Claus Grimm

Le *Joueur de luth* de Frans Hals au Louvre

Comment analyser les chefs-d'œuvre entre tous célèbres? Que dire d'un Frans Hals aussi connu que le Bouffon au luth entré dans les collections nationales par dation en 1984 et dont on imaginerait volontiers qu'il a toujours figuré au Louvre!

L'analyse de CLaus Grimm, au procédé quelque peu inhabituel, en propose ici une efficace et clairvoyante approche, sur un double plan: thématique (le portrait de genre, à distinguer du portrait de commande) et formel, le faire pictural influençant l'image réaliste et réciproquement (expression du rire dans le portrait et ses conséquences formelles). Chronologie du tableau, identification du modèle, rôle et place de l'œuvre dans l'évolution stylistique de l'artiste (Hals jouant à la fois du portrait officiel et du genre et confondant parfois avec beaucoup de liberté les deux types de portraits) sont ainsi heureusement et nouvellement précisés, à la lumière d'une histoire de l'art où l'analyse esthético-formaliste reprend tous ses droits légitimes.

C'est par voie de dation que le *Joueur de luth* (fig. 1) de Frans Hals, de si fameuse provenance rothschildienne, est entré depuis peu dans les collections publiques; ainsi, au-delà d'un cercle de quelques spécialistes et connaisseurs le grand public pourra dorénavant avoir accès à l'un des chefs-d'œuvre de la peinture européenne¹. Aussi bien, faut-il redire que par la seule grâce de son sujet, plein d'allégresse et d'entrain, ce tableau (ou tout au moins son motif) était resté gravé dans la mémoire de tous les amateurs d'art depuis l'arrivée en 1870 d'une autre version (une copie en fait) au Rijksmuseum d'Amsterdam. De fait, au cours de la centaine d'années qui va de l'Impressionnisme à nos jours, cette souveraine invention de Frans Hals s'est implantée dans le domaine public par les moyens de reproduction les plus divers des cartes postales aux canevas, des carreaux de faïence ou des abat-jour aux reproductions imprimées avec fausses craquelures.

Toutefois, la révélation d'une telle «aura» historique, la fascination du document authentique ne peuvent suffire à exprimer tout ce que nous apporte une rencontre directe avec l'original. Aujourd'hui encore, le faire artistique de ce praticien virtuose et inlassable qu'est Frans Hals agit immédiatement sur nous. De la simplicité de la composition sur un seul plan — et de l'ordonnance rythmique des détails nait un ravissement qui ne s'observe jamais aussi fort chez les autres peintres.

Le tableau parisien ne comporte aucun vrai problème d'histoire de l'art. Son sujet, le Joueur de luth, n'est pas un portrait au sens moderne du terme mais quelque chose comme un type. Ce joyeux acteur au costume bizarre incarne à lui seul l'universelle joie de vivre. La perception des sons musicaux, le sens de l'ouïe sont des phénomènes naturels que chacun ressent instinctivement et dont les modulations sont comme un signe d'impulsion vitale. Nombre de représentations contemporaines du Hals, que ce soit en Hollande ou ailleurs, confortent une telle interprétation. Par ailleurs, la copie dessinée de David Bailly, qui date de 1626 (fig. 2), fournit un clair repère chronologique, tandis que la dépendance avouée des modèles utrechtois implique d'elle-même une date d'exécution dans la première moitié des années 1620, que pour être encore plus précis la propre évolution stylistique de Hals n'autorise pas à situer avant 1623. Autant d'avis qui rencontrent aujourd'hui un consensus unanime; de même, tout un chacun s'accorde à voir indiscutablement dans le tableau parisien la version originale. Sont aussi loués unanimement l'excellence de son état de conservation comme la fraîcheur du coloris.

Pourtant dans un souci d'élargissement des problèmes posés par ce chef-d'œuvre reconnu, nous aborderons ici son étude sous des points de vue nouveaux. Tout d'abord, nous chercherons à dégager ce qui relève du portrait et ce qui relève de la scène de genre dans l'œuvre du peintre : ce qui nous conduira à nous poser la question des modèles. Ensuite, nous chercherons à préciser la relation qui existe entre la réplique d'Amsterdam (fig. 3) et le tableau du Louvre. En dernier lieu, nous tenterons de situer le tableau parisien dans la chronologie et dans l'évolution stylistique de Hals.

Les deux dernières questions amènent à dégager à partir de ce précoce chef-d'œuvre halsien que l'on peut maintenant étudier de plus près au Louvre un critère d'évaluation susceptible d'aider à résoudre les problèmes d'authenticité d'autres tableaux du maître.

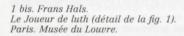
Portrait et types populaires chez Frans Hals

A travers tout le XVII^e siècle se laisse observer dans la peinture hollandaise une séparation entre deux genres de peinture bien différents : le portrait et la scène de genre à implications morales.

Ce ne sont pas des personnages ordinaires qu'on portraiturait mais des personnalités importantes, en quelque sorte « prédestinées » à parvenir au faîte des honneurs dans leur monde social². Considération, prospérité et bienfaisance d'une certaine élite bourgeoise et, par-dessus tout, charges publiques et distinctions officielles suscitent les portraits individuels comme les représentations de groupes. D'une façon générale, on peut constater que la commande de portraits se restreint plutôt aux gens des classes supérieures, soit les membres de la noblesse et du patriciat urbain comme les familles récemment distinguées et enrichies par le commerce et l'industrie. S'y ajoutent des érudits, des prédicateurs et des artistes, tous individus légitimés par leurs talents personnels. De fait, la liste des commanditaires de Frans Hals et d'autres peintres de portraits se laisse clairement circonscrire à un commun réseau de relations d'affaires et de liens de familles.



2. David Bailly. Copie dessinée du Joueur de luth. 1626. Amsterdam. Rijksmuseum. Rijksprentenkabinett. L'exécution du pouce de la main droite du jeune luthiste fait penser que le tableau d'Amsterdam (fig. 3) a servi de modèle au dessin de Bailly.







3. Réplique d'atelier du Joueur de luth Amsterdam. Rijksmuseum.

3 bis. Réplique d'atelier du Joueur de luth (détail de la fig. 3). Amsterdam. Rijksmuseum.





1. Frans Hals. Le Joueur de luth. Paris. Musée du Louvre.



4. Frans Hals.
Portrait d'Isaac Massa (détail). 1626.
Toronto. Musée.
Sous le même éclairage que dans la fig. 5 bis le modelé du visage est plus doux.
La physionomie est soulignée de façon insistante.

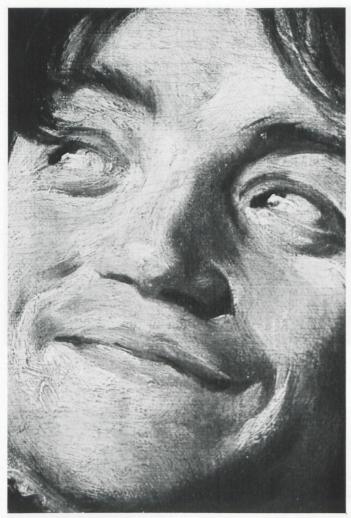


5 bis. Frans Hals. Le prétendu Cavalier Ramp (détail de la fig. 5). 1623. New York. Metropolitan Museum of Art.

L'autre sphère picturale concerne des gens anonymes: paysans, pêcheurs, petits artisans, domestiques, comédiens, aubergistes, soldats, filles de joie. La signification de tels tableaux porte sur la nature condamnable des sens, sur les plaisirs et leurs dangers, les tempéraments et les humeurs, la joie de vivre et son caractère éphémère³. Évocations du petit peuple qui comportent un message moral impitoyablement fondé, dans ce milieu protestant de l'époque, sur les différences sociales. Que l'on songe par contraste à ces mendiants, pâtres et travailleurs de la terre, tout empreints d'antique et noble dignité, qui peuplent les tableaux religieux des contrées catholico-féodales, de Rubens à Murillo en passant par les Le Nain. Ni la religion, ni l'éthique sociale ne sauraient expliquer à elles seules un pareil contraste qui est d'autant plus lié, en Hollande, à la montée en puissance des bourgeoisies urbaines et à la percée afférente d'une nouvelle échelle de valeurs. Or, tous ces musiciens et joyeux buveurs qu'on rencontre chez les peintres de la catholique Utrecht, tels Honthorst, Ter Brugghen, Baburen et les autres et qui constituent les précédents et les modèles immédiats des peintures de Frans Hals. se différencient des portraits sur un point fondamental : à savoir l'agitation débridée des mouvements, l'instantanéité du moment choisi, la vigueur des gestes et des mimiques, alors que les effigies de la même époque sont au contraire imprégnées de dignité



5. Frans Hals. Le prétendu Cavalier Ramp. 1623. New York. Metropolitan Museum.



1 ter. Frans Hals. Le Joueur de luth (détail de la fig. 1). Paris. Musée du Louvre.

retenue, avec des poses méditées et figées. Nombre de portraits de couples et d'enfants sont enrichis d'histoires ou d'allégories⁴ (figures divines et légendaires, personnages de la Bible, bergers arcadiques) mais dans les effigies de ce genre, au contenu mixte, l'élégance innée des modèles tranche nettement sur la lourde insistance de l'allégorique.

Chez Frans Hals, les deux conceptions, peut-être clairement séparées au départ, se sont rapprochées ensuite progressivement. Le Cavalier rieur de 1624, à la Wallace Collection de Londres, témoigne d'élans psychologiques qu'en règle générale on trouve plutôt évoqués dans et par la peinture de genre: l'attitude en quelque sorte instantanée d'un Isaac - Abrahamsz. Massa (fig. 4) (Toronto, 1626) représenté à peine assis, est effectivement inhabituelle dans les anciens portraits mais revient assez typiquement dans les scènes de genre. D'un autre côté, et comme la comparaison entre ces deux portraits et notre Joueur de luth suffit déjà à le montrer, la rapide et brillante écriture picturale de Frans Hals est toujours à même d'assumer deux types de vision fondamentale différents. Les deux patriciens ont quelque chose de sculptural dans la physionomie, qui invite en soi à la contemplation, tandis que le visage du Joueur de luth est comme modelé et parcouru de maints frissonnements rapides qui s'interpénètrent subtilement. Être tout entier tourné vers le transitoire, suspendu à



3 ter. Réplique d'atelier du Joueur de luth (détail de la fig. 3). Amsterdam. Rijksmuseum. Manquent certaines finesses du modelé; le trait du pinceau est plus heurté.

une attente, contrairement aux premiers. La différence réside avant tout dans les saillies expressives de la musculature, dans l'agitation des plis et des rides du visage. Le jeu des reflets de la lumière et l'agencement des ombres portées soulignent chez le *Joueur de luth* les rythmes impulsifs qui parcourent le visage, alors que dans les portraits officiels l'accentuation des contrastes reste clairement limitée à des réalités physionomiques essentielles comme le globe de l'œil, le contour du nez ou la commissure des lèvres.

Le peintre comme le spectateur voient ce qu'ils savent, et c'est pourquoi les portraits de commanditaires importants nous frappent par d'autres détails typiques et durables. Cela s'observe même à propos d'une représentation d'enfant — une partie de tableau tout à fait conçue comme une scène de genre — au sein de tel ou tel portrait de famille de date fort précoce (exemples au musée de Cardiff, en prêt du Vicomte Boyne et au musée de Bruxelles). Ces tableaux ont pourtant été peints entre trois et cinq ans avant le *Joueur de luth* et bien entendu longtemps avant les *Enfants rieurs* (fig. 9) ou *musiciens* qui sont de purs tableaux de genre.

Dans les portraits de grande commande de Frans Hals, direction des regards, mimiques et mouvement du corps s'harmonisent d'une façon tout à fait caractéristique. Les personnages

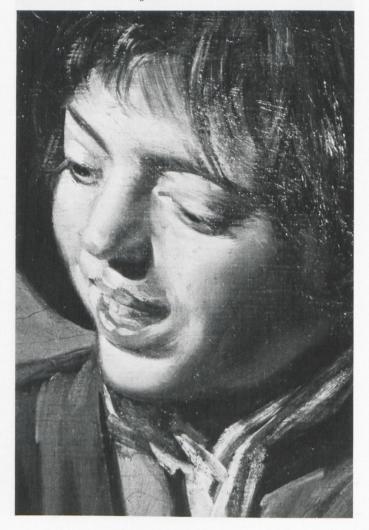


6. Frans Hals.
L'Enfant rieur (détail).
Vers 1624.
La Haye. Mauritshuis.
Comme dans le Joueur de luth,
les contours des yeux,
du nez et de la bouche
restent dominants,
ce que renforcent les ombres.

8. Frans Hals. Jeune garçon chantant (détail). Vers 1627. Cassel. Gemaldegalerie.

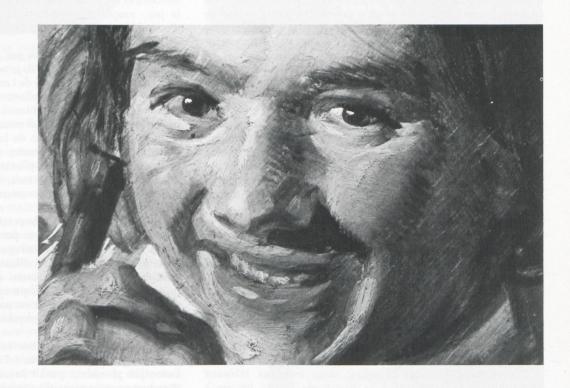
apparaissent devant nous comme des acteurs qui prennent la pose selon de pures conventions. Si note personnelle il v a, elle se fixe dans les gestes et la physionomie ainsi que dans le nuancement des attitudes choisies : le statut officiel est adouci par la distance que les modèles prennent à l'égard de leur rôle et que vient signaler une expression du visage amicale, ironique voire sceptique. De là vient que les portraits montrent des gens qui sourient autrement que dans les tableaux de genre et dans presque toutes les effigies d'enfants. Ces derniers sont, eux, dans leur propre rôle: pur élan, sans distance. Mais chez Hals les types de la scène de genre, si vigoureux de tempérament se laissent aussi considérer dans leur individualité physionomique. A l'encontre des figures populaires à mi-corps qu'on rencontre chez Honthorst, Ter Brugghen, Baburen et les autres, au modelé dur et aux expressions figées, la fugacité des mouvements d'humeur des figures halsiennes s'exprime juste par d'habiles accentuations de l'écriture picturale. La grimaçante gaieté des autres peintres de genre est remplacée chez Hals par une observation instantanée beaucoup plus efficace et subtile. Ressemblance des traits et compréhension psychologique des attitudes et des mouvements ont fait que bon nombre de tableaux de genre de Hals ont reçu plus tard des noms de portraits, que ce soit le Cavalier Ramp ou Malle Babbe. En d'autres cas, Chanteurs ou Joyeux Musiciens ont été identifiés avec les enfants du peintre.

Que les modèles des tableaux de genre de Frans Hals n'aient rien à voir avec des acheteurs-clients virtuels de portraits, on l'a déjà bien établi. Mais l'identité des figures qui servirent à ces divers tableaux n'a pas été étudiée comme il convient. Ainsi le modèle du *Joueur de luth* revient au moins encore une fois dans l'œuvre de Hals, sous les traits précisément du *Cavalier Ramp* déjà mentionné (Metropolitan Museum, New York)⁵. Une simple comparaison entre les deux visages (fig. 5, 5 bis, 1 ter) ne montre pas seulement un plissement identique dans les zones du nez et de la bouche, un même aplatissement nasal, des similitudes dans la fente des yeux et leurs couleurs comme dans la largeur du menton, mais la même bouche entrouverte, quelque peu tordue et tournée vers la droite, comme on peut l'observer sur le *Joueur de luth*.





7. Frans Hals.
Jeune homme
à la tête de mort (Hamlet).
Vers 1625-1626.
Londres. National Gallery.
Comme dans la fig. 8
l'éclairage renforce l'apparence
plasticienne stéréométrique.



9. Frans Hals.
Flûtiste rieur (détail).
Vers 1628.
Schewerin. Staatliches Museum.
Les accents d'ombres
forment des accents visibles
en marge des formes
objectives du visage.

Chez Hals une telle utilisation répétée des mêmes modèles se constate, observation minimale, dans trois autres paires de portraits: à savoir le *Hamlet* (fig. 7) de la National Gallery de Londres⁶ au modèle identique à celui du *Joyeux Buveur au verre de vin* (collection particulière à Londres), les deux *Mulâtres* de Cassel et de Leipzig, enfin le personnage qui a posé pour le *Joueur de Rommelpot* (copies à Fort Worth et à Chicago) et qu'on revoit dans le *Joyeux buveur* d'Amsterdam⁷).

Observations sur le tableau du Louvre et la réplique d'Amsterdam

Les deux versions du Joueur de luth et le soi-disant Cavalier Ramp (fig. 5 bis, 1 ter, 3 ter) de New York présentent des ressemblances de sujet qui permettent de comparer entre eux ces tableaux. Les accents clairs des reflets et les voies sombres des ombres s'étirent telles des bandes de pâte aux arêtes anguleuses, sur le modèle du visage, avec plus de force dans le tableau parisien, et montrent comment ils se développent sous le flux d'un pinceau qui sait modeler la forme ; disons que le «ductus» du pinceau aux arêtes aiguës et saillantes y est intégré à un modelé naturel et sûr de ses effets, comme s'il s'agissait d'élégances spontanées, presque jetées par hasard. Seul un manieur de pinceau et de couleurs doué d'une extrême sûreté peut rendre ce genre de reflets, mais en les traitant chaque fois un par un et non par un simple mouvement de pression sur son instrument. Il faut supposer que la peinture de New York s'est vu précéder d'un tableau préparatoire correspondant, très sûrement modelé, qui devait être un original de Frans Hals.

A le comparer avec la variante amsterdamoise du *Joueur de luth* (fig. 3 et 3 ter) elle-même datable par la copie de David Bailly de 1626⁸, on comprend mieux le tableau de New York (fig. 5 et 5 bis) comme une répétition d'atelier. Une exécution très souple et d'autant plus sûre dans la gradation des couleurs situe l'œuvre dans le plus proche entourage de Frans Hals. Pourtant, on voit à l'évidence que les accents et reflets de lumière ne viennent pas d'un mouvement souple et caressant du pinceau même mais sont juste apposés et conservent ainsi le caractère d'une touche «nageante» et glissante.

Remarquable est ici, dans cette variante d'Amsterdam, la large robustesse du traitement pictural du visage comme de la main gauche. En revanche, l'exécution de la main droite manque de sûreté et se trouve partiellement altérée par de nombreux repeints.

Si la copie dessinée par Bailly et datée de 1626 reproduit, comme l'a observé Josuah Bruyn⁹, l'exemplaire d'Amsterdam et non celui du Louvre, voilà qui renforce l'idée que cette réplique du Rijksmuseum se situe elle aussi dans le plus proche environnement de l'original, et qu'elle est probablement due à un membre de l'atelier même de Frans Hals.

Certaines différences de détail entre les deux tableaux peuvent bien se rapporter à la marge de liberté laissée à l'exécutant, surtout dans le cas de répliques. En deux endroits toutefois l'aspect initial devrait pouvoir se laisser restituer à partir de la réplique. Dans le premier cas, il s'agit de l'ombre puissante qui modèle le menton jusqu'en dessous de la lèvre inférieure : ce n'est sûrement pas par hasard si une telle ombre paraît plus faible dans le tableau original, à la hauteur de la machoire supérieure. Dans le second cas, la partie incriminée concerne le petit doigt de la main gauche. Dans la réplique il est ramené vers les autres doigts (fig. 3 bis), ce qui à tout prendre n'est pas plus convaincant que ce qu'on voit sur le tableau parisien (fig. 1 bis). De fait, on est

gêné dans ce dernier par un raccourci trop rapide de la dernière phalange repliée sur elle-même sinon par un ancien repeint qui affecte sans doute, et sur quelques millimètres de toute façon, cet endroit précis. A un examen plus approfondi de la surface picturale se laissent même voir quelques traces de repentirs.

La place du *Joueur de luth* dans l'évolution stylistique de Frans Hals

Dans le monde du visible les peintres du XVIIe siècle ne cherchaient à reproduire qu'un secteur déterminé, celui qui correspondait à une connaissance particulière et spécialisée. Il ne s'agissait ni d'une simple banalisation des apparences, ni d'impressions familières et privilégiées mais de qualités essentielles des choses, perceptibles moyennant certaines exigences. Quand Hals changeait de moyen d'expression, cela ne se traduit par aucune variation personnelle de style, aucun nouvel «isme», mais bien par une nouvelle insistance dans l'observation du réel. «Évolution stylistique» ne veut donc pas dire affirmation de nouvelles possibilités expressives mais progrès continu dans le rendu des réalités perçues autour de nous.

La carrière de Hals montre bien qu'il cherche toujours à rendre des spectacles plus fragmentés et plus instantanés, à simplifier de façon toujours plus concise la construction des visages, à insister davantage sur les mimiques expressives et à concentrer les effets de lumière sur les visages, à soumettre enfin le jeu respectif des reflets et des ombres à une direction d'ensemble qui aille dans le sens d'une appréhension rapide et globale de la réalité.

Un fil conducteur mène par la comparaison du soi-disant *Cavalier Ramp* ou plutôt «*Fils prodigue*» de 1623 à New York au «*Hamlet*» (National Gallery de Londres (fig. 7) comme au *Joueur de luth au verre de vin* (collection privée à Londres)¹⁰. Si l'on essaie de considérer ces tableaux du point de vue de la plus ou moins grande sûreté de l'exécution, le tableau de New York, sous un même angle d'incidence de la lumière, paraît plat. Fermes contours et lignes de contrastes se perdent le long des plis du visage insistants et dans les plus tangibles accidents physionomiques : caverne des yeux, narines, dessin des lèvres, rides liées au rictus. Les accents de lumière concourent de même à la lecture des formes anatomiques.

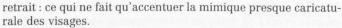
Dans le plus tardif des deux tableaux au contraire (le *Hamlet*, (fig. 7), dominent les ombres portées et les accents de lumière posés latéralement. Cet éclairage fortement latéral et d'origine toute caravagesque permet d'insister sur les traits caractéristiques d'un visage. Les accents de lumière sont plus soumis qu'auparavant aux deux obliques dominantes. D'une description frontale à un seul plan l'on est passé à l'émergence en quelque sorte sculpturale des traits physionomiques et des gestes expressifs.

En vient-on à un troisième terme de comparaison, le *Jeune flutiste* (fig. 9) de Schwerin¹¹ l'impressionnante plasticité de l'exemple précédent paraît brisée et les effets de lumière et d'ombre se dissocient du modelé. Des zones marquantes du coloris restent peu soignées dans l'exécution et le modelé est partiellement indiqué par des hachures; des parties qui, négligées et comme laissées à l'état brut, s'harmonisent et s'unissent, renforçant un mouvement d'ensemble annoncé par la ligne directrice du regard et des lèvres.

La dissociation du couple ombres-lumières de la courbure plastique du visage est encore plus sensible dans les *Mulâtres* de Leipzig et Cassel¹². Ces accents clairs et sombres forment bien davantage un subtil complexe de couleurs et de valeurs claires. L'intérêt pour la ressemblance des têtes passe toujours plus en



10. Frans Hals. Jeune homme au doigt tendu. Vers 1640. Londres. Collection particulière. (Tableau récemment redécouvert.)



Si un tel déplacement des centres d'intérêt est bien reconnu comme typique de l'évolution de Frans Hals, alors le *Joueur de luth* apparaît d'une datation relativement précoce. Certes l'accentuation de la structure générale du visage, tout comme le modelé du nez ainsi que l'éclairage des mains rendent le tableau parisien infiniment plus «caravagesque» que le *Cavalier Ramp* de 1623. Malgré l'aspect lisse et soigneux du modelé et le frémissement des détails du visage, le peintre évite encore de recourir à de surprenants ombrages. Le modelé vigoureux court le long de la forme suggérée (et la respecte). Les reflets de lumière concourent également à souligner la forme architecturale du visage.

Le Joueur de luth est à placer ainsi au début de la période «utrechtoise» de l'œuvre de Frans Hals. Il marque une étape intermédiaire entre le tableau new-yorkais de 1623 et le Luthiste au verre de vin dont le modelé est beaucoup plus affirmé, et participe avec eux de la même évolution fondamentale. Pourtant, ce n'est que par la comparaison avec les portraits de distinction exécutés dans un style beaucoup plus distant et retenu qu'on peut arriver à situer d'une façon plus précise notre Joueur de luth.

Dans cette perspective, le *Cavalier rieur* de 1624 (Londres, Collection Wallace) peut se placer juste avant le tableau parisien, tandis que le portrait d'*Isaac Massa* à Toronto, de 1626, paraît déjà postérieur au *Joyeux Luthiste* de Paris, comme c'est le cas de beaucoup de visages dans les deux tableaux des *Compagnies d'arquebusiers* achevé en 1627.

L'hypothèse d'une date d'exécution à situer vers 1625, au plus tard en 1626 (comme le permet la copie de Bailly) sort de telles considérations.



11. Le peintre ambulant. Réplique d'après un original perdu de F. Hals. Vers 1640. Paris. Musée du Louvre.

11 bis. Réplique d'après un original perdu de F. Hals. Détail de la fig. 11.



Enfin, si l'on examine encore à la lumière de l'évolution ainsi définie le cas spécifique de deux autres tableaux, ici aussi des réponses plus claires peuvent être apportées. Le jeune homme à la pipe en compagnie d'une fille rieuse (New York)¹³ se rattache au style du tableau de 1623 quant au rendu des ombres lié à la définition du modelé. Parlent en faveur d'une exécution originale l'heureuse sûreté du travail du pinceau qui souligne et délimite avec précision les accents de lumière, l'incisive légèreté qui confère force et expression à la bouche et aux veux. La main posée sur l'épaule présente les mêmes caractéristiques, tout à fait différente en cela de celle que la fille tient sur sa poitrine. Aussi bien le visage de cette fille tout comme l'arrière-plan restant pourraient-ils avoir été ajoutés par un autre peintre. Reste à savoir comment la composition de ce tableau avait été concue à l'origine.

Considérons d'autre part le traitement des détails dans le merveilleux Enfant souriant (fig. 6) du Mauritshuis de la Have¹⁴ on y trouve déjà le rendu souplement tachiste des fortes valeurs de clair, et de sombre, et leur dissociation d'avec un modelé sculptural. La tête tournée vers la gauche raccourcit certes le champ d'ombres du modelé, mais celui-ci loin d'être une douce et paisible transition sans heurts fait contraste et sert de ligne de séparation. Si l'on observe qu'il y a rupture avec la traditionnelle délimitation graphique des formes, ce tableau se rapproche du tondo de Schwerin et se situe par là autour de 1627. Un simple coup d'œil sur les représentations d'enfants dans les portraits de famille comme dans la Nourrice à l'enfant de Berlin¹⁵ suffit à nous faire comprendre que le tableau en question n'est aucunement un portrait mais bien un tableau de genre.

Pour des raisons qui restent toujours inconnues, les tableaux de genre de Frans Hals se sont vus limités à une courte période de commandes. L'Ivresse, de Berlin, traditionnellement désignée sous le nom de Malle Babbe, a pu être considérée comme la dernière en date des représentations allégoriques de ce type. Or, tel Jeune homme qui montre du doiat. (fig. 10) peinture nouvellement découverte dans une collection privée de Londres et le Peintre ambulant¹⁶, cette copie du Louvre qui appelle une nouvelle interprétation, indiquent que ce genre de tableaux s'est prolongé chez Hals plus longtemps qu'on ne le pensait. Combien Hals a-t-il peint effectivement de ces figures de genre à mi-corps et selon quelle fréquence elles se répartissent à travers toutes les phases de son œuvre, ce sont là des guestions non négligeables mais hors de notre propos ici. En tout cas, il faut le reconnaître, nous ne connaissons sans doute qu'un infime partie de tous ces portraits de genre.

> Traduit de l'allemand par Françoise Pellicer avec le concours de Jacques Foucart

1. Toile H. 0,704; L. 0,621. S.b.d.; FHF (les deux premières lettres emmêlées). R.F. 1984-32.

Sur toutes les précisions d'historique et de bibliographie nous renvoyons à la longue notice de Jacques Foucart dans le catalogue des Nouvelles acquisitions du Département des Peintures [du Louvre] (1983-1986), Paris, Réunion des Musées nationaux 1987, pp. 78-81 avec cinq illustrations d'accompagnement.

Nous remercions également Jacques Foucart de nous avoir incité à écrire cet article pour la Revue du Louvre et d'en avoir revu la traduction.

2. Dans les portraits la mode vestimentaire des modèles est celle d'une élégance liée à la condition sociale : essentiellement des habits de soie noire avec cols et manchettes blancs. Les chapeaux des hommes sont là pour la «montre officielle». Sur le portrait d'apparat, cf. C. GRIMM, Frans Hals, 1972, p. 39 et suiv., 122 et suiv.: H.-J. RAUPP, Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, Hildesheim, 1984, p. 91-119; E. de Jongh, Portretten van echt en trouw (catalogue d'exposition, Haarlem, 1986), p. 14 et suiv

3. Cf. à ce sujet S. SLIVE, Frans Hals, t. I, 1970, p. 145-152.

4. Cf. à cet égard: R. WISHNEVSKY, Studien zum portrait historié» in den Niederlanden (Dissertation, Munich, 1967); E. de Jongh, op. cit., p. 202 et suiv., p. 312 et suiv.

5. Sur la signification du soi-disant Cavalier Ramp, cf. Slive, t. I, p. 72 et suiv. ainsi que Grімм, ор. cit, p. 52,

53, 197

6. Cf. Slive, p. 88-91, t. III, 1974, nº 61, p. 37; GRIMM, op. cit., p. 67-69, nº 26.

- 7. Rijksmuseum Amsterdam, catalogue nº A135; SLIVE, t. I, p. 110, 111, t. III, no 63; GRIMM, op. cit., nº 43.
- 8. La copie dessinée de David Bailly, datée 1626, se trouve au Cabinet des Estampes du Rijksmuseum à Amsterdam. La variante peinte du Joueur de Luth appartient elle aussi au Rijksmuseum catalogue nº A134.

9. J. BRUYN, «David Bailly», Oud Holland, LXVI (1951), p. 218.

10. Ce célèbre tableau (SLIVE, t. III, nº 26; GRIMM, op. cit., nº 27) a été légué en 1987 à la Ville de Londres et sera de ce fait accessible au public

11. Cf. SLIVE, t. III, no 59 et GRIMM, op. cit.,

12. Sur le Mulâtre de Leipzig, cf. SLIVE, t. III, nº 65 et GRIMM, op. cit., nº 45 et p. 75 et suiv.; sur le «Peeckelhaering» de Cassel, cf. SLIVE, t. III, nº 64 et GRIMM, op. cit., nº 44.

13. SLIVE, t. III, no 21, GRIMM, no A7.

14. La Haye, Mauritshuis, nº 1023, SLIVE, t. III, nº 29; GRIMM, op. cit., nº 18.

15. Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie,

G. SLIVE, t. III, nº 14, GRIMM, op. cit., nº 11.

16. Le Peintre Ambulant, Paris, Louvre (R.F. 2130), signé F.H. et daté 1640, SLIVE, t. III, nº D22. Dans les fig. 11 et 11 bis, le modelé est à nouveau aussi plan et uni que dans la phase des débuts de Hals jusqu'en 1623. L'effet de liberté donné par un jeu d'obliques latérales n'est que surimposé. Les contours durement soulignés par la lumière ne s'appliquent pas à des détails physionomiques, mais suscitent de typiques configurations et assemblages qui sont ceux de la mimique agitée et vivante d'un visage.