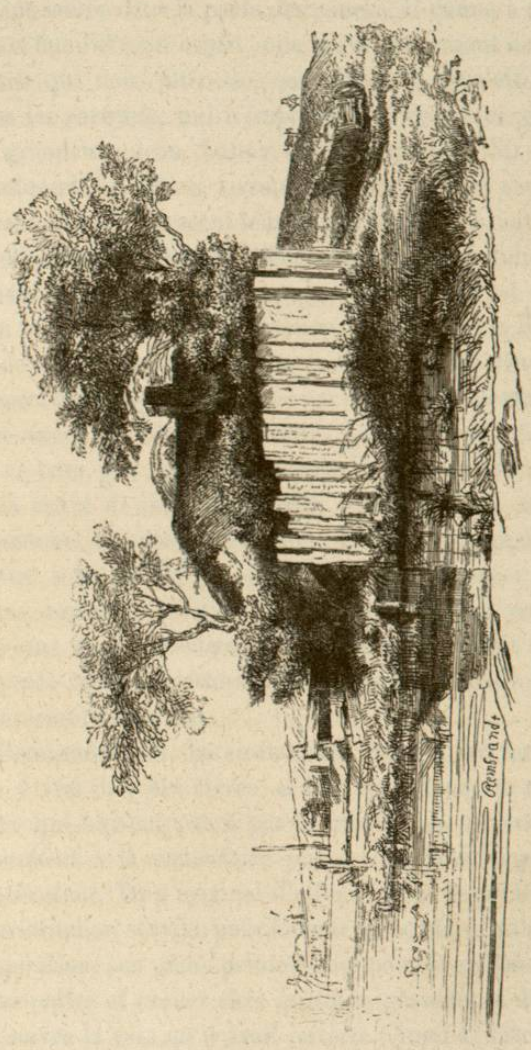

Fig. 9. — Paysage, eau-forte de Rembrandt van Rhyn.

faisant sauter dans la poêle des coucks, il donne à ces sujets familiers un esprit, une verve, un accent de la nature qui nous intéresse, nous charme, nous attire. Dans les portraits, nul n'imprime plus de vie et plus de grandeur. Jean Lutma, le bourgmestre Six ou Rembrandt lui-même, vivront à jamais dans les eaux-fortes qui nous retracent leur physionomie avec tout ce qu'elles ont de spirituel, d'énergique ou de singulier. Devant les beautés de la campagne, Rembrandt est encore tout à fait maître ; personne, et pourtant la Hollande a eu d'assez grands paysagistes, n'a su rendre l'aspect de ce pays factice, créé par la main de l'homme, avec une aussi étonnante vérité. Les horizons infinis de ce pays plat, coupé par quantité de canaux et ça et là égayé de moulins à vent, sont exprimés sans monotonie et sans exagération. L'art avec lequel le maître a su choisir les points de vue, disposer les plans, exprimer enfin ce qu'il a eu devant les yeux, fait que, dans ses estampes, la Hollande apparaît par son côté vraiment pittoresque sous un angle tout à fait intéressant et curieux.

Rembrandt eut des imitateurs, mais il ne forma pas à vrai dire des élèves, si l'on entend par ce mot ceux qui suivent pas à pas la manière du maître et cherchent à la contrefaire jusque dans ses moyens d'exécution. Trop original d'ailleurs pour se prêter à une imitation servile, pour fournir autre chose qu'une inspiration, son génie primesautier pouvait seulement faire naître et exciter chez quelques graveurs le désir de suivre la voie qu'il avait ouverte. Aussi J. Livens,

Ferdinand Bol et van Uliet, en cherchant à se conformer strictement aux exemples du maître, restèrent loin de leur modèle et n'obtinrent qu'une réputation médiocre. L'infériorité de ces artistes est manifeste lorsque, s'attaquant directement aux œuvres du maître, ils cherchent à reproduire les beautés qui les distinguent à l'aide de procédés analogues. Les imitateurs que nous venons de nommer gravèrent plusieurs fois les compositions de Rembrandt, et non sans talent; ils ne déployèrent même jamais plus de savoir que lorsqu'ils copièrent les dessins de l'illustre maître. Quant aux compositions qu'ils inventèrent, elles offrent quelquefois, à côté de l'intention évidente d'imiter Rembrandt, une exagération dans le dessin qui nuit aux figures, et qui accuse l'impuissance de leur auteur.

A la recherche de sujets d'un ordre peu relevé, à cette prédilection marquée pour les mœurs des *paysans* et des *gueux*, la Hollande doit un grand nombre d'œuvres excellentes. Les artistes qui s'adonnèrent à ce genre étaient peintres pour la plupart, et savaient trouver autour d'eux une inspiration vraie et des modèles excellents. Comme leur pays n'offrait ni un type d'habitant bien noble, ni une nature riche en grands aspects, ils s'appliquèrent uniquement à représenter ce qu'ils voyaient. Leurs ouvrages nous séduisent parce qu'ils sont vrais. Ces intérieurs de tabagies et de cabarets, dans lesquels Ostade ou Brauwer nous mènent sont vivants et animés. On devine aisément que le graveur qui les reproduit les a fréquentés et les connaît à fond. Adrien Brauwer, de Harlem, les aurait même

beaucoup trop souvent visités, si l'on en croit les historiens locaux, qui l'accusent de s'être livré à l'ivrognerie et d'avoir mené une vie fort débauchée. Il mourut à trente-quatre ans, laissant quelques eaux-fortes exécutées d'une pointe délicate et spirituelle. Adrien van Ostade eut une existence beaucoup moins accidentée; il occupe aussi comme graveur une place plus importante. Doué d'un talent distingué, il grava un grand nombre d'estampes qui plaisent surtout par l'esprit et la pantomime des figures. Tantôt gais et joyeux, tantôt occupés aux soins du ménage, ses personnages font bien ce qu'ils veulent faire; leurs gestes sont justes, leurs physionomies vraies; ils agissent, ils vivent, ils expriment à ravir ce qu'ils veulent dire ou représenter. Cette science, qui consiste à montrer clairement ce qu'on veut montrer, Ostade la posséda au plus haut degré; et quand il met en scène un ou plusieurs personnages, il imprime sur la physionomie et dans tout l'être de chacun un accent de vérité bien particulier et jamais banal.

Bien loin de leur modèle restèrent les imitateurs d'Ostade. Corneille Dusart dessina lourdement, et les types de ses figures ont encore plus de trivialité que chez ses autres contemporains. Ces Hollandais, qui donnaient à la physionomie un si vif accent de vérité, n'ont jamais su exprimer la jeunesse; leurs amoureux, hommes et femmes, sont ridés et laids à faire peur : les enfants qu'ils font jouer autour de leurs parents sont vieillots et ramassés; leurs mouvements seuls annoncent le jeune âge. Quant à la beauté et à l'élégance

des types, il ne faut pas s'aviser de les chercher dans ces petits maîtres hollandais; jamais ces artistes n'y songèrent. Corneille Bega, autre disciple d'Ostade, pas plus que C. Dusart, ne s'éloigna de la route tracée par le maître. Ce qu'il aimait à représenter, ce sont des paysans attablés dans des cabarets, devisant à la porte d'une auberge, ou vaquant aux soins du ménage; mais sa pointe n'a pas la finesse de celle d'A. van Ostade; elle est dure quelquefois, et les physionomies de ses gueux sont loin d'avoir toute la précision désirable.

Une observation doit trouver place ici. Nous avons dit que les artistes qui vivaient en Hollande au dix-septième siècle ne cherchaient à donner aucune beauté à la figure humaine. En revanche, toute une catégorie d'artistes également habiles au pinceau et à la pointe, s'approcha de la beauté lorsqu'ils dessinèrent des animaux. De ces maîtres, Paul Potter est le plus considérable; il sut donner aux bêtes qu'il dessina, peignit ou grava, sans transiger jamais avec l'exactitude correcte des formes, une sorte de grandeur. Dans son œuvre gravée, il est tel cheval de la Frise qui, pour la largeur de l'exécution, rivalise avec les productions des écoles chez lesquelles précisément la grandeur est un des traits distinctifs. Nicolas Berghem savait dessiner les animaux aussi bien que n'importe lequel de ses compatriotes. Il gravait avec propreté et finesse, et ses estampes, très recherchées, ont les mêmes qualités que ses peintures. Elles sont exécutées avec un agrément, une légèreté de pointe extraordinaires. Il encadrait ses compositions,

Fig. 10. — Les deux vaches, eau-forte de Paul Potter.

où les bêtes sont mieux construites que les personnages, de paysages auxquels il mettait un soin tout particulier. Sa pointe délicate prenait plaisir aux feuillages; elle ménageait la lumière sur les parties que le jour frappe directement ; les ombres ne sont jamais confuses ni traitées négligemment; l'air circule partout, enveloppe les animaux et donne la vie aux êtres qu'il inonde. Adrien van de Velde peignait la nature animée ou inanimée, mais il ne grava guère que des animaux; ses planches dénotent un talent très sûr de lui ; sa pointe, savante et précise, rappelle celle de Berghem. Moins serré dans le dessin, Théodore Stoop a l'exécution grasse et d'un effet agréable; les figures qui accompagnent ses chevaux sont spirituelles et bien disposées. Philippe Wouverman n'a signé qu'une seule planche. Mais ce cheval, appelé aux dures fatigues, témoigne d'une grande connaissance du dessin, et montre en même temps l'aptitude du peintre à manier l'eau-forte. L'exécution pleine d'inexpérience ne nuit point à la précision des formes. Malgré son aspect sali, cette planche est parfaitement digne de l'attention sérieuse des artistes. Karel Dujardin affectionnait la vie des champs. Tant qu'il resta dans son pays, il fut disciple studieux de Paul Potter; il confia au cuivre nombre d'animaux dont il nous fait connaître les habitudes, dont il souligne le tempérament. Simplement paresseux, les uns dorment d'un sommeil profond, étendus sur le dos ou vautrés dans la fange; les autres, accoutumés au travail, ruminent en paix ou broutent nonchalamment l'herbe de la prairie. La pointe de Du-