jardin est nette ; les contours sont indiqués avec habileté et finesse, et, dans les œuvres de ce maître, rien ne trahit jamais la lassitude ou la peine. Un jour, sous prétexte d'accompagner un ami qui part pour Livourne, Karel Dujardin s'embarque et fait route vers l'Italie. La vue des montagnes et les horizons de la campagne romaine l'impressionnent et l'attirent, et, animalier en Hollande, il devient paysagiste en Italie. Ses paysages italiens ne manquent pas d'ampleur, mais il n'est pas fait pour les œuvres de style et sa pointe est indocile à les exprimer.

L'exemple de Karel Dujardin fut imité, et quelques paysagistes, après avoir étudié en Hollande, se rendirent en Italie. A cette émigration, Jean Both, le plus célèbre de ces transfuges, gagna le surnom de *Both d'Italie*. Il était né à Utrecht en 1610. Il parcourut, en compagnie de son frère André Both, avec lequel il travailla presque toujours, la France d'abord, puis l'Italie, où il fit un très long séjour. N'est-il pas curieux d'observer que ce fut à travers les ouvrages d'un artiste français, de Claude Gellée, qu'il comprit la nature italienne? Mais les eaux-fortes de Jean Both, bien moins que ses tableaux, trahissent l'influence du maître lorrain. Pour ses gravures, on sent qu'il reçut ses impressions directement de la nature; aussi est-ce avec un sentiment très sincère de la vérité qu'il grava ces vastes horizons bornés de hautes montagnes, égayés par de grands arbres et par des fabriques restées historiques; sa pointe pittoresque s'accommodait des accidents de terrain, et la beauté imposante des paysages

qui se déroulaient devant ses yeux lui fit rencontrer le style. Guillaume de Heusch suivit l'exemple de son maître J. Both, et alla, comme lui, chercher ses modèles en Italie. Sa pointe, adroite et spirituelle, rendit la nature de ce pays avec vérité et précision. Herman Swanevelt, qui passa, lui aussi, la plus grande partie de sa vie en Italie, céda à l'élan donné par Claude le Lorrain et s'inspira directement des leçons de ce maître. Ses eaux-fortes se ressentent de l'enseignement qu'il reçut. Elles pèchent toutefois par l'exécution qui est un peu monotone.

Au contraire, le plus grand paysagiste de la Hollande, Jacques Ruysdael, ne connut pas l'Italie et ne cessa guère d'habiter la ville de Harlem, qui l'avait vu naître. Ce maître, dont nous n'avons pas à apprécier ici l'incomparable talent de peintre, a gravé des eaux-fortes dignes assurément d'autant d'estime que ses tableaux. Elles sont traitées librement et dessinées avec une science, une fermeté singulières. Avant Ruysdael, nul n'avait indiqué d'un trait plus sincère la forme des arbres ni détaillé les feuillages avec plus de netteté, sans se noyer dans le détail. Sagement répartie, la lumière éclaire franchement les plans que le soleil frappe; dans les ombres, c'est le même soin, la même préoccupation du vrai, la même intelligence du juste. La couleur chaude de ses tableaux se retrouve dans ses eaux-fortes; et pour choisir dans son œuvre, d'ailleurs peu considérable, deux planches résumant son talent dans ce qu'il a de plus élevé, nous désignerons le *Champ de blé* et les *Voyageurs*, estampes admira-

bles qui peuvent être regardées comme les chefs-d'œuvre du genre. Antoine Waterloo ne quitta pas non plus la Hollande et s'écarta peu des environs d'Utrecht, sa patrie. Contrairement à la plupart des artistes dont nous venons de parler, il acquit comme graveur plus de réputation que comme peintre. Cette réputation nous paraît même exagérée; sa pointe est monotone, et, malgré le soin qu'il prit de relever, à l'aide du burin, certaines parties de ses planches, il ne sut leur donner un effet bien agréable. Les sites que Waterloo a retracés sont d'ailleurs peu variés et de médiocre étendue : un coin de forêt coupé par une allée tortueuse, un moulin perché sur un torrent, une chaumière qu'ombragent quelques arbres, tels sont les côtés de la nature que l'artiste affectionna; il ne s'appliqua jamais à rendre les horizons infinis de la Hollande ni ses prairies sans limites arrosées par d'innombrables canaux.

Si les forêts, les coteaux chargés de verdure et les prairies de la Hollande ont eu des interprètes enthousiastes, la mer en a suscité également, et Rembrandt, qui a inauguré le genre de la marine, comme dans les autres est arrivé dans celui-ci à la perfection. Moins favorablement inspirés furent ceux qui le suivirent. L'un des plus habiles peintres hollandais, Louis Backuysen, a tracé à la pointe quelques marines dans lesquelles on ne retrouve pas sa science accoutumée. Dans ses planches, l'air circule sans doute et enveloppe les vaisseaux qui flottent à l'horizon; mais les derniers plans ont été trop sommairement indiqués,

Fig. 11. — Le champ de blé, eau-forte de J. Ruysdael.

et les figures qui garnissent les devants sont d'un dessin lourd et fort incorrect. Isaïe van de Velde n'est pas plus heureux. Il s'efforce de nous montrer des ports de mer encombrés de vaisseaux ou bien des patineurs glissant sur la glace. Malheureusement les hachures sèches et âpres de sa pointe, recouvertes le plus souvent par des tailles au burin, rendent imparfaitement la physionomie de la mer, du fleuve ou du canal qu'il prétend représenter.

Pierre Bout, dont la pointe légère a réussi à indiquer très agréablement les villages baignés par la mer et formant l'horizon, dessinait trop peu et animait ses marines de figures pesantes et banales. Il s'entendait toutefois à établir un effet, et les cinq ou six marines que l'on connaît de lui peuvent être comptées parmi celles qui donnent une impression très juste de la mer du Nord. René Nooms, généralement connu sous le surnom de Zeeman (marin), est né à Amsterdam, vers 1612. Épris d'une passion véritable pour la peinture de marine, afin de mieux jouir de la vue de la mer, d'étudier les caprices, les allures, les aspects si divers du mobile élément et de connaître la construction des navires, il fit plusieurs voyages, embarqué comme simple matelot. C'est à cette éducation particulière que ses estampes doivent un cachet de vérité que peu d'ouvrages contemporains pourraient montrer au même degré. Aussi les vaisseaux de toute nature qu'il grava peuvent être d'un grand secours pour l'histoire de la marine, et si le curieux ne reconnaît dans les estampes de Zeeman ni une

grande entente de l'effet, ni un charme bien particulier dans l'exécution, au moins l'historien les estimera-t-il pour l'enseignement qu'il en retirera, pour les documents précis qu'il saura y rencontrer.

Tandis que, suivant l'exemple de Rembrandt, les peintres hollandais se livraient avec ardeur à la gravure à l'eau-forte, exécutant pour leur gloire future des ouvrages de la plus haute valeur, à côté d'eux se formait et grandissait une école de gravure au burin qui laissa, elle aussi, une trace éclatante de son existence. Cette école de graveurs au burin ne se constitua en Hollande qu'au dix-septième siècle. Après Crispin de Passe, qui donna à de nombreux ouvrages un aspect agréable et coloré, l'on trouve toute une série de graveurs maniant le burin avec une habileté que nous ne craignons pas de déclarer trop grande. A ses débuts, Henri Goltzius se montra cependant timide et amoureux jusqu'à l'excès de la finesse et de la précision; mais, lorsqu'il se sentit tout à fait maître de son outil, il prit une allure bien différente et publia les planches les plus extravagantes que jamais imagination ait inventées. En tailles larges et espacées, il chercha à rendre des compositions compliquées et d'un pédantisme insupportable. Or cette exagération des formes rendues avec une exagération non moins grande de burin aboutit à de tristes résultats. Goltzius y gagna sans doute la réputation d'un des plus savants burinistes de la Hollande; mais par un juste retour de l'opinion, celle de dessinateur fin et correct, que ses premiers ouvrages lui avaient assurée, lui échappa. Le

Fig. 12. — Costume, gravure de H. Goltzius.

plus regrettable, c'est qu'il eut des imitateurs et fit école. En effet, sa manière séduisit et enrôla des esprits avides de nouveauté, et pourvu qu'ils arrivent à la notoriété, peu scrupuleux sur les moyens de l'obtenir.

Parmi les imitateurs de Goltzius les moins sensés, nommons Jean Saenredam et Jean Müller. Il est impossible de pousser plus loin que ces artistes le maniement de l'outil, de montrer une habileté plus grande à tailler le cuivre. Vaincre des difficultés en apparence insurmontables, tel était leur idéal, et cette préoccupation constante de faire parade de leur savoir absorba leurs efforts. C'est pourquoi ils préférèrent demander des modèles à Barthélemy Spranger, certes le peintre le plus maniéré de l'école, plutôt que de graver leurs propres compositions ordinairement d'un style moins emphatique. Jacques Matham, autre élève de Goltzius, ne se contenta pas des leçons de son maître. Il fit un long séjour en Italie et reçut à Rome quelques conseils de son compatriote Corneille Bloemaert. S'il gagna à cette éducation nouvelle de ne plus s'adonner systématiquement aux sujets compliqués, aux formes exagérées, en se laissant guider par des talents divers, compromit son originalité. Exécutées tantôt d'après le Josépin, tantôt d'après Zuccharo, quelquefois même d'après Raphaël et Titien, ses estampes rendent avec une fade monotonie, sans en exprimer les caractères particuliers, les ouvrages de ces artistes et ne se distinguent par aucune qualité saillante. N'étaient les portraits qu'il grava et dans lesquels la physionomie est toujours étudiée avec soin, son œuvre mériterait

peu d'estime. Henri Hondius ne quitta pas La Haye, sa patrie; il y dirigea pendant cinquante ans un atelier où se formèrent nombre d'artistes. Sa manière est sèche, dépourvue de grandeur et sans caractère bien facile à définir.

Si la gravure au burin fut exercée en Hollande durant une période assez longue par des artistes uniquement préoccupés du procédé, ou par des hommes qui allaient au loin chercher leurs modèles, égarant dans ces excursions leurs qualités natives, un moment vint où cet art occupa une place si considérable que les pays voisins peuvent en être jaloux. Au milieu du dix-septième siècle une école nationale de peinture se manifesta, école que Rembrandt inspira toujours; parallèlement surgirent des graveurs qui reproduisirent les compositions des nouveaux peintres en même temps que les leurs et portèrent au loin la réputation de ceux auprès desquels ils vivaient et dont ils suivaient les préceptes. Pierre Soutman, né à Harlem vers 1580, qui avait fréquenté l'atelier de Rubens, et qui grava avec talent un certain nombre de peintures de ce maître, semble avoir donné l'impulsion à la nouvelle école de gravure. Il attira près de lui des graveurs et obtint leur confiance. Dans son atelier entra Jonas Suyderoef, qui emprunta de son maître la pratique commode de l'eau-forte unie au burin, pratique dans laquelle l'eau-forte, ne jouant qu'un rôle secondaire, servant seulement à préparer la planche, disparaît presque complètement lorsque le burin a rempli son office. Dans l'œuvre de Jonas Suyderoef, important

surtout à cause des portraits gravés d'après P. Soutman, Franz Hals et Rubens, on distingue une planche qui suffirait à la réputation de l'artiste. Nous voulons parler de la *Paix de Munster*, d'après Gérard Terburg, qui ne renferme pas moins de cinquante portraits : ceux des plénipotentiaires réunis pour signer le traité.

Corneille Visscher est également un élève de P. Soutman. Plus que Suyderoef, il s'éloigna de la manière de son maître; sa façon d'exprimer ce qu'il inventait ou ce qu'il copiait était bien différente ; il ne se servait presque jamais de l'eau-forte et attaquait directement le cuivre avec le burin. A ses débuts, il grava d'une façon assez sèche, et ses planches rappellent les plus faibles ouvrages d'un artiste polonais qui séjourna quelque temps en Hollande, Jérémie Falck. Toutefois, sa manière se modifia rapidement et son talent ne tarda point à se manifester dans toute sa force. Visscher grava le portrait de Pierre Scriverius sous la direction de Pierre Soutman, et il constata la part de son maître dans cette estampe qu'il signa ainsi : *Corn. Visscher sculpsit, P. Soutmanno dirigente*. L'œuvre de Visscher est considérable et les pièces remarquables y abondent. Le *Marchand de mort aux rats* et la *Fricasseuse*, deux pièces de l'invention de Corneille Visscher, sont dignes, sans conteste, d'occuper dans l'art de la gravure une des premières places. Dans les portraits, l'artiste se montre peut-être plus grand maître encore; il excellait à modeler les chairs et variait avec un art infini ses travaux, suivant les objets qu'il

avait à représenter. Coloriste puissant et clair autant que dessinateur fin et consciencieux, il sut profiter des exemples de ses prédécesseurs, et ses œuvres disent assez la grande admiration que lui inspiraient Rembrandt, Franz Hals et van der Helst.

Corneille van Dalen, qui suivait les leçons de C. Vischer, n'eut pas une souplesse dans le burin égale à celle de son maître. Il acquit cependant à cette excellente école une rare habileté de coloriste. Les portraits d'Alphonse d'Este, de l'Arétin et de Boccace sont regardés comme les meilleurs ouvrages qu'il mit au jour. C. Van Dalen avait besoin d'un bon modèle ou de la nature même, car, lorsqu'il gravait une œuvre inférieure, il semblait ne point s'y intéresser, et son travail se ressentait de cette disposition d'esprit. Lorsqu'il gravait, au contraire, d'après Flinck ou Rubens, guidé par une œuvre flattant son regard et son goût, il rendait avec une habileté singulière les tours de force de couleur habituels à ces maîtres et prouvait alors tout son savoir.

Abraham Bloteling sortit de la même école et profita également des leçons de Corneille Visscher. Il naquit à Amsterdam en 1634. Son œuvre considérable est plus variée que celles des artistes dont nous venons de nous occuper et prouve que le graveur exerça tous les genres avec une égale habileté. Dans aucun, cependant, il ne sut prendre le premier rang. Ses eaux-fortes sont médiocres, et, au burin, s'il grava un chef-d'œuvre, le portrait du peintre Gov. Flinck, il produisit quantité de planches d'un mérite fort douteux. Le

grand nombre de gravures qu'il exécuta en matière noire atteste combien il utilisa ce procédé. Mais il ne s'y montra vraiment supérieur que lorsqu'il eut quitté son pays pour aller en Angleterre s'exercer d'après les peintures de Peter Lely et de quelques autres habiles portraitistes; jusque-là, sa facture était restée pesante, sans harmonie, sans souplesse, avec des demi-teintes trop uniformément répandues, et le dessin semblait étouffé sous des travaux n'accusant aucune forme précise.

A la fin du dix-septième siècle, l'art hollandais disparaît à peu près complètement. Les talents deviennent de plus en plus rares. On compte, il est vrai, quelques ouvriers adroits, mais ce sont des ouvriers et non des artistes, et l'habileté prodigieuse que Rembrandt avait montrée, que déployèrent ensuite ses imitateurs et les burinistes à la tête desquels il n'est que juste de placer Corneille Visscher, se réduit peu à peu à rien. Il y a bien encore Romyn de Hooghe qui grava avec une incomparable fécondité les sujets les plus divers : batailles, cérémonies, costumes, portraits; tous les genres furent traités par cet artiste doué d'une imagination exceptionnelle, mais dépourvu de goût et ignorant les lois fondamentales du dessin. Beaucoup moins habile que Romyn de Hooghe, Jean Luyken avait, lui aussi, une imagination ardente et une rare facilité d'exécution. Mais, lourde et monotone, sa pointe servait mal son intelligence et ne produisait que des ouvrages ternes, sans signification déterminée. Jacq. Houbraken s'efforça pendant une grande partie du dix-huitième

siècle de faire revivre en Hollande la belle gravure que Corn. Visscher et ses élèves avaient placée au premier rang; mais il n'y réussit point. Son dessin manquait de précision et il montra seulement une grande adresse à manier le burin. Son œuvre, considérable, est fort monotone. En dehors de ses nombreux portraits, on remarque quelques estampes gravées d'après C. Troost, planches d'une exécution habile, reproduisant des scènes de mœurs d'un intérêt local.

A l'année 1780, date de la mort d'Houbraken, doit s'arrêter l'histoire de la gravure en Hollande. Pousser plus loin cette étude nous obligerait à parler d'artistes dépourvus d'originalité, cherchant sans succès, par les imitations auxquelles ils s'appliquent, à se créer le même renom que les maîtres qu'ils prennent pour modèles.

Flandre. — Nous avons fixé à Rembrandt les commencements de l'école hollandaise de gravure; c'est Pierre-Paul Rubens qui marquera pour nous le point de départ de l'école flamande. Nous sommes, en effet, en mesure d'affirmer, sans crainte d'être taxé d'injustice, qu'une véritable école de gravure ne se fonda en Flandre que le jour où Rubens vint imposer son génie aux graveurs, leur tracer la voie à suivre et prêcher d'exemple à l'aide de ses ouvrages. L'art ne pouvait du premier coup atteindre son plus haut degré de perfection, et de nombreux graveurs précédèrent ceux qui illustrèrent l'école. Ainsi, les planches de Wierix sont exécutées avec talent; cependant on n'y trouve point

un savoir très remarquable, si ce n'est dans quelques portraits travaillés avec une finesse de dessin et une distinction surprenante. A défaut d'habileté, les Sadeler avaient montré une rare fécondité; de son côté, Ad. Collaert s'était adonné à l'allégorie, aux pieuses histoires, et les compositions de Martin de Vos et de Stradan avaient été l'objet de ses plus vives prédilections. Enfin, Corneille, Théodore et Philippe Galle, plus versés dans leur art que les graveurs que nous venons de citer, s'étaient manifestés dans plusieurs planches de leur jeunesse avec des aptitudes sérieuses; mais leur talent ne se développa réellement qu'au contact des ouvrages de Rubens, à qui était réservé l'honneur de fonder en Flandre une école nationale de gravure.

Né à Siegen, dans le courant du mois de mai 1577, Pierre-Paul Rubens passa dans cette ville ses premières années; puis il séjourna quelque temps à Cologne et ne se rendit à Anvers avec sa mère qu'en 1588, après la mort de son père. Lorsqu'ils furent arrivés dans cette ville, sa mère, Marie Pypeling, s'occupa d'abord de son éducation, qu'elle lui fit donner complète et variée; cette éducation terminée, Rubens entra en qualité de page chez la veuve du comte de Lalaing, Marguerite de Ligne. Il garda peu de temps cette position et il obtint de sa mère l'autorisation d'embrasser la carrière des arts pour laquelle il avait montré de bonne heure des dispositions singulières. Son premier professeur fut Tobie Verhaegt, peintre aujourd'hui fort ignoré. Il ne passa que peu de temps auprès de lui,

suivit les leçons d'Adrien van der Noort, et, après être resté quatre ans auprès d'Otto Venius, son véritable maître, il résolut d'aller parcourir l'Italie. Le 9 mai 1600, il quitta Anvers et visita successivement Venise, Mantoue, Rome, Gênes et Milan. Toutefois, c'est à Venise qu'il séjourna le plus longtemps, copiant les peintures de Paul Véronèse, de Titien et de Tintoret avec une ardeur extraordinaire, et c'est dans cette ville qu'il se lia avec un jeune officier, qui le mena à la cour du duc de Mantoue, Vincent de Gonzague. Cette relation fut une bonne fortune pour Rubens. Le duc retint auprès de lui l'artiste flamand et lui confia de nombreux travaux. Il crut deviner en Rubens, à côté des mérites d'un très grand peintre, les qualités d'un excellent homme de cour, et voulant envoyer à Philippe III, roi d'Espagne, de magnifiques présents, il n'hésita pas à charger Rubens de cette ambassade. Le peintre ne fut point au-dessous de la confiance dont il avait été l'objet, puisqu'à son retour, comme récompense singulière, le duc l'autorisa à aller à Rome étudier les chefs-d'œuvre dont la cité des papes est remplie. Rubens séjourna encore assez longtemps en Italie et il se disposait à passer en France, quand une nouvelle soudaine, qui vint le surprendre à Milan, le força d'interrompre brusquement ses pérégrinations : sa mère était fort malade et avait manifesté le désir d'embrasser son fils avant de mourir. Rubens partit sans retard. Cependant, quelque diligence qu'il fît, sa mère était morte avant qu'il eût pu arriver à Anvers. Éperdu de douleur, il courut se réfugier dans le couvent de Saint-Michel, où elle avait été enterrée, et il consacra les loisirs que cette retraite volontaire lui faisait à élever un tombeau dont il fournit lui-même les dessins. Il composa aussi l'épitaphe et plaça au-dessus du mausolée un tableau qu'il avait peint à Rome. Lorsque la première période de la grande douleur fut passée, Rubens rentra dans la vie commune, s'établit définitivement à Anvers, dans une maison qu'il fit construire, et qu'il garnit d'objets d'art de toutes sortes, et se donna complètement au travail; son existence n'offre point, pendant de longues années, d'incident assez considérable pour être noté. Il se maria le 13 octobre 1609 avec Isabelle Brandt, vint à Paris en 1620, mandé par Marie de Médicis, pour peindre la galerie du Luxembourg; demeura peu de temps en France et retourna à Anvers, qu'il ne quitta désormais que lorsque, dans un moment de découragement causé par la mort de sa femme, il accepta une mission que lui confièrent l'archiduc Albert et l'archiduchesse Isabelle. Le reste de l'existence de Rubens appartient moins à l'art qu'à la politique. A tout instant il fut envoyé en Espagne et en Angleterre pour amener la paix entre ces deux pays qui, depuis de longues années, étaient en guerre. Ces ambassades successives lui fournissaient cependant l'occasion d'exercer son pinceau, car ce fut le plus souvent en faisant les portraits des rois qu'il expliquait le but de sa mission. C'est ainsi qu'il laissa à Madrid et à Londres de nombreuses et éclatantes traces de ses séjours. En novembre 1630, il se remaria; il épousa sa nièce, Hé-

lène Fourment, qui le rendit père de cinq enfants, et il mourut à Anvers d'un accès de goutte, le 30 mai 1640. Ses obsèques se firent avec une solennité extraordinaire; la Flandre perdait en lui son plus grand peintre, et l'un des plus grands hommes qu'elle ait vus naître.

L'influence de Rubens sur la gravure fut décisive. Non seulement ses ouvrages étaient des modèles excellents pour les artistes qui les gravaient, mais encore Rubens lui-même guidait ceux auxquels il confiait le soin de multiplier ses œuvres, les faisait travailler sous ses yeux, retouchait au pinceau les estampes gravées d'après ses tableaux, et ne laissait publier une planche que lorsqu'il l'avait jugée réellement digne de voir le jour. C'est à cette constante préoccupation, à ce respect de lui-même, pour ainsi dire, que Rubens dut l'immense réputation qui s'attacha à ses œuvres. Répandues au loin elles donnaient à ceux qui n'avaient pas vu les peintures du maître une très juste idée de son génie. On assure que Rubens a lui-même exécuté quelques estampes. Cependant nous croyons difficile d'admettre que toutes les gravures accompagnées des signatures uniques : *Rubens fecit*, *invenit* ou *excudit* soient effectivement du maître; et si une seule pièce, *Sainte Catherine*, semble pouvoir lui être attribuée avec quelque vraisemblance, parce qu'elle renferme des qualités de premier ordre, sans briller par une exécution bien particulière, il ne nous paraît pas raisonnable d'assigner la même origine à aucune autre planche.

Fig. 13. — Sainte Catherine, estampe attribuée à P.-P. Rubens.

Le plus habile des artistes formés à l'école de Rubens, Schelte à Bolswert, naquit à Bolswert, en Frise, vers 1586. Avec son frère, Boèce à Bolswert, artiste d'un moindre talent, d'une réputation moindre aussi, il vint étudier la gravure à Anvers, où il fut le condisciple de Paul Pontius. Maître absolu du procédé, à l'aide de tailles savamment disposées, distribuées avec art, il obtint les effets les plus pittoresques. Tout ce qui se trouve en pleine lumière est ménagé avec délicatesse ; le blanc du papier se charge de le faire ressortir : des tailles plus ou moins espacées, et souvent terminées par des points, modèlent les masses, affirment les contours, avec une ferme et savante précision. Aucune des œuvres que Bolswert exécuta dans la maturité de son talent n'accuse la recherche de faire parade de son habileté à manier le burin ; sa préoc cupation était plus haute. Son but fut de rendre, aussi fidèlement que possible, avec un procédé dépourvu des ressources de la peinture, les œuvres peintes de ses contemporains. Il choisit de préférence les tableaux de Rubens ; mais cette prédilection bien naturelle n'empêcha pas Schelte à Bolswert de chercher auprès du maître quelques élèves dont les travaux fussent dignes également d'exercer son burin, et, à côté de l'*Assomption*, de la *Pêche miraculeuse* et de la *Résurrection*, œuvres admirables de Rubens, interprétées avec un magnifique talent, on note comme méritant une admiration égale la planche que Bolswert grava d'après les *Musiciens* de Jordaens, ou bien encore le *Silène ivre* d'Antoine Van Dyck.

Paul Pontius, qui travailla à côté de Schelte à Bolswert et qui partagea avec lui l'amitié de Rubens, reproduisit avec un égal bonheur les œuvres du maître. Son burin était souple et précis ; il savait varier ses travaux pour exprimer la fermeté des chairs abondantes et fraîches, ou l'ampleur des draperies d'un ton toujours riche et puissant. Paul Pontius a poussé la science du clair-obscur plus loin peut-être qu'aucun autre graveur de l'école de Rubens, et cette préoccupation constante de rendre l'aspect lumineux des peintures l'a amené en même temps à négliger de parti pris une exécution trop brillante. Le nombre des planches qu'il a gravées d'après Rubens est considérable. La *Pentecôte*, l'*Assomption*, *Susanne au bain*, la *Présentation au Temple* et beaucoup d'autres ne le cèdent en rien aux meilleures planches de Bolswert ; elles révèlent la même science de dessin, la même habileté d'outil, et cette imitation consciencieuse qui n'exclut pas l'individualité. Une des estampes de Paul Pontius les plus répandues, et qui jouit à juste titre d'une grande renommée, représente le célèbre tableau de Jordaens possédé par le musée du Louvre, le *Roi boit* ou la *Fête du Roi*. Cette planche, exécutée avec un entrain étonnant, rend à merveille la couleur un peu brutale du tableau et des expressions très gaies des personnages.

La manière de Lucas Vorsterman est un peu différente de celles des artistes précédents. Son burin moins vif, mais aussi savant, rend l'aspect des peintures de Rubens en multipliant les genres de travaux,

et c'est par la diversité des tailles qu'il a su, mieux qu'on ne l'aurait fait avant lui, distinguer les uns des autres les éléments divers d'un tableau ; les chairs sont exprimées à l'aide de tailles espacées qui suivent la forme et le modelé, tandis que les draperies sont obtenues par un travail plus ou moins serré, selon que l'exige la place qu'elles occupent par rapport à la lumière. *Suzanne et les Vieillards*, l'*Adoration des Bergers* et plusieurs *Saintes Familles* donnent l'expression la plus élevée du talent de Vorsterman ; dans ces estampes, l'artiste se montre un des plus scrupuleux traducteurs de Rubens. Cependant l'honneur d'avoir reproduit avec talent quantité d'ouvrages de son maître ne put satisfaire son ambition, et il se rendit en Angleterre, où il passa huit années à graver des peintures d'un autre style. Mais lorsqu'il s'adressa aux ouvrages de Raphaël, d'Annibal Carrache ou de Caravage, quoi qu'il fît, il ne put oublier complètement les leçons qu'il avait reçues dans l'atelier de Rubens, et ses estampes d'après ces maîtres portent la marque visible de l'atelier dans lequel il s'était formé.

Pierre de Jode, *le jeune*, appartient encore à l'école de Rubens. Il naquit à Anvers en 1606. Il étudia et travailla longtemps auprès de Pierre de Jode, *le vieux*, son père, dont il imita dans ses premiers ouvrages la manière et le goût. Aussi les pièces que le fils exécuta à ses débuts ne se distinguent pas facilement de celles du père. L'originalité de Pierre de Jode, *le jeune*, ne se manifesta que lorsque, libre de ses mouvements, il renonça à travailler uniquement pour l'éditeur