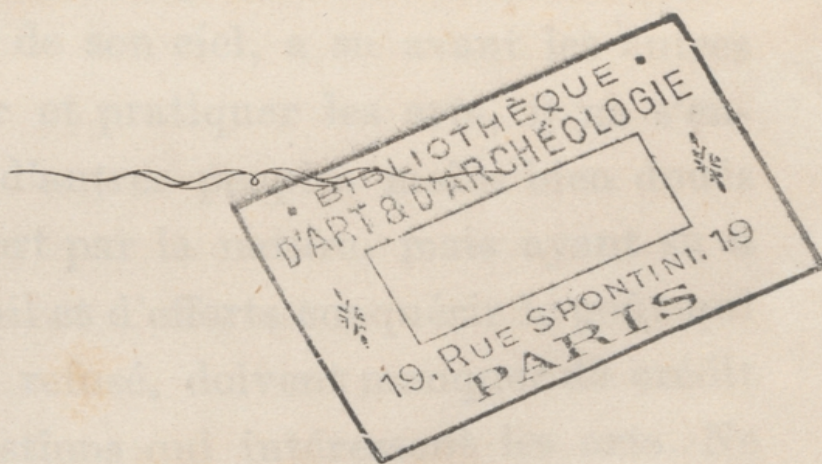


LA PEINTURE
ET LES
PEINTRES ITALIENS

Traduit de l'anglais

DE MRS JAMESON

PAR FERNAND LABOUR



PARIS

LIBRAIRIE DE L. HACHETTE ET C^{ie}
RUE PIERRE-SARRAZIN, 14

—
1862

ΕΚ ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ



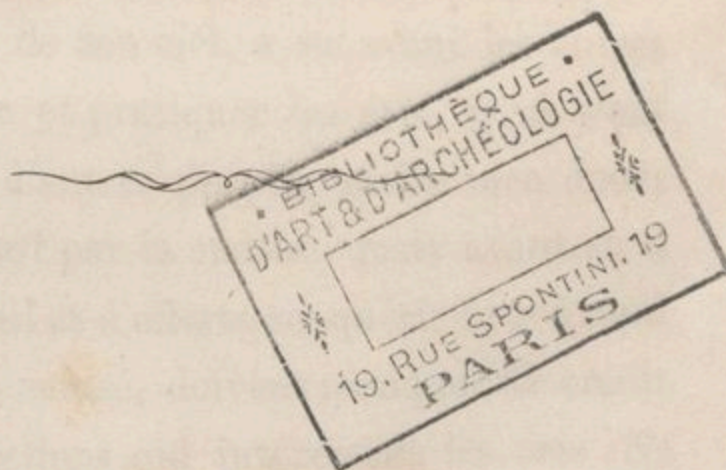
Α. ΨΥΤΑΡΙ.

LA PEINTURE
ET LES
PEINTRES ITALIENS

Traduit de l'anglais

DE MRS JAMESON

PAR FERNAND LABOUR



PARIS

LIBRAIRIE DE L. HACHETTE ET C^{ie}

RUE PIERRE-SARRAZIN, 14

—
1862

PRÉFACE DU TRADUCTEUR

Parce qu'un peuple, grâce à la pente naturelle de son génie, favorisé par les circonstances, aidé par la beauté de son ciel, a su avant les autres peuples aimer et pratiquer les arts, il ne s'ensuit pas que d'autres peuples moins bien doués sous ce rapport par la nature, mais ayant su à force de travail et d'efforts conquérir le goût qui leur avait été refusé, doivent manquer de crédit dans les questions qui intéressent les arts. Ne semble-t-il pas au contraire, que non-seulement, comme le dit le poète :

.....Labor omnia vincit
Improbis.....

mais qu'encore le travail accompli avec peine, avec difficulté, avec une persévérance que rien ne peut détruire, ne produise les meilleurs fruits, les plus grands résultats. Ce que j'avance est peu applicable, je le sais, aux arts eux-mêmes, je veux dire aux arts pris sous le point de vue de l'invention et de l'inspiration ; envisagés de cette manière, les arts sont pour ceux qui les pratiquent comme un don de Dieu qu'ils révèlent presque sans le savoir. Mais il n'en est point de même pour la critique artistique qui, jusqu'à un certain point, et maintenant plus que jamais, fait partie de l'art. N'est-ce pas là vraiment que le travail peut augmenter, développer les facultés, inspirer un solide et véritable goût pour les arts, donner à ceux qui n'auraient été que de médiocres praticiens un je ne sais quoi qui fait d'eux d'excellents critiques ?

Plus riche en artistes qu'on ne le croit généralement sur le continent, fort éloignée néanmoins de pouvoir être comparée sous ce rapport avec l'Italie, la France, l'Espagne ou les Flandres, l'Angleterre nous offre d'excellents

critiques. Leur manière a quelque chose de large, de simple, qu'on ne retrouve pas toujours ailleurs. Leur intention n'est pas de faire briller leur esprit, mais de montrer clairement les qualités ou les défauts de l'artiste dont ils écrivent la vie. Ils ne définissent point le peintre par le poète ou le poète par le peintre, habitude déplorable qui ne permet d'apprendre qu'à ceux qui savent déjà. En un mot, la critique anglaise, quelquefois un peu dépourvue d'imagination, est presque toujours empreinte d'un rare bon sens ; souvent érudite, elle méprise le clinquant et entre dans des détails pratiques et techniques fort utiles.

C'est persuadé d'avoir trouvé ces qualités sérieuses dans le livre de Mrs. Jameson que j'ai entrepris la traduction de la Vie des peintres italiens. L'œuvre du traducteur est une œuvre ingrate : substituer à sa pensée la pensée d'un autre, rendre avec une exactitude qui n'est jamais trop grande une opinion quelquefois contraire à la sienne, ne recourir que rarement à la note qui prémunit le lecteur, mais souvent le fatigue, voilà en quoi elle consiste. Aussi n'est-ce point la traduction que je veux faire valoir ici, mais l'original même, que j'ai essayé de rendre en français avec toute la simplicité et la libre allure du texte anglais. Mrs. Jameson parle des arts en Anglaise qui examine tout avec scrupule, en femme qui aime passionnément la peinture, en touriste qui, ayant beaucoup vu et beaucoup voyagé, n'est nullement exclusive ; en érudite, qui, ayant immensément lu, compulse les opinions de tous avant de vouloir former les siennes. Cependant, la réunion de ces différentes qualités ne ferait pas encore du livre de Mrs. Jameson un livre d'une lecture facile et agréable, commode à consulter dans un salon, tel enfin que bon nombre de personnes qui, sans être artistes, aiment cependant les arts sans trop vouloir les approfondir, avaient le droit de l'exiger, si Mrs. Jameson n'avait été avant tout un écrivain d'un tact exquis, d'un goût parfait, qui juge les peintres en véritable connaisseur, et en parle en femme du monde.

Aussi est-ce spécialement aux personnes qui, sans vouloir faire des études trop sérieuses sur l'art italien, désirent cependant en connaître l'histoire, en apprécier les développements, que nous recommandons ce volume.

Notre tâche sera remplie, nos désirs satisfaits, si cette traduction peut être aussi utile à lire qu'elle nous a été utile à faire ; si elle peut inspirer à ses lecteurs une partie de cette passion que nous ressentons pour les écoles italiennes.

FERNAND LABOUR.

Saint-Pathus, octobre 1861.

I

GIOVANNI CIMABUE

Né à Florence en 1240, mort vers 1302.

Pendant trois siècles, on avait décoré Cimabue du titre pompeux de « père de la peinture moderne, » et sur l'autorité de Vasari on lui avait attribué le mérite ou plutôt le miracle d'avoir fait revivre l'art de la peinture alors qu'il était entièrement perdu,—d'avoir, par son seul génie fait surgir la lumière des ténèbres, la forme et la beauté du chaos. L'erreur ou pour mieux dire l'exagération où est tombé Vasari en élevant de telles prétentions en faveur de son compatriote a été signalée depuis par différents auteurs : quelques-uns ont été jusqu'à refuser à Cimabue la moindre part dans la régénération de l'art ; mais ce qui paraît prouvé, c'est que ses mérites ont été singulièrement exagérés ; que, bien loin que la peinture ait été un art perdu au XIII^e siècle, et la race des artistes anéantie, comme Vasari voudrait nous le faire croire, plusieurs peintres vivaient à cette même époque et travaillaient dans les églises d'Italie avant 1240, et on peut aisément remonter à une série de peintures et même de noms de peintres jusqu'au IV^e siècle. Mais en retirant à Cimabue sa gloire usurpée, celle qui lui reste est encore assez grande pour intéresser et fixer l'attention sur l'époque à laquelle il vivait : son nom a été trop longtemps et trop justement cité comme un point de départ dans l'histoire de l'art pour qu'il soit aujourd'hui rejeté dans les flots de l'oubli. Un coup d'œil rapide sur le progrès de la peinture avant Cimabue nous mettra à même de juger de ses droits réels, et de lui assigner sa place véritable, relativement aux artistes qui le précédèrent et à ceux qui le suivirent.

Les premiers chrétiens avaient confondu, dans leur horreur pour le paganisme, tout ce qui tenait à l'art de l'imitation et aux artistes ; ils regardaient d'un œil ennemi toutes les images ; ceux qui osaient en faire étaient considérés par eux comme des païens, voués au service de Satan,

aussi retrouvons - nous toutes les représentations visibles de personnages et d'actions sacrés réduites à des emblèmes mystiques. Ainsi la croix signifiait la rédemption ; le poisson représentait le baptême ; un vaisseau, l'Église ; le serpent était l'emblème de l'esprit du mal.

Au IV^e siècle, lorsque la lutte entre le paganisme et le christianisme se termina par le triomphe et l'établissement de celui-ci, l'art se releva, sinon sous un nouvel aspect, du moins dans un nouvel esprit qui devait bientôt donner une autre impulsion et changer les vieilles formes. Les chrétiens trouvèrent les anciens principes de l'art encore en vigueur, le métier traditionnel ne s'était pas perdu ; certains modèles de figures et de draperies, quoique dégénérés et peu reconnaissables, s'étaient conservés depuis l'antiquité, et c'étaient eux qu'on employait pour célébrer dans des tableaux, symboliques ou non, les dogmes d'une foi plus pure.

Dans le principe, les figures choisies pour représenter notre rédemption furent celles du Sauveur et de la sainte Vierge. Reproduites d'abord séparément, ces figures furent réunies plus tard et l'on représenta la Mère et le Fils dans un même tableau. Parmi les premiers monuments de l'art chrétien, ce qui est parvenu jusqu'à nous se trouve, mais à moitié effacé, sur les murs et aux voûtes des catacombes de Rome, où les martyrs de la foi venaient chercher un refuge. La plus ancienne image du Sauveur que nous possédions est celle où il est représenté sous la forme du bon Pasteur. Pour faire cette image, l'artiste a emprunté les attributs habituels d'Orphée et d'Apollon, afin d'exprimer le caractère de celui « qui racheta les âmes de l'enfer et rassembla son peuple comme un troupeau de brebis. » C'est dans le cimetière de Saint-Calixte à Rome qu'a été découverte la plus ancienne tête du Christ que nous puissions voir : cette tête est colossale, la forme du visage est celle d'un ovale allongé, l'expression en est douce, grave, mélancolique ; les cheveux longs, divisés sur le front, retombent en deux masses sur chaque épaule ; la barbe, peu épaisse, est courte et séparée.

C'est là évidemment une peinture faite, d'après quelque description traditionnelle (probablement la lettre de Lentulus au sénat romain, que l'on suppose avoir été fabriquée au V^e siècle), du type, du caractère générique que l'on a conservé depuis pour représenter le Rédempteur.

De la même manière, des têtes traditionnelles de saint Pierre et de saint Paul, grossièrement esquissées, servirent plus tard de modèles à des types exprimant la beauté la plus parfaite, mais conservant cependant la forme et

ce caractère particulier que le temps et un long usage avaient consacrés aux yeux des chrétiens les plus pieux.

Une controverse, qui exerça une grande influence sur l'art de la peinture, s'éleva plus tard dans la primitive Église. Un parti, ayant à sa tête saint Cyrille, soutenait que le prophète, ayant décrit le Sauveur comme dépourvu de toute beauté physique, on ne devait le représenter en peinture que sous une forme repoussante et hideuse. Heureusement les plus éloquents et les plus influents parmi les Pères de l'Église, saint Jérôme, saint Augustin, saint Ambroise et saint Bernard, ne partagèrent point cet avis ; le pape Adrien I^{er} jeta son infaillibilité dans la balance, et à dater du VIII^e siècle, nous trouvons irrévocablement fixé, et confirmé par une bulle, que le Rédempteur devait être représenté, autant du moins qu'il était possible à l'art alors en enfance, avec tous les attributs de la beauté divine.

Quant aux portraits de la sainte Vierge, ce que nous avons aujourd'hui de plus ancien, ce sont des vieilles mosaïques ¹, que l'on croit appartenir à la dernière moitié du ve siècle : elle y est représentée sous une figure colossale majestueusement drapée, debout, une main sur la poitrine, les yeux levés vers le ciel ; plus tard on lui donna le caractère maternel, et on la fit assise sur un trône avec l'enfant Jésus dans ses bras. Il ne faut pas oublier, une fois pour toutes, que dès les premiers âges du christianisme, la Vierge-Mère avait été choisie comme type allégorique de la religion dans un sens abstrait, et c'est à ce caractère symbolique qu'il faut rapporter les peintures que l'on en fit plus tard, et dans lesquelles elle est représentée tantôt écrasant sous ses pieds le dragon, ou bien enveloppant ses fidèles enfants dans les plis de son ample manteau, quelquefois intercédant pour les pécheurs, d'autres fois placée entre le ciel et la terre et couronnée par le Père et le Fils. Mais les artistes ne se contentaient pas toujours de représenter le Christ et la sainte Vierge, et ils choisissaient aussi comme sujets de peinture des traits de l'ancien Testament ; ils prenaient généralement ceux qu'ils regardaient comme étant la figure des faits racontés dans l'Évangile. Ainsi, saint Augustin, dans la dernière moitié du IV^e siècle, parle du sacrifice d'Abraham comme de la figure du grand sacrifice. L'élévation du serpent d'airain signifiait le crucifiement ; Jonas et la baleine, la résurrection, etc.—Ce système de peinture consistant à représenter des sujets de l'ancien Testament comme figures du nouveau fut poussé bien plus loin encore par la suite.

La peinture, telle qu'elle existait en Europe au VII^e siècle, peut être divisée en deux grandes écoles : l'école occidentale ou romaine, dont Rome était le siège et qui se distinguait au milieu de la grossièreté de son exécution, par une certaine dignité d'expression et une véritable élévation de sentiment. La seconde école était celle de l'Orient ou de Byzance, dont Constantinople était le centre. Cette école se distinguait par une plus grande habileté de mécanisme, par sa fidélité à conserver les anciennes formes classiques, enfin par l'usage de la dorure, et il faut l'avouer aussi par la médiocrité, la fadeur, le manque de vigueur qui présidait à la conception du sujet et par l'absence d'originalité.

Les restes les plus importants et les plus intéressants de l'art de la peinture aux VIII^e et IX^e siècles sont les mosaïques des églises ² et les peintures en miniature dont on ornait les bibles et les évangiles.

Mais pendant les X^e et XI^e siècles, l'Italie tomba dans un état de confusion et de barbarie complètes. La pratique de l'art, sous quelque forme qu'elle fût, s'éteignit presque entièrement. Il ne reste de cette époque que quelques œuvres d'une extrême rudesse. La peinture survécut pourtant dans l'empire d'Orient ; mais ce n'était guère plus qu'un art de convention, insipide et incorrect ; on conserva toutefois les méthodes techniques.

En 1204, lorsque Constantinople fut prise par les croisés et que les communications entre l'Orient et l'Occident se rétablirent, plusieurs peintres byzantins passèrent en Italie et en Allemagne, où ils furent chargés de décorer les églises. Là ils enseignèrent à des élèves la pratique de leur art, leur manière de dessiner, de broyer les couleurs et de s'en servir, ainsi que la façon de s'y prendre pour dorer certaines parties des tableaux. Ils introduisirent des types de formes et de couleurs byzantins, les saints aux membres longs et maigres, les vierges au teint basané, les christs ruisselant de sang ; et ces modèles furent suivis plus ou moins servilement par des peintres de naissance italienne, mais qui avaient étudié sous des maîtres byzantins. Il reste des échantillons de cet art primitif, et dans ces derniers temps on a fait, à ce sujet, d'actives recherches. On a érigé des musées dans lesquels on a recueilli ces curiosités qui éclairent l'histoire de l'art et de ses progrès ; elles offrent le plus haut intérêt sous le point de vue artistique, mais il faut avouer qu'elles ne sont pas autrement attrayantes. Les meilleurs spécimens de cet art primitif ont été réunis dans la galerie de Berlin, dans celle des Beaux-Arts à Florence, et dans celle du Louvre à Paris. Le sujet en est généralement la Madone et le divin Enfant assis sur un trône ;

quelquefois ils sont représentés seuls, d'autres fois avec des anges ou des saints rangés de chaque côté. Les points caractéristiques sont toujours les mêmes dans chaque sujet : les formes roides, les extrémités longues et maigres, les traits durs et sans expression, les yeux longs et étroits. La tête de la Vierge est presque toujours inclinée vers la gauche ; le Sauveur enfant, drapé dans un vêtement, est quelquefois couronné ; deux doigts de sa main droite sont étendus comme pour bénir ; la main gauche tient un globe, un rouleau de parchemin ou un livre. Quant à l'exécution, les ornements du trône, les bords des draperies, et souvent le fond du tableau sont dorés avec soin ; les couleurs locales sont généralement vives, il y a peu ou point de relief ; les traits du pinceau sont léchés, les teintes des chairs sont noirâtres ou verdâtres. A cette époque, et pendant deux cents ans encore avant l'invention de la peinture à l'huile, les tableaux étaient peints soit à fresque, et cette manière de peindre ne s'est jamais entièrement perdue, ou bien sur du bois préparé à cet effet. Les couleurs, mêlées avec de l'eau, étaient épaissies avec du blanc d'œuf ou avec le jus extrait de jeunes bourgeons de figuier. Cette dernière manière était appelée par les Italiens *a colla* ou *a tempera* ; par les Français, peinture en détrempe. C'est de cette façon qu'ont été exécutés tous les tableaux mobiles avant 1440.

Il est avéré, qu'avant la naissance de Cimabue, c'est-à-dire de 1200 à 1240, il existait, à Sienne et à Pise, des écoles de peinture dans le style byzantin, et dirigées par des maîtres grecs. La première de ces villes produisit Gino di Sienne, dont le tableau de la Madone avec l'Enfant, de grandeur naturelle, signé et daté de 1221, est conservé dans l'église de Saint-Dominique, à Sienne. On en voit une gravure dans l'Histoire de la Peinture de Rosini ; elle se trouve sur la même page avec une Madone de Cimabue, à laquelle elle paraît supérieure comme dessin et aussi comme attitude, comme expression et comme draperies. Pise produisit vers la même époque Giunta di Pise, dont il reste des ouvrages datés de 1236 : l'un d'eux, un crucifiement, est gravé dans l'École italienne de dessin d'Otlet, et ensuite, en plus petit, dans l'Histoire de la peinture de Rosini ; l'expression de tristesse des anges qui planent au-dessus de la croix, en se tordant les mains et en pleurant, est très-remarquable. Mais le plus grand homme de cette époque, celui qui donna l'impulsion à l'art moderne, fut le sculpteur Nicolas Pisano, dont les ouvrages furent composés environ de 1220 à 1270. Il paraît qu'à Florence aussi, un peintre, né dans cette ville, un certain maestro Bartolomeo, vivait et travaillait à son art en 1236 ; de sorte

que Cimabue peut à peine prétendre au titre de père de la peinture moderne, même dans sa propre ville de Florence. Nous allons parler maintenant des faits sur lesquels est fondée sa célébrité, qui s'est conservée d'âge en âge.

Jean de Florence, de la noble famille des Cimabue, autrement appelée Gualtieri, naquit en 1240. Il fut envoyé de bonne heure par ses parents à l'école du couvent de Santa Maria Novella pour y apprendre la grammaire. Là au lieu d'étudier sa leçon, il mécontentait ses maîtres en dessinant sur ses livres des hommes, des chevaux, des maisons. Cette manière de griffonner sur les livres devait être, avant l'invention de l'imprimerie, une fantaisie assez coûteuse, et alarma sans doute les professeurs de grec et de latin. Ses parents, cédant sagement à la tendance naturelle de son esprit, lui permirent d'étudier la peinture sous quelques artistes grecs qui étaient venus à Florence pour décorer l'église du couvent dans lequel il était élève. Il semble douteux que Cimabue ait étudié sous tous les peintres que mentionne Vasari, mais ce qui est certain, c'est que ses maîtres et modèles furent des peintres byzantins de l'époque. Le premier des ouvrages de Cimabue dont Vasari fasse mention existe encore ; c'est une sainte Cécile, faite pour décorer l'autel de cette sainte ; elle se trouve maintenant dans l'église de San Stefano. Cimabue fut employé par les moines de Vallombrosa ; ce fut pour eux qu'il fit cette Madone avec des anges sur un fond doré, que l'on conserve maintenant à l'Académie des beaux-arts de Florence. Il fit aussi un crucifiement pour l'église de Santa Croce ; on l'y voit encore. Il exécuta en outre différentes peintures pour les églises de Pise, à la grande satisfaction des Pisans. C'est grâce à ces ouvrages que nous venons d'énumérer, et à d'autres encore, que sa réputation se répandit partout ; aussi fut-il chargé, en 1265 (quand il n'avait encore que vingt-cinq ans), de finir les fresques de l'église de Saint-François d'Assise, qui avaient été commencées par des peintres grecs et continuées par Giunta Pisano.

La décoration de cette église célèbre est mémorable dans les annales de la peinture. Il est reconnu que plusieurs des meilleurs artistes des XIII^e et XIV^e siècles y furent employés, mais il n'existe plus que des fragments de ces premières peintures, et l'authenticité de celles qui sont attribuées à Cimabue a été contestée par une grande autorité ³. Cependant Lanzi et le docteur Kugler s'accordent à lui attribuer les peintures de la voûte de la nef représentant, en médaillons, les figures du Christ, de la sainte Vierge, de saint Jean-Baptiste, de saint François, et des quatre évangélistes. Les ornements qui entourent ces médaillons sont plus dignes d'attention que les

médallions eux-mêmes. Dans les bas coins des triangles sont représentés des anges nus, portant sur la tête des vases de forme gracieuse. De ces vases s'échappent des fleurs entourées d'un épais feuillage, au-dessus de ce feuillage sont suspendus d'autres anges cueillant des fruits ou tapis dans les calices des fleurs ⁴.

Si c'est vraiment Cimabue qui est l'auteur de ces peintures, il faut avouer qu'il y a là un grand pas de fait sur la roideur monotone des modèles grecs.

Cimabue exécuta plusieurs autres tableaux dans cette célèbre église, con *diligenza infinita*. Ces tableaux sont tirés de l'ancien et du nouveau Testament. A en juger par les fragments qui nous en restent, il montra un perfectionnement réel dans le dessin, dans la dignité des attitudes, et dans l'expression de vie qui y est répandue, mais les figures n'ont encore que bien juste ce qu'il faut d'animation et de sentiment pour rendre intelligible l'histoire ou l'épisode représenté. Il n'y a là ni variété ni imitation précise de la nature. Ses affaires l'ayant rappelé à Florence, vers 1270, Cimabue y peignit, pour l'église de Santa Maria Novella, le plus célèbre de ses ouvrages, la sainte Vierge avec l'enfant Jésus. Cette Madone, d'une dimension plus grande que tous les tableaux qui avaient été exécutés jusqu'alors, excita une vive curiosité et un grand intérêt parmi les concitoyens de Cimabue, car il refusa de l'exposer aux regards du public. Mais il arriva que vers cette époque, Charles d'Anjou, frère de Louis IX, étant en route pour aller prendre possession du royaume de Naples, passa par Florence, où il fut reçu et fêté par les nobles ; et au nombre des distractions offertes à ce prince, on cite celle qui consista à le conduire à l'atelier de Cimabue, situé dans un jardin près de la porte San Piero : dans cette circonstance solennelle, Cimabue découvrit le tableau de la Madone, et le peuple joyeux accourut en foule pour le contempler, faisant retentir l'air de ses acclamations de ravissement et d'étonnement. C'est de là que ce quartier de la ville reçut et garda le nom de Borgo Allegri. Lorsque la Madone fut terminée, elle fut portée en grande pompe, de l'atelier du peintre à l'église pour laquelle elle était destinée, et accompagnée processionnellement et avec solennité par les magistrats de la ville, par la musique, et par la foule du peuple. Cette anecdote bien connue a prêté un charme vénérable à ce tableau, que l'on voit encore dans l'église de Santa Maria Novella ; mais il est difficile, à notre époque, où l'art est arrivé à tant de perfection, de comprendre le naïf enthousiasme que ce tableau excita, il y a six cents ans, dans l'esprit de tout un peuple. Sans être dépourvue d'une

certaine grandeur, la figure de la Vierge est très-roide, les doigts sont longs et maigres, les draperies semblent collées sur le corps, et offrent peu de différence avec les modèles byzantins ; mais l'enfant Jésus est mieux rendu, les anges placés de chaque côté ne manquent ni de grâce ni de dignité, et le coloris, dans sa fraîcheur et sa délicatesse premières, devait avoir un charme inconnu jusqu'alors. Cette œuvre rendit Cimabue célèbre par toute l'Italie. Il tint une école de peinture à Florence et eut beaucoup d'élèves. Parmi ceux-ci il s'en trouvait un qui devait lui enlever la première place et remplir l'Italie de son nom, et qui cependant, sans Cimabue, aurait gardé pendant toute sa vie les moutons dans les vallées de la Toscane ; c'était l'immortel Giotto, dont nous parlerons ci-après.

Cimabue, outre la peinture, s'occupait avec succès de mosaïque et connaissait l'architecture. Il fut employé avec Arnolfo Lapi à la construction de Santa Maria del Fiore, à Florence. Enfin, après avoir vécu pendant plus de soixante ans, plein de gloire et de réputation, il mourut à Florence vers l'an 1302, pendant qu'il travaillait aux mosaïques de la cathédrale de Pise. Son corps fut transporté de la maison qu'il habitait sur la Via del Cocomero, à l'église de Santa Maria del Fiore, où il fut enterré. On plaça l'épithaphe suivante sur sa tombe :

Credidit ut Cimabos picturæ castra tenere ;
Sic tenuit vivens—nunc tenet astra poli ⁵.

Outre les œuvres de Cimabue qui ne sont pas contestées et que l'on conserve dans les églises de Saint-Dominique, de la Trinité et de Santa Maria Novella à Florence, et à l'Académie des arts dans la même ville, il y a aussi deux Madones de ce peintre dans la galerie du Louvre. L'une, de grandeur naturelle, est entourée d'anges et fut destinée d'abord au couvent de Saint-François, à Pise ; l'autre est d'une dimension plus petite. Nous pouvons juger, par ces productions, du mérite réel de Cimabue. Dans les figures de la Madone il suivit presque servilement les modèles byzantins. Le visage de ses vierges est fade et laid ; les traits allongés ; les extrémités grêles ; l'effet général faible : mais les têtes de prophètes, de patriarches et d'apôtres, qu'il sut introduire dans ses grands tableaux de la Vierge, ou dans

d'autres sujets sacrés, ont une véritable grandeur d'expression et de forme, ou, comme le dit Lanzi, un non so che di forte e sublime, qui n'a pas été surpassé de beaucoup par les peintres postérieurs. L'énergie d'expression, qui est le signe distinctif de son talent, et qui lui donne la préséance sur Guido de Sienne et sur d'autres peintres qui ne firent que des vierges, était en harmonie avec son caractère personnel. On nous le représente comme un homme extrêmement arrogant et dédaigneux, d'un tempérament ardent, fier de son illustre naissance, de son talent pour la peinture et de ses autres connaissances, car il était versé dans la littérature de son époque. Si, pendant qu'il travaillait à une peinture, un critique ou bien lui-même y trouvait quelque défaut, il la détruisait aussitôt, quelque peine qu'elle lui eût coûté. Ces traits de son caractère et la pente de son génie, qui tendait au grand et au terrible plutôt qu'au tendre et au gracieux, lui valurent le surnom de Michel-Ange de son temps. Vasari nous apprend qu'il fit une tête de saint François, d'après nature ; chose, dit cet auteur, inconnue jusqu'alors : ce ne pouvait être cependant un portrait fait du vivant du saint, puisque saint François mourut en 1225, et que le premier portrait d'après nature qui nous reste a été exécuté par Giunta Pisano, vers 1235. C'est le portrait de frère Élie, moine d'Assise. Ce que veut sans doute dire Vasari, c'est que saint François fut le premier personnage sacré dont on peignit la ressemblance.

Cimabue eut plusieurs contemporains remarquables. Le plus grand de tous, celui qui certainement fut l'artiste le plus éminent de son époque est le sculpteur Nicolas Pisano. Les ouvrages de ce génie extraordinaire qui sont parvenus jusqu'à nous surpassent tellement par la connaissance de la forme, par la grâce, par l'expression et par l'idée, ce que l'on faisait de son temps, que s'il n'existait pas de preuves irréfragables de leur authenticité, on ne pourrait y croire. En comparant les œuvres de Cimabue avec celles de Nicolas Pisano, il est difficile de concevoir que Nicolas ait exécuté les bas-reliefs de la chaire de la cathédrale de Pise dans le même temps où Cimabue peignait les fresques de l'église d'Assise.

Pisano quitta le premier la roideur monotone des formes traditionnelles, pour l'étude de la nature et de l'antique. L'histoire dit que son imagination, qui le portait d'ailleurs à se rapprocher de l'antiquité, fut excitée de bonne heure par la vue du magnifique sarcophage, œuvre de l'antiquité, sur lequel on voit sculptée la chasse d'Hippolyte ⁶. C'est dans ce sarcophage qu'on avait déposé, cent ans auparavant, le corps de Béatrice, mère de la fameuse

comtesse Mathilde ; du temps de Nicolas, il fut placé comme ornement dans la cathédrale de Pise, et Pisano, n'étant encore qu'un adolescent, l'avait considéré et étudié presque chaque jour, jusqu'à ce qu'enfin il fut frappé de la grâce, de la vie, de l'animation des figures, surtout en les comparant avec l'art barbare de ses contemporains. Dès lors il regarda ce travail comme une œuvre divine. Beaucoup d'autres avant lui avaient contemplé cette merveille en marbre, mais aucun ne l'avait comprise comme Nicolas la comprenait. Il fut le premier, dit Lanzi, qui vit la lumière et qui la suivit⁷. Il y a dans OTTLEY'S School of design une gravure d'après l'un des bas-reliefs de Pisano. C'est une descente de croix. Le lecteur fera bien d'examiner cette gravure, s'il n'a pas vu les productions de Nicolas à Pise, à Florence, à Sienne et à Orvieto. Quelques autres de ses ouvrages ont été gravés dans l'Histoire de la sculpture de Cicognara.

Un autre artiste qui fut aussi et contemporain et ami de Cimabue, c'est André Tafi, l'auteur des plus belles mosaïques de cette époque. Vasari prétend que Tafi avait appris son art des Byzantins, mais cette opinion a peu de créance maintenant ; car il est certain que les artistes en mosaïque de l'Italie, vrais précurseurs des peintres, surpassaient à cette époque les artistes grecs en ce genre, et déjà il en avait été de même dans les deux siècles précédents. André Tafi mourut très-âgé, en 1294, et ses principaux ouvrages se trouvent dans la cathédrale de Saint-Marc à Venise, et dans l'église de Saint-Jean à Florence. Un autre célèbre artiste en mosaïque, qui fut également l'ami de Cimabue, c'est Gaddo Gaddi. Sa célébrité provient surtout de ce qu'il a été le premier membre d'une famille qui s'est illustrée depuis dans les différentes branches des arts et de la littérature. Rappelons-nous que les artistes en mosaïque de cette époque préparaient et coloriaient leurs propres dessins et que, par conséquent, ils peuvent être rangés parmi les peintres. On retrouve des peintures exécutées par des artistes de l'école de Sienne d'une date antérieure à la mort de Cimabue ; on cite surtout un tableau d'un certain maestro Mino (1289), que l'on regarde comme un chef-d'œuvre de conception et de grandeur de style. Duccio de Sienne fut aussi un autre peintre de l'école byzantine, qu'il laissa d'ailleurs loin derrière lui ; il travailla depuis 1282 (vingt ans avant la mort de Cimabue) jusqu'à 1330 environ ; son influence sur le progrès de l'art fut évidemment considérable. On conserve à Sienne un grand tableau de cet artiste. Sur cette peinture on voit représentée par compartiments toute l'histoire de la Passion de Notre-Seigneur. Comme la Vierge de Cimabue, cette Passion excita l'orgueil et

l'enthousiasme des concitoyens de Duccio ; et maintenant encore on la considère comme une œuvre extraordinaire, pour l'époque à laquelle elle fut exécutée.

Tous ces artistes, excepté toutefois Nicolas Pisano, travaillèrent suivant les règles de l'école byzantine. Giotto fut le premier peintre qui sut se dégager complètement des entraves de cette école et qui laissa bien loin derrière lui ses contemporains.

II

GIOTTO

Né à Vespignano, près Florence, en 1276, mort en 1336.

« Credette Cimabue nella pittura
Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido ;
Sicchè la fama di colui oscura. » (DANTE.)

« Cimabue croyait tenir le sceptre de la
peinture ; et maintenant il n'y a qu'un cri pour
Giotto, et le nom de Cimabue est éclipsé. »

Ces lignes si souvent citées du Purgatoire de Dante doivent nécessairement l'être encore ici : car il est curieux de remarquer que ces vers, vrais au temps de Dante, c'est-à-dire il y a cinq cents ans, le sont encore à notre époque. Si l'on ouvre une histoire de la peinture écrite, comme il y en a tant, par des esprits superficiels, nous y verrons toujours donner la première place à Cimabue et le mettre à la tête d'une révolution dans l'art ; le rôle qu'il joua comme artiste dans cette révolution est pourtant presque nul ou même tout à fait nul, mais celui qu'il joua comme homme est tout différent ; n'est-ce point lui qui devina le talent et protégea l'obscur petit pâtre qui, plus tard, devint Giotto ? Aucun homme, certes, n'a jamais plus que celui-ci exercé sur les sciences et sur les arts une influence plus immédiate, plus vaste et plus durable. Un changement total dans la direction et dans le caractère de l'art devait, d'ailleurs, selon toutes les probabilités, avoir lieu tôt ou tard, puisque tout, dans cette étonnante époque, tendait à une régénération complète. L'architecture, en lutte contre

les formes byzantines, s'en dégagait en quelque sorte, pour revêtir les formes gothiques, semblable en cela à une plante puissante qui élève jusqu'au ciel ses bourgeons et son feuillage abondant ; le langage des peuples, les langues vulgaires, comme on disait alors, revêtaient leur forme actuelle, et l'on commençait à s'en servir pour exprimer et immortaliser la beauté, l'amour, l'action, le sentiment et la pensée ; alors aussi vint Giotto. La peinture jusqu'alors n'avait été employée que pour façonner des idoles ; Giotto fut l'instrument dont se servit la Providence pour rendre cet art capable d'interpréter les sensations et les facultés infinies de l'âme humaine, ainsi que la vie dans tous ses aspects. Giotto fut le premier peintre dont les toiles semblaient être le miroir de la nature. Le plus grand droit de Cimabue à la reconnaissance de la postérité, c'est d'avoir légué un homme comme Giotto à sa patrie et au monde entier.

Vers l'an 1289, Cimabue, déjà vieux, et arrivé au faite de la gloire, parcourait un jour à cheval la vallée de Vespignano, à environ quatorze milles de Florence ; son attention fut attirée par un enfant qui gardait des moutons, et qui, pendant que son troupeau paissait l'herbe alentour, paraissait lui-même dessiner attentivement, avec un bout de pierre pointue, sur un morceau d'ardoise unie, l'un des moutons qui broutaient devant lui. Cimabue se dirigea vers l'enfant, et, considérant avec étonnement son travail, lui demanda s'il voulait le suivre et s'instruire ; à quoi l'enfant répliqua qu'il ne demandait pas mieux, si son père y consentait. Le père, un berger de la vallée, nommé Bondone, ayant été consulté, consentit avec joie à confier son fils au noble étranger, et Giotto, de ce moment, devint l'hôte et l'élève de Cimabue.

Ce charmant récit, fait d'abord par Lorenzo Ghiberti, le sculpteur (né en 1378), et depuis par Vasari et mille autres, repose heureusement sur un fait aussi évident que possible pour cette époque grossière et reculée ; il mérite donc notre croyance, comme il flatte notre imagination. Il a été le sujet de bien des tableaux, et se trouve aussi dans le poème de l'Italie de Rogers :

Parcourons les champs
Où Cimabue trouva le jeune pâtre
Traçant sur le sol les images de son esprit vagabond ⁸.

Giotto était âgé d'environ douze à quatorze ans lorsqu'il fut reçu dans la maison de Cimabue. Pour lui faire acquérir la connaissance des belles-lettres nécessaire à un artiste, son protecteur le confia à la direction de Brunetto Latini, qui était également le précepteur de Dante. Lorsque Giotto, à l'âge de vingt-six ans, perdit celui qui fut son ami et son maître, il était déjà célèbre par son talent et remarquable par ses connaissances variées et par l'influence de son esprit vaste et original dont l'empreinte se fait même sentir dans les dernières œuvres de Cimabue.

Le premier ouvrage de Giotto dont il soit fait mention est une peinture sur le mur du palais del Podestà, ou chambre du conseil de Florence ; il fit entrer dans ce tableau les portraits de Dante, de Brunetto Latini, de Corso Donati et d'autres personnes illustres. Vasari cite ces ouvrages comme les premières tentatives heureuses de portrait dans l'histoire de l'art moderne. Cette peinture fut bientôt après recouverte de plâtre ou badigeonnée, lorsque triomphèrent les ennemis de Dante ; et pendant de longues années, quoique son existence fût connue, elle resta ensevelie et cachée à la vue. L'espoir de recouvrer ces portraits qui offraient un si haut intérêt avait été longtemps entretenu, et plusieurs tentatives infructueuses avaient été faites à différentes époques, lorsque enfin, en 1840, ils reparurent au jour, grâce à l'ardente persévérance d'un Italien, M. Bezzi. Si l'on compare le portrait de Dante, à l'âge de trente ans, lorsqu'il vivait dans la prospérité, jouissant de la plus haute considération dans sa ville natale, si l'on compare, dis-je, ce portrait avec ceux qu'on a faits de lui quand il était exilé, épuisé, ruiné, aigri par les revers, et par les déceptions qui avaient froissé son amour-propre, on est aussi touché de la différence d'expression que frappé de l'identité incontestable des traits. L'étude que dans son enfance Giotto semble avoir faite de la nature paraît dans ses premières productions. Il fut le premier qui eut l'idée de grouper ses personnages de manière à présenter une situation, un trait d'histoire compréhensible, et à donner à leurs attitudes et à leur visage l'expression voulue. Ainsi, dans un de ses plus anciens tableaux, l'Annonciation, il imprima au regard de la sainte Vierge un air de crainte ; dans un autre, exécuté quelque temps après, celui de la Présentation, il peignit l'Enfant Jésus se détournant en tremblant du grand prêtre, et étendant ses petits bras vers sa mère. C'était la première tentative vers ce genre de grâce et de naïveté d'expression que Raphaël, plus tard, porta jusqu'à la perfection.

Ces œuvres, ainsi que d'autres encore, exécutées dans sa ville natale, étonnèrent tellement, par leur beauté et la nouveauté du genre, ses concitoyens et tous ceux qui les contemplaient, qu'ils semblent avoir manqué de paroles pour exprimer l'excès de leur joie et de leur admiration, et ils persistaient à dire que les figures de Giotto trompaient tellement la vue, qu'on les prenait pour des réalités ; éloge banal, qu'ont seuls mérité les peintres les plus médiocres et les plus routiniers. Giotto exécuta dans l'église de Santa Croce un couronnement de la Vierge entourée d'anges, que l'on y voit encore. Dans le réfectoire, il peignit une cène, qui existe aussi maintenant ; la composition en est majestueuse, solennelle et simple ; et si on la considère comme le premier effort, tendant à donner de la variété à l'expression et aux attitudes des personnages—tous assis, et tous, à l'exception de deux, animés d'un même sentiment, ce tableau est vraiment extraordinaire. Giotto exécuta dans une chapelle de l'église del Carmine, à Florence, une série de sujets tirés de la vie de saint Jean-Baptiste. Ils furent détruits par un incendie en 1771 ; par bonheur, un graveur anglais, nommé Patch, qui étudiait alors à Florence, en avait fait des copies exactes au dessin. Il les grava et les publia. Un fragment de l'ancienne fresque, représentant la tête de deux des apôtres qui se penchent pieusement et avec tristesse sur le corps de saint Jean, se trouve maintenant dans la collection du poète anglais Rogers. Cette fresque justifie certainement tout ce qui a été dit sur l'expression que Giotto savait donner à ses figures, et quand on la compare avec ce qui reste des productions de ses prédécesseurs, on ne s'étonne plus de l'admiration et de l'enthousiasme que ses contemporains professaient pour lui.

Le pape Boniface VIII, ayant entendu parler de son merveilleux talent, l'invita à venir à Rome ; et l'histoire dit que l'envoyé de Sa Sainteté, désirant avoir une preuve que Giotto était vraiment l'homme qu'il cherchait, voulut voir un échantillon de la perfection de son talent : là-dessus, Giotto, prenant une feuille de papier, y traça d'un simple jet de la main un cercle si parfait, que « c'était miracle de le voir ; » et, quoique nous ne sachions ni comment ni pourquoi, ce spécimen semble avoir donné tout à coup au pape une si haute opinion de Giotto, qu'il le proclama supérieur à tous les autres peintres. Cette histoire donna lieu au proverbe italien si connu : Più tondo che l'O di Giotto. « Plus rond que l'O de Giotto, » et a quelque ressemblance avec un trait que l'on raconte d'un peintre grec. Pour en revenir à Giotto, il alla à Rome et y produisit une foule d'œuvres qui

portèrent son renom de plus en plus haut ; il fit entre autres, pour l'ancienne basilique de Saint-Pierre, la célèbre mosaïque de la Navicella, ou la Barca, comme on l'appelle souvent. Elle représente un vaisseau, avec les disciples, sur une mer orageuse ; les vents, personnifiés, sont représentés sous la forme de démons, et font éclater leur fureur. Au-dessus, on voit les patriarches de l'ancien Testament ; à droite est Jésus-Christ relevant saint Pierre du milieu des vagues. Le sujet est une allégorie qui exprime les troubles et les triomphes de l'Église. Cette mosaïque a souvent été transférée d'un endroit à un autre, elle a été restaurée tant de fois, qu'il ne reste de la main de Giotto que la conception originale. Elle se trouve aujourd'hui dans le vestibule de Saint-Pierre de Rome. Giotto fit aussi pour le même pape Boniface le tableau de l'institution du Jubilé de 1300, qui existe toujours à Saint-Jean de Latran, à Rome.

A Padoue, Giotto orna de fresques la chapelle de l'Arena. Il exécuta dans cinquante carrés des sujets tirés de la vie de Notre-Seigneur et de celle de la sainte Vierge. Feu lady Callcott a publié sur cette chapelle une relation intéressante : il règne une grâce et une simplicité charmante dans quelques-uns des groupes que l'on voit esquissés dans son ouvrage, surtout dans celui qui représente le mariage de la sainte Vierge avec saint Joseph. A Padoue, Giotto rencontra son ami Dante, et l'influence qu'exercèrent l'un sur l'autre ces deux vastes génies est fortement imprimée dans la grande production de Giotto : les fresques de l'église d'Assise.

Dans l'église souterraine, et immédiatement au-dessus de la tombe de saint François, le peintre représente les trois vœux de l'ordre :—la pauvreté, la chasteté et l'obéissance ;—et dans le quatrième compartiment, on voit le saint assis sur un trône et glorifié au milieu de la milice céleste. On attribue à Dante l'invention des allégories sous lesquelles Giotto a représenté les vœux du saint, son mariage avec la Pauvreté-la Chasteté retranchée dans le roc qui lui sert de forteresse,—et l'Obéissance portant le frein et le joug. Giotto peignit aussi dans le Campo Santo, à Pise, toute l'histoire de Job. Il n'en existe plus que quelques restes.

A l'âge de trente ans, Giotto arriva à une supériorité de talent inconnue jusqu'alors, et sa célébrité devint tellement universelle, que chaque ville, que chaque petit souverain de l'Italie se disputait l'honneur de le posséder et cherchait à l'attirer par la promesse des plus riches récompenses. Il exécuta pour les seigneurs d'Arezzo, de Rimini, de Ravenne, et pour le duc de Milan, un grand nombre d'œuvres remarquables qui pour la plupart ne

sont pas parvenues jusqu'à nous. Il travailla également pour Castruccio Castracani, le belliqueux tyran de Lucques ; mais on ne s'explique pas comment Giotto se laissa séduire par les offres de cet ennemi de sa patrie. Peut-être qu'engagé dans le parti gibelin, dont Castruccio était la tête, il voyait dans cet homme un ami plutôt qu'un ennemi ; quoi qu'il en soit, on conserve encore dans le lycée de Lucques un tableau que Giotto exécuta pour Castruccio : on y voit le tyran représenté avec un faucon sur le poing. Il peignit pour Guido da Polenta, père de l'infortunée Françoise de Rimini dont l'histoire est racontée d'une manière si touchante par Dante, l'intérieur d'une église ; et pour Malatesta da Rimini, père de l'époux de Françoise, le portrait de ce prince : il y est représenté dans une barque, avec sa suite, et une compagnie de matelots ; on voyait, dit Vasari, un de ces derniers, qui, se détournant, et tenant sa main devant son visage, semblait sur le point de cracher dans la mer. Cette figure était si animée et si naturelle qu'elle saisissait les spectateurs. Ce tableau est Perdu, mais la figure de l'homme altéré qui se baisse pour boire existe encore dans l'une des fresques d'Assise, et prouve les ressources de talent que savait employer Giotto pour exciter tant d'admiration chez ses contemporains,—à savoir la puissance d'imitation, la vérité dans la manière de rendre les actions et les sentiments naturels, puissance et vérité auxquelles la peinture ne s'était pas encore élevée, ou n'avait pas encore daigné descendre. Cette tendance à l'actualité et au réalisme a été blâmée. Nous y reviendrons plus tard.

On dit, mais ce fait n'est pas assez évident pour y ajouter foi, que Giotto visita Avignon, à la suite du pape Clément V, et qu'il y fit les portraits de Pétrarque et de Laure.

Vers 1327, le roi de Naples Robert, père de la reine Jeanne, écrivit à son fils le duc de Calabre, alors à Florence, de lui envoyer à tout prix le fameux peintre Giotto. Pour obéir au roi, celui-ci se rendit à la cour de Naples, s'arrêtant en route, dans différentes villes, où il laissa des preuves de son talent.

Il visita également Orvieto, il voulait y voir les sculptures dont les frères Agostino et Agnolo décoraient alors la cathédrale. Non-seulement il loua lui-même les sculpteurs, mais il obtint pour ces deux artistes l'éloge et la protection dus à leur mérite. Il y a à Gaëte un crucifiement que fit Giotto, soit à son passage pour se rendre à Naples, soit à son retour. Le peintre s'est représenté lui-même, à genoux au pied de la croix, dans l'attitude d'une grande piété et d'une profonde contrition. Cette introduction du portrait

dans un sujet aussi imposant, n'est pas une innovation dont il faille lui savoir gré, et ne mérite certes pas les mêmes éloges que l'on doit accorder aux changements heureux qu'il effectua dans l'art de la peinture. Rien ne rend plus remarquable et plus digne d'éloges le sentiment que Giotto avait, de la vérité et de l'expression convenable au sujet, que le changement opéré par lui en traitant le terrible mais populaire sujet du crucifiement. Dans l'école byzantine, le seul but semble avoir été de représenter l'agonie physique, et de la rendre, par toute espèce de contorsions et d'exagération, aussi affreuse et aussi repoussante que possible. Giotto fut le premier qui adoucit l'expression redoutable et douloureuse de la figure du Crucifié, par un air de résignation divine et par une préoccupation plus grande de la beauté des formes. Un crucifiement peint par lui servit de modèle à tous ses élèves, et se multiplia par l'imitation dans toute l'Italie. Margaritone, peintre de l'école grecque, célèbre par ses christs, ami et contemporain de Cimabue, fut vivement ému par cette innovation qu'il dédaignait et en même temps désespérait d'imiter. Assez vieux d'ailleurs pour être ennemi de tout ce qui était nouveau, il tomba malade de chagrin, infastidito, et en mourut.

Mais revenons à Giotto que nous avons laissé sur la route de Naples. Le roi Robert le reçut avec de grands honneurs et lui donna des fêtes magnifiques. Ce monarque, qui possédait des connaissances en tous genres et aimait la société d'hommes instruits et distingués, découvrit bientôt que Giotto était non-seulement un grand peintre mais aussi un homme du monde dont l'instruction était variée et profonde, et qui méritait la réputation d'esprit et de promptitude de répartie qu'on lui avait faite. Il visitait quelquefois l'artiste dans son atelier, et, tout en voyant son travail s'avancer rapidement, il jouissait en même temps de sa conversation pleine de jugement et de grâce.—Si j'étais à votre place, Giotto, lui dit le roi, un jour qu'il faisait très-chaud, je laisserais là le travail, et je me reposerais. C'est ce que je ferais, sire, répliqua le Peintre, si j'étais à la vôtre !

Une autre fois, le roi lui demanda en plaisantant de lui peindre son royaume ; là-dessus Giotto esquaissa aussitôt un âne chargé d'un énorme bât, et flairant d'un air de convoitise un autre bât qui était à terre et sur lequel se trouvaient une couronne et un sceptre. Le peintre satirique voulait ainsi exprimer la servilité et l'inconstance des Napolitains ; le roi comprit aussitôt l'allusion.

Pendant son séjour à Naples, Giotto exécuta dans l'église degli Incoronati une série de fresques représentant les sept sacrements suivant le rite romain. Ces peintures existent encore, et se trouvent au nombre des ouvrages de Giotto les plus authentiques et les mieux conservés. Le sacrement de Mariage contient des figures de femmes admirablement dessinées et groupées ; les têtes et les draperies flottantes sont d'une grâce remarquable. Ce tableau représentait, dit-on, le mariage de Jeanne de Naples avec Louis de Tarente ; mais Giotto mourut en 1336, et ces fameuses épousailles n'eurent lieu qu'en 1347 ; c'est ainsi qu'une date impitoyable détruit quelquefois la plus agréable supposition. Dans le sacrement de l'Ordre, il y a un groupe d'enfants de chœur ; Giotto les peignit dans les différentes attitudes du chant avec cette vérité d'expression qui faisait de lui un objet d'admiration pour ses contemporains. Ses peintures de l'Apocalypse dans l'église de Santa Chiara furent recouvertes d'une couche de blanc, par ordre d'un certain prieur du couvent : ce barbare trouvait que ces peintures rendaient l'église trop sombre !

Giotto quitta Naples vers 1328, et revint dans sa ville natale chargé d'un surcroît de richesses et de réputation. Il continua à travailler avec une application infatigable, et en se faisant assister par ses élèves, car son école était devenue la plus célèbre de toute l'Italie. Comme la plupart des anciens artistes italiens, il était architecte et sculpteur aussi bien que peintre ; son dernier ouvrage fut le célèbre campanile ou clocher de Florence, commencé en 1334 ; il en avait fait tous les dessins et exécuté de sa propre main les modèles Pour la sculpture des trois divisions du bas. Suivant Kugler, ces modèles forment une série régulière de sujets qui représentent le développement du progrès par la religion et par les lois, et sont conçus, selon la même autorité, avec une profonde sagesse. Lorsque l'empereur Charles-Quint vit cette élégante construction, il s'écria « qu'elle devait être mise sous verre. » Giotto exécuta dans le même goût allégorique un grand nombre de peintures représentant les vertus et les vices : ces allégories sont ingénieusement imaginées et rendues avec un naturel et une expression admirables. Dans ces derniers ouvrages comme dans d'autres, on retrouve distinctement l'influence du génie de Dante. Peu de temps avant sa mort, il fut invité à venir à Milan par Azzo Visconti. Il peignit d'admirables fresques dans l'ancien palais des ducs de Milan ; mais elles sont perdues. Enfin revenu à Florence, il mourut bientôt après et rendit son âme à Dieu en l'année 1336, ayant été, ajoute Vasari, « non moins bon chrétien

qu'excellent peintre. » Il fut enterré, avec de grands honneurs, dans l'église de Santa Maria del Fiore, où son maître Cimabué avait été déposé avec la même solennité trente-cinq ans auparavant. Laurent de Medicis fit placer sur sa tombe son effigie en marbre. Giotto laissa quatre fils et quatre filles, mais on ne dit pas qu'aucun de ses descendants se soit distingué dans les arts ou autrement.

Avant de nous étendre davantage sur le caractère personnel de Giotto et sur l'influence que le grand peintre exerça, comme homme ou comme artiste, et dont bien des traits amusants et intéressants nous sont parvenus, arrêtons-nous à considérer de nouveau cette révolution dans l'art. Commencée avec Giotto, elle s'empara tout à coup de toutes les imaginations, de toutes les sympathies ; Dante, Boccace et Pétrarque l'ont célébrée dans des vers immortels, ou dans une prose également immortelle ; pendant tout un siècle, elle remplit l'Italie et la Sicile de disciples formés à la même école et pénétrés des mêmes idées. Avant Giotto on se contentait d'imiter quelques modèles existants ; les reproduire avec perfection, tel était le seul but que l'art se proposait : il n'y avait pas de méthode nouvelle : on voyait partout les types grecs plus ou moins modifiés. Un tableau présentait, au milieu la sainte Vierge, de chaque côté des saints grêles et maigres ; ou bien encore, des saints portant soit des symboles, soit leurs noms écrits au-dessus de leurs têtes, soit des textes de l'Écriture à la bouche ; tout au plus quelques figures, placées de manière à rendre à la rigueur une histoire passablement intelligible. L'arrangement était en général traditionnel et arbitraire : tel semble avoir été le plus haut point auquel la Peinture ait atteint avant 1280.

Giotto parut, et presque dès le commencement de sa carrière, non-seulement il secoua la routine des anciens peintres, mais il se mit encore en opposition avec eux. Il ne se contenta pas de perfectionner son art, mais il y fit de nombreux changements ; il se plaça sur un terrain tout à fait nouveau. Il adopta les principes que Nicolas Pisano avait appliqués à la Sculpture ; il puisa aux mêmes sources, c'est-à-dire qu'il étudia la nature et les restes de l'art antique. N'est-ce point l'étude de cet art qui lui montra qu'il fallait prendre pour modèle la nature elle-même ? Son séjour à Rome, pendant qu'il était jeune encore, et dans la première ardeur de ses facultés créatrices, a dû exercer une influence incalculable sur les ouvrages qu'il produisit par la suite. Son côté faible fut la reproduction des formes ; son talent ignore toujours ce genre de beauté ; mais il y avait un sentiment exquis de grâce et

d'harmonie dans l'expression qu'il savait donner à ses têtes, et dans sa manière de grouper ses personnages ; et à mesure qu'il perfectionnait son art, ses lignes se développaient plus dégagées et plus moelleuses. Mais, ce à quoi il s'efforçait surtout, c'était à rendre l'expression propre aux caractères et aux sensations, afin de rendre intelligibles les scènes nouvelles et les allégories religieuses qu'il avait inventées.

Un écrivain, qui se rapproche de son époque, dit comme une chose nouvelle et étonnante, que dans les peintures de Giotto « les personnages qui sont affligés ont un air triste, et ceux qui sont joyeux ont un air gai. » Il créa pour les têtes de ces personnages un nouveau type, exactement opposé au modèle grec : forme longue, yeux à demi clos ; nez long et droit ; menton très-court. Les mains sont assez délicatement dessinées, mais il n'avait pas le même talent pour les pieds ; aussi les hommes qu'il représente sont-ils autant que possible chaussés de souliers ou de sandales ; quant aux femmes, leurs pieds sont toujours cachés par des draperies flottantes. La disposition de ses draperies offre un caractère tout particulier ; elle se distingue par un certain prolongement et un certain rétrécissement dans les plis, qui néanmoins ne nuit ni au goût ni à la simplicité, quoique cette disposition s'écarte également de l'antique et de la médiocrité si compliquée des modèles byzantins. Il est curieux de remarquer que cette manière de draper en longs plis perpendiculaires offre tous les caractères de l'architecture gothique, et qu'elle est née et a disparu en même temps qu'elle. Aux membres roides et guindés, aux figures immobiles de l'école byzantine, Giotto substitua la vie, le mouvement, et l'apparence au moins de la souplesse. Quant à sa manière de grouper et de donner de l'ensemble, il paraît l'avoir empruntée aux anciens bas-reliefs, car il y a dans ses compositions une grâce et une simplicité tout antiques. Comme le reste, son coloris et son exécution étaient une innovation contraire aux méthodes reçues : il rendit ses couleurs plus claires et plus transparentes qu'on ne l'avait fait jusqu'alors ; le fluide qu'il employa Pour les mélanger était moins épais, et l'on s'en servit plus facilement ; ses fresques ont dû être exécutées avec une rare habileté pour avoir résisté comme elles l'ont fait. Il est vrai cependant que l'on ne peut comparer leur durée avec celle des peintures égyptiennes ; mais ces dernières ont été pendant des siècles à l'abri de la lumière et de l'air et dans un climat aride et sablonneux : celles de Giotto au contraire ont été exposées à toutes les intempéries et surtout à l'humidité ; elles ont été replâtrées et maltraitées de toutes sortes de

manières ; néanmoins, les fragments qui en restent sont encore d'une fraîcheur étonnante, et ses peintures à la détrempe sont toujours dignes d'admiration. Il n'existe pas dans la Galerie nationale d'Angleterre une seule œuvre de Giotto ou de ses élèves : le plus ancien tableau que l'on possède en Angleterre date de près de deux cents ans après sa mort. La seule peinture de Giotto qui se trouve au Louvre, un saint François de grandeur naturelle, est contestée et vraiment indigne d'un tel artiste. Il y a dans la galerie Florentine trois tableaux de lui : le Christ au mont des Oliviers, une de ses meilleures productions ; et deux madones avec des anges gracieusement dessinés. Dans la galerie de l'Académie des Arts, de la même ville, se trouvent plus de vingt tableaux de lui, tous de petite dimension. Hâtons-nous de dire que les meilleures œuvres de Giotto sont sur une petite échelle, et que ces tableaux dont nous venons de parler n'ont à peu près qu'un pied de haut : deux séries de tableaux du même genre et de la même dimension se trouvent à Berlin. Ils représentent des sujets tirés de la vie et des actes de Jésus-Christ, de la sainte Vierge ou de saint François. Les lecteurs pourront consulter les gravures faites d'après Giotto, dans les planches de la *Storia della pittura* de Rosini ; dans celle de l'Histoire de l'Art par les monuments, d'Agincourt ; et enfin dans *Ottley's Early italian school*, dont il se trouve une copie au British Museum.

Le caractère et le naturel de Giotto ne contribuèrent pas peu à la révolution qu'il effectua. Comme Rubens, Giotto réunissait les qualités qui se rencontrent rarement dans le même individu ; un génie extraordinairement inventif et poétique, un jugement sain, pratique, vigoureux, joint à une activité et à une énergie infatigables. Certes, il fallait bien une pareille réunion de différentes qualités pour lui faire secouer le joug de l'ancienne école, et lui faire produire le nombre surprenant de tableaux qu'on lui attribue avec raison. Ce n'était pas seulement dans les choses qui concernaient son art que se manifestait l'indépendance de son caractère. Il semble avoir eu peu d'égards pour les opinions reçues, quelles qu'elles fussent. Il ne partageait en aucune façon l'enthousiasme superstitieux de son époque, bien qu'il mît son talent au service de cette même superstition. Chargé de décorer les intérieurs des églises et des monastères, peut-être dut-il à cette circonstance de voir surgir en son esprit subtil, clairvoyant et indépendant, des réflexions qui lui ôtèrent quelque chose de ce respect Pour les mystères que cachaient les murs sacrés.

Il existe un poème de Giotto, intitulé : Chant contre la pauvreté ; ce poème devient plus piquant encore et nous montre d'une façon toute particulière la tournure d'esprit propre à Giotto, quand nous nous rappelons que c'était lui qui avait peint « la Glorification de la pauvreté comme épouse de saint François. » A cette époque d'ailleurs des chants en l'honneur de la pauvreté étaient aussi à la mode que la dévotion à saint François, « le patriarche de la pauvreté. » Giotto était réputé également et pour sa gaieté et pour ses réparties promptes et caustiques. Il était, dit-on, aussi économe de ses biens temporels qu'il était empressé à les acquérir. Boccace raconte de lui une anecdote, peu importante il est vrai, mais comme elle contient des traits caractéristiques fort amusants, nous la donnerons ici :

« Chères et belles dames ! (c'est ainsi que le conteur s'adresse toujours à son auditoire), il est étonnant de voir combien de fois la nature s'est plu à cacher sous les formes les plus disgracieuses les trésors les plus merveilleux de l'âme, ce qui est évident dans la personne de deux de nos concitoyens dont je vais vous entretenir brièvement. Messer Forese de Rabatta, l'avocat, personnage d'une sagesse extraordinaire, et versé dans les lois plus que tous les autres, était cependant chétif et difforme de corps ; sa figure était plate et son air méchant ; et messer Giotto, qui n'était, physiquement parlant, en rien plus favorisé que ledit messer Forese, avait un génie d'une telle supériorité, qu'il n'y avait rien dans la nature, qui est la mère de toutes choses, qu'il ne pût imiter si merveilleusement avec son pinceau toujours docile, que non-seulement c'était ressemblant, mais que cela semblait être exactement la même chose que celle qu'il avait copiée ; il trompait ainsi le rayon visuel de l'homme, qui croyait voir devant lui une réalité, tandis que ce n'était qu'une peinture. Et si je pense que c'est à Giotto que nous redevons la connaissance de cet art, qui avait été enseveli pendant tant de siècles par la faute de ceux qui en peinture s'attachaient à plaire aux yeux du vulgaire plutôt qu'à l'intelligence des connaisseurs, je l'estime digne d'être placé parmi ceux qui ont rendu célèbre et glorieuse notre ville de Florence. Cependant, quoiqu'il fût si grand par le talent, il ne l'était guère par la taille, et, comme je l'ai dit, il était assez mal de sa personne. Or, il arriva que messer Forese et Giotto possédant tous deux des terres à Mugello, qui se trouve sur la route de Florence à Bologne, y allèrent un jour pour leurs affaires respectives. Messer Forese était monté sur une mauvaise haridelle de louage, et l'autre n'était pas mieux partagé. C'était en été, et il

se mit à pleuvoir subitement et à torrents ; ils se hâtèrent de chercher un refuge dans la maison d'un paysan qui était connu d'eux ; mais l'orage continuant, et nos voyageurs, sachant qu'ils seraient absolument obligés de retourner à Florence le même jour, empruntèrent au paysan deux manteaux de pèlerins, vieux et usés, et deux chapeaux également vieux et crasseux, et ainsi accoutrés, ils se remirent en route. Ils n'avaient pas encore fait beaucoup de chemin qu'ils se trouvèrent déjà transpercés par la pluie et couverts de boue ; mais, après quelque temps, le ciel s'éclaircissant un peu, ils reprirent courage, et, de silencieux qu'ils avaient été, ils commencèrent à discourir sur divers sujets. Messer Forese ayant prêté l'oreille pendant quelque temps à Giotto, qui était réellement un homme d'une rare éloquence et d'une grande vivacité d'esprit, ne put s'empêcher, pendant qu'il chevauchait à ses côtés, de l'examiner de la tête aux pieds, et le voyant ainsi trempé, en haillons, et éclaboussé, monté et accoutré de la sorte, ne pensant pas dans le moment à la figure ridicule qu'il faisait lui-même, il éclata de rire : Oh ! Giotto, dit-il d'un ton railleur, si un étranger nous rencontrait en ce moment, pourrait-il croire, en vous voyant, que vous êtes le plus grand peintre de l'univers ?—Certainement, reprit Giotto, en regardant son compagnon du coin de l'œil ; certainement, il le croirait, si toutefois, en regardant Votre Grandeur, il lui fût possible de supposer que vous sussiez votre A b c d. Sur quoi messer Forese ne put s'empêcher de s'avouer qu'il avait reçu la monnaie de sa pièce. »

Cette spirituelle répartie est une de celles fort nombreuses d'ailleurs que la tradition a conservées ; elle est en même temps une preuve de la promptitude d'esprit (*prontezza*) qu'on admirait dans Giotto. Il semble que, grâce à un mélange de profondeur et de vivacité, d'imagination poétique et de froide raison, d'indépendance d'esprit et de politesse exquise, il ait été un abrégé du caractère national des Florentins, tel que Sismondi l'a dépeint.

Les éloges hyperboliques de Boccace nous font voir quelle surprise, quel ravissement les imitations d'après nature de Giotto causaient à ses exaltés contemporains ; il n'en serait certes pas de même aujourd'hui. La description sans gêne de la personne de Giotto devient plus amusante encore quand nous nous rappelons que Boccace devait avoir, comme Pétrarque et Dante, des relations personnelles avec le grand peintre. Lorsque Giotto cessa de vivre, en 1336, son ami Dante était déjà mort depuis trois ans ; Pétrarque avait trente-deux ans, et Boccace en avait vingt-trois. Quand Pétrarque mourut, en 1374, il laissa comme un héritage

précieux à son ami Francois Carrara, seigneur de Padoue, une Madone peinte par Giotto, « tableau merveilleux dont les ignorants peuvent dédaigner les beautés, mais que les connaisseurs doivent contempler avec admiration. » Tous les écrivains qui traitent des gloires passées de Florence, de Florence la belle, de Florence la ville libre, tous, depuis Villani jusqu'à Sismondi, comptent Giotto au nombre de ses plus grands hommes. Les antiquaires et les connaisseurs recherchent et étudient les débris qui nous restent des œuvres de ce grand peintre ; ils les regardent comme l'apogée de cette splendeur qui arriva à son comble au commencement du XVI^e siècle. Pour l'observateur, pour le philosophe, Giotto est un de ces êtres rares qui, doués par le ciel, doivent leur développement à une source intérieure ; ils le mettent au nombre de ces instruments providentiels qui, en croyant rechercher seulement leur propre avantage et leur plaisir, étendent leurs facultés, progressent à leur insu dans la culture intellectuelle, donnent un nouvel essor aux aspirations, et qui, semblables « à la brillante étoile du matin, avant-courrière du jour, » peuvent être éclipsés par l'éclat qui succède, mais ne seront jamais oubliés.

Avant de passer aux disciples et aux imitateurs de Giotto, qui, pendant le siècle suivant, remplirent toute l'Italie d'écoles de peinture, nous pouvons mentionner ici un ou deux de ses contemporains, non pas tant pour les productions qu'ils ont laissées que parce que des hommes bien autrement célèbres qu'eux en ont parlé, et qu'ainsi ils survivent embaumés dans les ouvrages de ces écrivains comme des mouches dans l'ambre. Dante a mentionné dans son Purgatoire deux peintres de cette époque, célèbres Par leurs enluminures de missels et de manuscrits. Avant l'invention de l'imprimerie, et même longtemps après, c'était là une branche importante de l'art ; elle commença sous Charlemagne et continua jusqu'à Charles-Quint, et fut pour les laïques qui s'en occupaient une source d'honneurs et de richesses. Cependant, les plus beaux spécimens que nous ayons comme enluminures sont l'ouvrage de bénédictins dont les noms sont restés ignorés. Ils travaillaient dans le silence et dans l'obscurité du cloître, et abandonnaient à leur communauté et l'honneur et le profit qui auraient dû leur en revenir. Ce n'est pas Oderigi que nous citerons comme modèle de cette abnégation, Dante l'a représenté expiant dans le purgatoire son excessive vanité de peintre, et y donnant humblement la palme à un autre, à Franco Bolognese, dont il ne reste qu'une Madone. Elle est gravée dans l'Histoire de la peinture de Rosini. Le nom de Bolognese a cependant passé

à la postérité, parce qu'il a été le fondateur de la première école de Bologne. La réputation de joyeux compagnon que Buffalmacco s'était acquise, et les contes de Boccace où il est fait mention de ses nombreuses inventions et des tours qu'il jouait à son collègue, le simple Calandrino, ont fait que son nom a survécu à presque toutes les productions de son pinceau. Cependant il paraît avoir été au nombre des bons peintres de son époque, et il a imité, dans ses derniers ouvrages, la gracieuse simplicité de Giotto. Il vécut très-honoré, et ne manqua pas d'occupation, mais ayant toujours dépensé plus qu'il ne gagnait, il mourut dans la misère, en 1340.

Cavallini travailla sous Giotto, à Rome, mais il semble n'avoir jamais complètement mis de côté le genre byzantin qu'il avait étudié d'abord. C'était un homme d'une simplicité extrême et d'une grande pureté d'esprit et de mœurs. Il éprouva des scrupules à condamner, comme artiste, les Madones devant lesquelles il s'était agenouillé pour prier. Ce sentiment de piété sincère se communiqua à tous ses ouvrages. Il y a de lui une Annonciation que l'on conserve dans l'église de Saint-Marc à Florence ; la piété et la modestie empreintes sur la figure de la Vierge, et le respect gravé sur les traits de l'ange agenouillé, sont parfaitement rendus. C'est ce même sentiment de dévotion qui lui permit de s'élever jusqu'au sublime dans le grand tableau du crucifiement, qu'il exécuta pour l'église d'Assise, et qui compte au nombre des ouvrages les plus importants de l'école de Giotto. La résignation du divin martyr, la douleur des anges, la Vierge perdant connaissance, les groupes de soldats romains, tout cela est rendu avec une vérité et un sentiment extraordinaires pour l'époque. On trouve des gravures d'après Cavallini, dans l'École primitive italienne d'Ottley et dans Rosini. Il devint l'élève de Giotto, quand il avait déjà près de quarante ans, et ne lui survécut que peu de temps ; il mourut en 1340. Avec Cavallini commence la série des peintres de l'École romaine, qui devint si illustre.

Parlons maintenant encore un peu de Duccio de Sienne, autre contemporain de Giotto. Quoiqu'il fût déjà établi comme peintre dans sa ville natale lorsque Giotto n'était encore qu'un enfant, les ouvrages qu'il exécuta plus tard prouvent que l'influence de cet esprit jeune et entreprenant donna une nouvelle impulsion à sa pensée. Son meilleur tableau, que l'on conserve encore et qui est décrit avec enthousiasme dans Kugler's Handbuch, est de 1311. Duccio mourut à un âge avancé, vers 1339.

Les élèves et imitateurs de Giotto, qui adoptèrent la nouvelle méthode, il nuovo metodo, comme on l'appelait alors, sont désignés sous le nom collectif d'école Giottesca, et peuvent se diviser en deux classes : 1° ceux qui furent simplement ses aides et imitateurs, et qui se bornèrent à reproduire les modèles laissés par le maître ; 2° ceux qui, doués d'un génie propre, suivirent son exemple plutôt que ses instructions, poursuivirent la route qu'il leur avait ouverte, introduisirent des méthodes d'études perfectionnées et un dessin plus correct, continuèrent dans des genres variés les progrès de l'art, et les transmirent au siècle suivant.

Il n'est pas nécessaire de parler des premiers. Parmi les hommes qui, doués d'un génie supérieur et original, succédèrent immédiatement à Giotto, il faut en mentionner trois spécialement, tant à cause de l'importance des œuvres qu'ils ont laissées, qu'à cause de l'influence qu'ils exercèrent sur ceux qui vinrent après eux. Ces trois peintres illustres sont : Andrea Orcagna, Simon Memmi et Taddeo Gaddi. Le premier, Andrea Cioni, ordinairement appelé Andrea Orcagna, n'étudia pas sous Giotto, mais il ressentit indirectement l'influence vivifiante que ce grand peintre répandit sur l'art. Andrea était fils d'un orfèvre de Florence. Les orfèvres du XIV^e et du XV^e siècle dessinaient généralement dans la perfection et devenaient fréquemment peintres ; Francia, Verrocchio, Andrea del Sarto en sont des exemples. Orcagna apprit probablement le dessin sous la direction de son Père. Rosini place sa naissance avant 1310 ; en 1332, il avait déjà acquis tant de célébrité, qu'il fut appelé à continuer les décorations du Campo Santo, à Pise.

Le moment nous semble venu de donner des détails sur l'un des monuments les plus extraordinaires et les plus intéressants du moyen âge. Le Campo Santo de Pise, comme la cathédrale d'Assise, était une arène dans laquelle les meilleurs artistes du temps étaient appelés à essayer leurs forces ; mais l'influence des fresques du Campo Santo, sur le progrès et le développement de l'art, fut encore plus directe et Plus importante que celle des peintures de l'église d'Assise.

Le Campo Santo, ou Champ Sacré, était autrefois un cimetière, mais il ne sert plus aujourd'hui à cet Usage. C'est un espace ouvert d'environ quatre cents pieds de long sur cent dix-huit de large, qu'entourent des murs élevés et des arcades qui ressemblent aux cloîtres d'un monastère ou d'une cathédrale. A l'est se trouve une vaste chapelle ; au nord, deux chapelles Plus petites où l'on célèbre des messes et où l'on dit des prières pour le

repos des morts. L'espace ouvert était rempli de terre rapportée de la Terre sainte par les vaisseaux marchands de Pise, qui faisaient le négoce avec le Levant aux jours de la splendeur commerciale de cette ville. Cet espace, autrefois parsemé de tombes, est couvert maintenant de gazon vert. Aux quatre coins, il y a quatre grands cyprès ; leur air sombre, monumental, leur forme en spirale contrastent avec une petite croix basse qui se trouve au centre, et autour de laquelle le lierre ou quelque autre plante grimpante a formé un berceau luxuriant. La magnifique arcade gothique a été dessinée et bâtie, vers 1283, par Giovanni Pisano, fils du grand Nicolas Pisano, dont nous avons déjà parlé. Cette arcade est percée du côté du cimetière de soixante-deux fenêtres d'un dessin gracieux ; elles sont séparées par des pilastres légers. Près de six cents monuments funéraires de nobles et de citoyens de Pise sont rangés le long des pavés de marbre ; au milieu d'eux se trouvent quelques restes antiques d'une grande beauté que les Pisans rapportèrent des îles grecques. On y voit aussi le fameux sarcophage qui inspira le génie de Nicolas Pisano, et dans lequel avait été déposé le corps de Béatrix, mère de la fameuse comtesse Mathilde. Les murs opposés aux croisées furent décorés, au XIV^e et au XV^e siècle, de sujets tirés de l'Écriture sainte. Ces peintures sont pour la plupart à moitié détruites par le temps, l'incurie et l'humidité. Il y en a qui n'offrent plus que des fragments : ici un bras, là une tête, et les mieux conservées sont passées, décolorées, pâles comme des fantômes, mais solennelles comme les sujets qu'elles représentent. L'aspect de ce lieu est toujours singulier, mais plus encore lorsqu'on parcourt ces longues arcades à la chute du jour, quand les figures de ces murs peints commencent à se confondre les unes avec les autres et ressemblent à des spectres à travers l'obscurité ; quand les cyprès se revêtent d'une teinte plus foncée, et quand tous les souvenirs qui se rattachent à la destination sacrée de ce lieu s'élèvent peu à peu dans l'esprit, ah ! c'est alors que le silence et la solitude ont quelque chose d'inexprimable, d'étrange, de rêveur, de solennel, de redoutable même. Mais lorsque c'est en plein midi que l'on examine ce lieu, les peintures perdent une partie de leur prestige, et ce qui, la nuit Précédente, nous poursuivait comme Une vision, nous l'examinons, nous l'étudions, nous allons même jusqu'à le critiquer en plein jour.

A peine le Campo Santo était-il terminé, que les meilleurs peintres du temps furent invités à décorer les murs intérieurs de sujets en accord avec la destination de l'endroit. La décoration du Campo Santo fut l'ouvrage de

bien des années, et fut continuée à différents intervalles pendant deux siècles. C'est ainsi que nous avons une collection de peintures pour nous montrer et les progrès de l'art pendant son premier développement, et l'influence religieuse de l'époque, et même les coutumes et les mœurs du peuple, qui sont fidèlement rendues dans quelques-unes de ces conceptions vraiment extraordinaires.

Les premières peintures exécutées dans la grande chapelle et sur les murs du cloître, vers la fin du XIII^e siècle et au commencement du XIV^e, sont entièrement perdues ; la plus ancienne de celles qui existent encore représente la Passion de notre Sauveur ; elle est d'un genre grossier mais imposant. Nous y retrouvons ces mêmes détails qui, mis dans ce sujet dès les premiers temps, ont été employés jusqu'à une époque plus avancée, et semblent être traditionnels : les anges pleurant, les femmes affligées, la Vierge s'évanouissant au pied de la croix, deux anges à la tête du larron repentant, sont prêts à porter son âme en paradis ; deux démons, perchés sur la croix du larron réprouvé, se disposent à s'emparer de son âme au moment où elle quittera son corps pour l'emporter dans les régions des ténèbres. Cette fresque, ainsi qu'une autre, est attribuée, par la tradition, à Buffalmacco, de facétieuse mémoire, dont nous avons déjà parlé ; mais on regarde maintenant cette tradition comme erronée.

Une série de sujets tirés du livre de Job fut exécutée par Giotto ; mais il n'en reste que des fragments. Andrea Orcagna travailla aussi au Campo, et les sujets choisis par lui étaient en parfaite harmonie avec la destination de ces murs sacrés : ils devaient être au nombre de quatre et représenter ce que les Italiens appellent I quattro novissimi, c'est-à-dire les quatre fins dernières : la Mort, le Jugement, l'Enfer ou le Purgatoire, et le Paradis ; mais de ces sujets trois seulement furent terminés. Le premier est appelé le Triomphe de la Mort, il Trionfo delle Morte. Il est plein de poésie et abonde en idées, nouvelles alors dans l'art de la peinture. A droite, on voit une société joyeuse de dames et de cavaliers qui, leurs faucons sur le poing et suivis de leurs chiens, paraissent revenir de la chasse. Ils sont assis sous des orangers, vêtus avec magnificence, et de riches tapis sont étalés sous leurs pieds. Un troubadour et une chanteuse les amusent en leur faisant entendre des paroles flatteuses ; des amours voltigent autour d'eux en agitant des flambeaux. Tous les plaisirs des sens, toutes les joies terrestres sont réunis là. A gauche, la Mort, sous la forme d'une femme d'un aspect effroyable, arrive d'un vol rapide ; ses cheveux sont épars, elle a des griffes en guise

d'ongles, et de larges ailes de chauve-souris ; les draperies qui l'enveloppent sont tissées de fil de fer. Elle brandit sa faux ; elle est sur le point de moissonner les plaisirs de cette joyeuse assemblée. On croit que cette personnification de la Mort est empruntée à Pétrarque, dont il *Trionfo della Morte* fut écrit vers cette époque.

Des cadavres en immense quantité et serrés les uns contre les autres sont couchés aux pieds de la Mort ; à leurs insignes on les reconnaît presque tous pour avoir été les dominateurs du monde ; ce sont des rois, des reines, des cardinaux, des évêques, des princes, des guerriers, etc. Leurs âmes les quittent sous la forme d'enfants nouveau-nés ; des anges et des démons se préparent à les recevoir : les âmes de ceux qui ont été pieux joignent leurs mains pour prier, celles des réprouvés reculent saisies d'horreur. Les anges sont représentés sous une forme heureuse quoique étrange : ce sont des oiseaux au plumage varié ; les diables ont revêtu la forme d'oiseaux de proie ou de reptiles dégoûtants. Anges et diables combattent les uns contre les autres ; à droite, les anges montent au ciel avec ceux-qu'ils ont sauvés ; pendant que les démons emportent leurs proies vers une montagne de feu, que l'on aperçoit à gauche, et les précipitent dans les flammes éternelles. Auprès de la Mort se tient une troupe de mendiants et d'estropiés, qui, les bras étendus, lui demandent de terminer leurs souffrances ; mais elle ne fait pas attention à leur prière, et les a déjà dépassés dans son vol. Un rocher sépare cette scène d'une autre, qui représente une seconde partie de chasse descendant la montagne Par un chemin creux : là se trouvent encore des Princes et des dames richement vêtus, montés sur des chevaux magnifiquement caparaçonnés, et suivis de chasseurs avec des faucons et des chiens. Le chemin les a conduits vers trois sépulcres ouverts, placés à gauche du tableau ; dans ces sépulcres, on voit les corps de trois princes, présentant divers degrés de décomposition. Tout près, on aperçoit le vieil ermite saint Macaire, accablé d'années, et soutenu par des béquilles ; il se tourne vers les seigneurs, en leur montrant cet amer Memento mori. La troupe joyeuse semble regarder ce spectacle avec indifférence, et l'un des seigneurs se bouche le nez, comme s'il était incommodé par l'horrible puanteur qui s'exhale des corps morts. Parmi les dames, une seule, d'un aspect imposant, est profondément impressionnée ; sa tête repose sur sa main, son visage exprime une tristesse pensive. Sur les hauteurs des montagnes, pour contraster avec les partisans des joies mondaines, on voit plusieurs ermites qui sont arrivés par une vie de contemplation et

d'abstinence à un état de calme béatitude. L'un d'eux trait une chèvre ; des écureuils se jouent autour de lui ; un autre est assis et lit ; et un troisième contemple la vallée où les restes des puissants de la terre se réduisent en poussière. Il y a une tradition qui dit que parmi les personnages de ces tableaux, il se trouve plus d'un portrait de contemporains de l'artiste.

Le second sujet représente le jugement dernier. En haut du tableau, au centre, on voit Jésus-Christ et la sainte Vierge, élevés en gloire et assis sur les nuages. Jésus-Christ se tourne à gauche, vers les damnés, et tout en découvrant la plaie de son côté, il élève son bras droit avec un geste menaçant, sa figure exprime une colère majestueuse. La sainte Vierge, assise à la droite de son fils, est l'image de la miséricorde céleste ; elle semble terrifiée par les paroles de damnation éternelle, et détourne ses regards. De chaque côté sont rangés les prophètes de l'ancien Testament, les apôtres et les saints ; tous ont des figures graves, solennelles, pleines de dignité. Des anges, tenant les instruments de la Passion, planent au-dessus de Jésus-Christ et de la sainte Vierge : au-dessus d'eux, on voit un groupe d'archanges ; Michel est au milieu, tenant un rouleau de chaque main ; immédiatement devant lui, un autre archange, Raphaël, sans doute, gardien du genre humain, est accroupi et frissonnant, pendant que deux autres font retentir la redoutable trompette du jugement. plus bas, on voit la terre ; des hommes sortent de leurs tombeaux, des anges armés conduisent les uns Vers la droite, les autres vers la gauche. Ici, le roi Salomon, sortant de sa tombe, semble hésiter de quel côté il doit se placer ; là, c'est un moine hypocrite qu'un ange saisit par les cheveux, pour l'arracher de la troupe des élus ; un peu plus loin, c'est un autre ange qui conduit en paradis un jeune homme richement vêtu. Il y a dans quelques-unes de ces têtes Une puissance d'expression étonnante et même terrible, et on dit que plusieurs d'entre elles représentent des contemporains du peintre ; il est à regretter qu'aucune tradition détaillée ne nous soit parvenue. L'attitude du Christ et de la sainte Vierge fut empruntée plus tard par Michel-Ange, dans son célèbre Jugement dernier ; mais, malgré la perfection de ses formes, il est bien au-dessous de la grandeur et de la majesté du vieux maître. Des peintres venus plus tard empruntèrent aussi à Orcagna ses figures de Patriarches et d'apôtres, surtout frà Bartolomeo et Raphaël.

Le troisième sujet succède immédiatement au second, et nous montre l'enfer. On dit qu'il fut exécuté d'après un dessin d'Andrea, par son frère Bernardo : ce qu'il y a de certain, c'est qu'il est totalement inférieur comme

exécution, et même comme conception, aux deux premiers. Restreinte par aucune règle de goût, l'imagination du peintre se laisse aller dans cette composition jusqu'au monstrueux, au révoltant, et même au grotesque. L'enfer est représenté sous la forme d'un immense chaudron rocheux, divisé en quatre compartiments s'élevant les uns au-dessus des autres. Au milieu, on voit Satan sous la figure terrible d'un géant armé ; son corps est une fournaise ardente ; des flammes s'en échappent qui allument des feux dans lesquels les pécheurs sont consumés et abîmés. Ailleurs, on voit les damnés embrochés comme de la volaille, rôtis et bâtonnés par les démons. La plume se refuse à décrire d'autres détails plus atroces encore. La partie inférieure du tableau a été retouchée et changée au XVI^e siècle, suivant le goût du jour, mais non pas améliorée. On suppose qu'Andrea Orcagna exécuta ces fresques vers 1335. Il mourut vers 1370.

Simone Martini, généralement appelé Simon Memmi, était un peintre de Sienne. Ce qui nous en reste est fort peu de chose, mais l'amitié de Pétrarque a rendu son nom illustre. Simon Memmi travailla à Avignon, lorsque cette ville était le séjour des papes, vers 1340 ; c'est là qu'il fit le portrait de Laure qu'il donna à Pétrarque. Le poète l'en récompensa par deux sonnets et immortalisa ainsi le peintre. Simone exécuta également sur les murs de Santa Maria Novella une peinture célèbre que l'on peut encore y voir. Cette peinture représente l'Église militante et l'Église triomphante, et contient un grand nombre de figures, parmi lesquelles se trouvent les Portraits de Cimabué, de Pétrarque et de Laure. Il travailla aussi au Campo Santo, et ses productions sont au nombre de celles qui se distinguent par l'expression et par la manière dont sont groupés les personnages. Il mourut vers 1345. Il y a au Louvre un tableau qui lui est attribué. Il représente la sainte Vierge couronnée dans le ciel au milieu d'un chœur d'anges, sujet, d'ailleurs, traité fréquemment par Giotto et par ses élèves.

Pietro Lorenzetti peignit dans le Campo Santo les ermites du désert : ils sont représentés habitant des grottes et des chapelles, sur des rochers et des montagnes ; les uns étudient, les autres méditent, d'autres sont tentés par des démons de formes diverses, horribles ou attrayantes ; telles étaient, en effet, les visions incohérentes qui résultaient d'une existence solitaire contraire à la nature. Comme les règles de la perspective étaient alors inconnues, les différents groupes d'ermites et leurs demeures sont représentés superposés les uns sur les autres ; tous sont de la même

grandeur, et ressemblent assez aux personnages qu'on peint sur les assiettes de porcelaine.

Antonio Veneziano travailla aussi pour le Campo Santo, vers 1387 ; et se montra supérieur par le sentiment et par la grâce à tous ceux qui l'avaient précédé ; cependant il est au-dessous d'Andrea Orcagna pour le sublime. Vint ensuite Spinello d'Arezzo, vers 1380. Il peignit l'histoire de saint Ephrem. Spinello paraît avoir été un homme de génie, mais d'un esprit déréglé. Vasari raconte de lui un trait qui montre en même temps la vivacité de son imagination et son cerveau malade. Il fit un tableau des anges déchus, dans lequel il s'était efforcé de rendre la figure de Satan aussi terrible, aussi difforme, aussi repoussante que possible. Pendant qu'il y travaillait, cette figure se fixa dans son imagination, et il crut la voir apparaître dans son sommeil. Il rêva que le prince des enfers lui apparaissait sous la forme horrible qu'il lui avait donnée et qu'il lui demandait et la cause pour laquelle le peintre le traitait ainsi, et de quel droit il l'avait représenté si affreusement laid ? Spinello s'éveilla terrifié : peu après il devint fou, et mourut en cet état vers 1400.

Un grand peintre de cette époque, et dont nous avons déjà parlé plus haut, ce fut Taddeo Gaddi, l'élève favori de Giotto, et son filleul. Ses peintures sont regardées comme les ouvrages les plus importants du XIV^e siècle ; elles ont des ressemblances avec celles de Giotto, quant à l'expression de vérité, de naturel et de simplicité ; mais elles leur sont supérieures comme exécution ; le genre en est plus beau, plus vaste et plus grand. Les tableaux de ce peintre sont nombreux : Plusieurs d'entre eux se trouvent à l'académie de Florence et au musée de Berlin.

Dans les gravures d'Ottley sur l'école primitive italienne, on voit trois grandes figures assises. Elles représentent des Pères de l'Église, et sont tirées de la fameuse fresque que Taddeo peignit pour la chapelle espagnole de Florence, appelée ordinairement Chapelle des Arts et Sciences. Il existait entre Taddeo Gaddi et Simon Memmi une vive amitié et une admiration réciproque, qui faisaient honneur à tous deux. Tout ce que Taddeo a peint dans le Campo Santo est détruit. Au Louvre, il existe quatre petits tableaux qui lui sont attribués ; à Berlin, il y en a quatre autres, mais plus grands, plus importants, et surtout plus authentiques.

Il faut encore citer comme un des élèves les plus célèbres de Giotto Tommaso di Stefano, appelé Giotto, c'est-à-dire le petit Giotto, à cause du succès avec lequel il imita son maître.

Vers la fin du XIV^e siècle, la décoration du Campo Santo fut interrompue par les malheurs politiques et par les dissensions intestines qui déchiraient Pise. Les travaux ne furent repris que cent ans après. Les peintures de l'église d'Assise furent continuées par Giotto et par Giovanni di Melano, mais elles furent également interrompues vers la fin de ce siècle.

Nous n'avons mentionné ici qu'un petit nombre des noms les plus illustres parmi les peintres qui fleurirent en foule de 1300 à 1400. Avant d'entrer dans un nouveau siècle, nous allons donner un aperçu sur le progrès de l'art lui-même et sur son développement.

Le progrès fait dans la peinture consistait surtout dans l'exécution des principes que Giotto avait établis sur l'expression des physionomies et l'imitation des formes. Taddeo Gaddi et Memmi excellaient surtout à rendre les diverses expressions ; quant à l'imitation de la forme et des objets de la nature elle fut tellement perfectionnée par Stefano Fiorentino, que ses contemporains l'appelaient la scimia della natura, le singe de la nature.

Giotto, fils de Stefano, et quelques autres, améliorèrent les couleurs, adoucirent les lignes, et se perfectionnèrent dans le mécanisme de l'art ; mais rappelons-nous que la peinture à l'huile n'était pas encore inventée, et que la perspective linéaire était inconnue. La gravure sur cuivre et sur bois, ainsi que l'imprimerie, furent des découvertes du siècle suivant.

On faisait alors rarement des portraits ou si l'on en faisait ce n'étaient que ceux de personnages très-distingués, et encore trouvait-on le moyen de les faire entrer dans de grandes compositions. L'imitation de la Nature, c'est-à-dire le paysage, considérée comme une branche de l'art, et qui aujourd'hui est une source si commune de plaisir, n'était pas encore connue. Lorsque l'on introduisit dans les tableaux le paysage, comme fond ou accessoire, ce fut simplement pour indiquer le lieu où le sujet se passait : un rocher représentait un désert ; quelques arbres roides, semblables à des balais posés sur leurs manches, un bois ; un espace bleuâtre dans lequel on voyait quelquefois des poissons, une rivière ou la mer : cependant, au milieu de cette ignorance, de cette exécution si imparfaite, de cette force limitée, que de beautés ne trouve-t-on pas encore dans les restes de cette époque Première ! Ces peintures primitives pleines de grâces simples et naïves, empreintes d'un sentiment élevé, sérieux et pieux, offrent des modèles de perfection que nos peintres modernes commencent à sentir et à comprendre, et que le grand Raphaël lui-même n'a pas dédaigné d'étudier et même de copier.

Pendant tous ces siècles on n'appliqua la peinture qu'à des sujets religieux. Une église n'était pas plutôt élevée que ses murs se couvraient de fresques représentant des sujets tirés soit de l'Écriture, soit de la vie des saints. Des personnes ou des familles pieuses bâtissaient et élevaient des chapelles, et employaient à grands frais des peintres pour en décorer les murs ou en faire les tableaux d'autels. La Madone avec le divin Enfant, ou bien le Crucifiement, étaient les sujets préférés. Le donateur du tableau ou le fondateur de la chapelle était souvent peint à genoux dans un coin, et quelquefois pour exprimer plus d'humilité on le représentait en toute petite dimension hors de toute proportion avec les autres figures. Les portes des sacristies et des armoires qui renfermaient les ornements sacrés étaient souvent couvertes de peintures représentant des sujets tirés de l'Écriture sainte ; il en était de même des coffres dans lesquels on déposait l'ostensoir et tout ce qui servait pour le saint sacrement. Presque toutes les peintures portatives du XIV^e et du XV^e siècle, venues jusqu'à nous, sont ou des tableaux d'autels, de chapelles et d'oratoires, ou bien des panneaux de portes, ou des couvercles de coffres, ou proviennent enfin d'autres pièces faisant partie du mobilier d'église.

III

LORENZO Ghiberti

Né à Florence en 1378, mort en 1455.

Nous allons entrer à présent dans l'examen du progrès de la peinture au XV^e siècle.

Ce XV^e siècle est peut-être, dans toute l'histoire du genre humain, l'époque la plus remarquable ; c'est alors que l'activité intellectuelle se développa d'une façon extraordinaire, que les arts de la vie se perfectionnèrent avec rapidité, qu'eurent lieu les premiers Progrès certains dans la recherche de la philosophie, que les belles-lettres furent de nouveau cultivées, et qu'enfin arrivèrent deux événements dont les résultats sont incalculables, l'invention de l'imprimerie et la découverte de l'Amérique.

Le progrès, signe caractéristique de cette mémorable époque, se fit aussi sentir dans les beaux-arts : en peinture, l'huile remplaça dans le mélange des couleurs les matières aqueuses et glutineuses dont on faisait usage auparavant, et amena les résultats les plus importants. Mais, il le faut dire, le développement intellectuel dans l'art précéda de beaucoup les perfectionnements matériels.

C'est de ce développement intellectuel en général dont nous allons nous occuper avant de traiter de l'histoire et des efforts particuliers des individus.

Pendant le XIV^e siècle les élèves et les imitateurs de Giotto remplirent toute l'Italie ; mais au XV^e il y eut un effort manifeste vers l'originalité de style ; les différentes branches formèrent des écoles particulières. Chacune de ces écoles se distingua par un caractère prédominant dans sa manière de traiter l'art ; chez les unes c'était l'expression, chez les autres la forme ; chez celles-ci la couleur, chez celles-là la tendance vers l'imitation ; chez d'autres enfin l'aspiration vers l'idéal. A cette époque, nous commençons à entendre citer les écoles de Naples, de l'Ombrie, de Bologne, de Venise et de Padoue comme étant parfaitement distinctes les unes des autres. De 1400

à 1450, ce sont encore les écoles toscanes que nous trouvons en avance sur toutes les autres, tant sous le rapport de la force, de l'invention, de la fertilité, que pour l'application de la science et des moyens mécaniques dans la réalisation d'un but donné. De même qu'en parlant du XIV^e siècle nous avons marqué l'influence nouvelle imprimée à l'art moderne par Giotto, et que nous avons remonté jusqu'au sculpteur Nicolas Pisano, ainsi nous retrouvons au XV^e siècle l'influence qu'un autre sculpteur, Lorenzo Ghiberti, exerça sur ses contemporains, surtout sur ses concitoyens. Cette influence, qui contribua à développer et à perfectionner ce principe d'imiter la peinture qui avait été celui de Giotto, imprima à l'art florentin un caractère particulier qui le distingua au XV^e siècle et même au commencement du XVI^e.

La vie de Ghiberti et la fonte des fameuses portes de Saint-Jean forment vraiment époque dans les annales de la peinture : nous verrons se rattacher à l'une ou à l'autre, à mesure que nous avancerons, Presque chaque grand nom, et chaque progrès important dans l'art.

Florence, à l'époque dont nous parlons, se trouvait à la tête de tous les États d'Italie et au comble de la prospérité. Son gouvernement était essentiellement démocratique d'esprit et de forme ; chaque classe, chaque intérêt dans l'État, l'aristocratie, les gens de guerre, les marchands, les commerçants, les artisans avaient tous une part convenable de puissance, et se faisaient contre-poids les uns aux autres. Les Médicis qui, un siècle plus tard, s'emparèrent du pouvoir souverain, se contentaient alors d'être au nombre des citoyens les plus distingués, et membres d'une grande maison commerciale, à la tête de laquelle était Jean, le père de Côme de Médicis. Les différentes branches de commerce étaient divisées en corporations ou compagnies, appelées arti, qui étaient représentées près du gouvernement par trente-quatre consoli ou consuls. Ce furent les consuls des marchands qui, en 1401, entreprirent d'élever une seconde porte en bronze au baptistère de Saint-Jean ; cette porte devait former le pendant de la première, exécutée dans le siècle précédent (1330), par Andrea Pisano, d'après les dessins de Giotto, et représenter en riches sculptures les différents événements de la vie de saint Jean-Baptiste⁹. Égaler ou surpasser la magnifique porte de Pisano, qui avait fait pendant un demi-siècle l'admiration de toute l'Italie, tel était le but qu'on se proposait, et aucune dépense ne devait être épargnée pour y atteindre.

La signoria, ou membres du gouvernement principal, agissant conjointement avec les consoli, tirent connaître dans toute l'Italie leur généreux projet, et, en conséquence, non-seulement les meilleurs artistes de Florence, mais d'autres encore de différentes villes, surtout de Sienne et de Bologne, se réunirent à cette occasion.

Parmi un grand nombre, les consoli choisirent sept artistes qui furent jugés dignes de concourir à l'œuvre, à des conditions non-seulement justes, mais libérales. Chaque concurrent reçut, outre le paiement de ses dépenses, une large indemnité de travail pour une année entière. Le sujet proposé était le sacrifice d'Isaac, et chaque artiste était requis de livrer à la fin de l'année un modèle exécuté en bronze, de la même grandeur que l'un des compartiments de l'ancienne porte, c'est-à-dire d'environ deux pieds carrés.

On établit trente-quatre juges, choisis principalement parmi les artistes, quelques-uns étaient florentins, les autres étrangers ; chacun d'eux devait donner son vote publiquement, et émettre les raisons à l'appui. Les sept compétiteurs dont les noms nous ont été transmis par Vasari sont : Jacopo della Quercia, de Sienne ; Nicolo d'Arezzo, son élève ; Simon da Colle, célèbre déjà par ses beaux travaux en bronze, qui lui valurent le surnom de Simone dei Bronzi ; Francesco di Valdambina ; Filippo Brunelleschi ; Donato, plus connu sous le nom de Donatelli, et Lorenzo Ghiberti.

Lorenzo avait alors environ trente-trois ans ; il était fils du Florentin Cione, et appartenait à une famille qui jouissait, à Florence, d'une certaine considération. La mère de Lorenzo, veuve de bonne heure, épousa en secondes noces un homme de mérite, nommé Bartoluccio, connu par son talent comme orfèvre. Les orfèvres de ce temps-là n'étaient pas de simples artisans, mais de véritables artistes dans toute l'acception du mot ; ils exécutaient la plupart du temps des ouvrages d'après leurs propres dessins. Ils empruntaient à l'histoire sainte ou à l'histoire profane les sujets et les figures qu'ils reproduisaient ensuite, tantôt en les ciselant en relief, tantôt en les gravant ou en les émaillant sur les châsses ou sur les calices qui servaient aux offices divins, ou bien même encore sur des vases, des plats, des poignées d'épée et d'autres objets.

Le dessin et le modelage, arts essentiels alors pour un orfèvre, furent enseignés au jeune Lorenzo, ainsi que la pratique de la ciselure et la fonte des métaux, par son beau-père. Les progrès de Lorenzo furent si rapides, qu'à l'âge de dix-neuf ou vingt ans, il s'était déjà assuré la protection du prince Pandolphe Malatesta, seigneur de Pesaro. C'est à la décoration du

palais de ce prince qu'il était occupé, lorsque Bartoluccio lui fit connaître les conditions du concours qui allait s'ouvrir pour l'exécution des portes de Saint-Jean. Lorenzo revint aussitôt à Florence, se présenta Pour concourir, donna des preuves du talent qu'il avait acquis, et fut reçu au nombre des sept privilégiés. Chaque artiste admis au concours avait son atelier et son fourneau séparés, et l'on raconte qu'ils se cachaient réciproquement leurs dessins ; mais Lorenzo, qui avait la modeste assurance que lui donnait la conscience de son génie, recevait au contraire les conseils ou les critiques, et admettait à son atelier, Pendant qu'il était à l'œuvre, ses amis, ainsi que les étrangers de distinction. A cette franchise d'ailleurs il joignait un courage persévérant. Ayant, après un travail incroyable, terminé ses modèles et fait ses préparatifs pour la fonte, il remarqua en son œuvre soit quelque défaut de procédé, soit un accident quelconque ; il recommença le tout, et répara cette perte de temps par une ardeur incessante, et à la fin de l'année il ne fut pas en retard sur les autres compétiteurs. Quand les œuvres des sept artistes furent exposées ensemble, on trouva que le travail de Quercia manquait de délicatesse et de fini ; que celui de Valdambrina péchait par sa composition confuse, et celui de Simon da Colle par son dessin, quoique le jet en fût déclaré irréprochable ; l'œuvre de Nicolo d'Arezzo fut proclamée lourde et mal proportionnée quant aux figures, quoique d'une composition excellente. Bref, trois artistes seulement réunirent les mérites requis, la composition, le dessin et la délicatesse du travail, et furent unanimement préférés aux autres. C'était Brunelleschi, alors dans sa vingt-cinquième année ; Donatello, âgé de dix-huit ans ; et Lorenzo Ghiberti, qui n'avait pas tout à fait vingt-trois ans. Les suffrages semblaient être divisés entre eux trois ; mais après une courte pose, et après avoir échangé quelques paroles à voix basse, Brunelleschi et Donatello se retirèrent du concours en s'accordant tous deux généreusement pour proclamer bien haut que Lorenzo les avait surpassés tous, et qu'à lui seul devait appartenir l'honneur d'exécuter le travail projeté. Cette décision, aussi honorable pour eux-mêmes que pour leur rival, fut confirmée au milieu des acclamations de l'assemblée.

Les citoyens de Florence étaient probablement aussi désireux que nous le serions nous-mêmes de nos jours de voir l'achèvement d'un ouvrage commencé avec autant de solennité. Mais le grand artiste qui l'avait entrepris ne se laissa pas entraîner à la précipitation ni par leur impatience ni par la sienne propre ; et il ne s'engagea pas non plus à le terminer dans

un temps donné, comme une corvée de forgeron. Il se mit à l'œuvre avec toute la prudence et la réflexion voulues, et cependant, comme il le dit lui-même, *con grandissima diligenza e grandissimo amore*, avec infiniment d'assiduité et de passion. C'est en 1402 qu'il commença ses dessins et ses modèles, et vingt-deux ans après, c'est-à-dire en 1424, la porte était terminée et placée au lieu de sa destination. Andrea Pisano avait choisi pour sujet de la première porte la vie de saint Jean-Baptiste, précurseur du Sauveur, patron des baptistères ; sur la seconde porte, Lorenzo continua l'histoire de la Rédemption. Il la représenta tout entière depuis l'Annonciation jusqu'à la descente du Saint-Esprit, en une série de vingt panneaux ou compartiments, dix sur chacun des battants. Au bas de ces battants il ajouta huit autres panneaux représentant, en grandeur naturelle, les quatre évangélistes et les quatre docteurs de l'Église latine. Ce sont de grandes et majestueuses figures, entourées d'une bordure de riches ornements, se composant de fruits, de feuillage, de têtes de prophètes et de sibylles, le tout d'une beauté de dessin et d'un fini de travail merveilleux. Cette porte fut exécutée en bronze, et pesait trente-quatre mille livres.

Telle fut la gloire que ce grand ouvrage attira, non-seulement sur Lorenzo lui-même, mais sur toute la ville de Florence, que Lorenzo fut regardé comme un bienfaiteur public ; et peu après, la même corporation des marchands lui confia encore l'exécution de la troisième porte du même édifice. La porte d'Andrea Pisano, autrefois l'entrée principale, fut reléguée sur le côté, et Lorenzo fut chargé de construire une porte du milieu, qui devait surpasser en beauté et en richesse les deux portes latérales. Lorenzo entreprit cette fois-ci l'histoire de l'ancien Testament. Les sujets furent choisis par Leonardo Bruni d'Arezzo, chancelier de la république, et Ghiberti les exécuta en dix compartiments, formant chacun un carré de dix pieds et demi. Commenant à la création et finissant à l'entrevue de Salomon avec la reine de Saba, il renferma l'ensemble de sa composition dans une bordure ou cadre du travail le plus recherché. C'était un mélange merveilleux de fruits et de feuillage, de figures de héros et de prophètes de l'ancien Testament. Ces dernières figures, de grandeur naturelle, debout dans des niches, au nombre de vingt-quatre, hautes chacune d'environ quatorze pouces, étaient étonnantes par leur expression variée et vraiment appropriée aux caractères de ceux qu'elles représentaient, ainsi que par la netteté, l'animation du dessin et la délicatesse du travail. Cette porte, du

même métal et du même Poids que la précédente, fut commencée en 1428 et terminée vers 1444¹⁰

Il est particulièrement digne de remarque que le seul défaut de ces ouvrages parfaits sous tous les autres rapports est précisément ce caractère de style, cause de leur influence comme école d'imitation et d'émulation pour les peintres. Ces sujets étaient sculptés en relief et jetés en bronze, la matière la plus dure, la plus sévère, la plus sombre et la moins flexible. Cependant, ils sont traités bien plus en rapport avec les principes de la peinture qu'avec ceux de la sculpture. Il s'y trouve de nombreuses figures groupées et placées à différentes distances de l'œil de celui qui les examine, mais toutes en relief et de bonne grandeur et très-conformes aux règles de la Perspective. Les différentes actions de la même histoire y sont représentées sur des plans différents. On y voit des édifices d'architecture, des paysages, des arbres et des animaux.—Enfin, c'est un genre de conception dramatique et scénique d'un effet totalement opposé à la simplicité sévère de la sculpture classique. Le génie de Ghiberti, malgré la matière Peu flexible qu'il employa pour rendre ses conceptions, appartenait par sa pente naturelle plutôt à la peinture qu'à la sculpture ; et chaque panneau de ces magnifiques portes est un véritable tableau en relief.

Pour bien juger ces panneaux, c'est sous ce point de vue qu'il les faut examiner, en ayant soin de ne pas les assujettir aux règles de critique applicables à la sculpture. C'est alors que nous pourrons apprécier la fécondité étonnante d'invention de Ghiberti, le bonheur et la clarté avec lesquels il rend chaque histoire, la grâce et la naïveté de quelques-unes de ses figures, la grandeur pleine de simplicité de quelques autres, la richesse d'imagination qu'il déployait dans les ornements, la perfection avec laquelle il exécutait l'ensemble, et nous pourrons joindre nos éloges à l'éloge énergique de Michel-Ange, qui en parlant de ces portes s'écriait qu'elles étaient dignes d'être les portes du paradis !

Les dessins de ces fameuses portes ne se rencontrent que rarement. On en trouve cependant dans la plupart des musées et des collections publiques du continent.

Des esquisses en ont été gravées et publiées à Florence en 1821 par G. P. Lasinio. Il existe également des gravures représentant les dix sujets de la porte principale ; elles sont dues au burin habile et hardi de Thomas Patch, et furent publiées par lui à Florence en 1771 ¹¹.

Lorenzo Ghiberti mourut vers 1456, à l'âge de soixante-dix-sept ans. Ses anciens compétiteurs, Brunelleschi et Donatello restèrent ses amis pendant toute sa vie, et laissèrent après leur mort une réputation non moins célèbre, l'un comme architecte, l'autre comme sculpteur.

Telle est l'histoire de ces portes fameuses

Dont le travail merveilleux
Les rendait dignes de devenir les portes du ciel !

IV

MASACCIO

Né à San Giovanni, près Florence, en 1401, mort en 1443.

On conçoit aisément que, pendant les quarante années que Lorenzo Ghiberti consacra à son grand ouvrage, ainsi qu'à d'autres auxquels il travaillait dans les intervalles, l'aide dont il avait besoin pour compléter ses propres modèles, pour dessiner, Pour fondre et pour polir, ait formé autour de lui Une école de jeunes artistes qui travaillèrent et étudièrent sous ses yeux. Le genre de travail auquel ils étaient occupés donnait à ces jeunes gens une grande supériorité dans la connaissance de la structure du corps humain, ainsi que dans les effets de relief, de lumière, d'ombre, etc. L'anatomie, les Mathématiques et la géométrie furent alors appliquées à l'art du dessin. A son honneur, cette école se distingue des autres écoles qui se formèrent en Italie plus tard, par le genre d'esprit que l'on remarque chez ses jeunes artistes ; esprit généreux qui leur fit s'aider mutuellement, les remplit d'émulation, et les excita à s'admirer réciproquement ; esprit bien différent de ces détestables jalousies, de ces coups de poignard, de ces empoisonnements et de ces complots dont il est question au XVII^e siècle. Parmi ceux qui fréquentaient l'atelier de Lorenzo était Paolo Uccello, qui le premier appliqua la géométrie à l'étude de la perspective. Il poursuivit ce système avec une ardeur si infatigable qu'il en perdit presque la raison. C'est pour son usage et pour celui de Brunelleschi que Manetti, qui un des premiers étudia le grec et les mathématiques, traduisit les Éléments d'Euclide. On y remarquait encore Maso Finiguerra, l'inventeur de l'art de la gravure sur cuivre ; Pollajuolo, le premier peintre qui étudia l'anatomie par la dissection ; et qui fut le maître de Michel-Ange ; enfin, Masolino, qui avait étudié sous Starnina, le meilleur coloriste de ce temps.

On y voyait aussi un jeune homme, un adolescent, qui apprit à dessiner et à modeler en étudiant les ouvrages de Ghiberti, et qui, quoiqu'il ne soit pas compté au nombre de ses disciples, laissa bientôt derrière lui les élèves

reconnus du maître. Il était venu d'un petit village appelé San Giovanni, situé à dix-huit milles environ de Florence. Ce que l'on connaît sur sa famille et sur ses premières années est fort incertain. Son véritable nom était Tommaso Guido. On l'appelait encore Maso di San Giovanni ; mais son air distrait, son indifférence complète pour les amusements et les plaisirs de son âge, ses vêtements et ses Manières négligés lui valurent de la part de ses compagnons le surnom de Masaccio ¹². C'est sous ce sobriquet injurieux que l'un des peintres les plus illustres est connu partout maintenant et qu'il passera à la Postérité. Masaccio était un de ces hommes remarquables et rares, dont la vocation est fixée irrévocablement presque dès leur enfance.

Bien jeune encore il fit ses premiers essais dans son village natal ; dans la maison où il naquit, on conserva longtemps un portrait de vieille femme filant, qu'il peignit sur le mur de sa chambre ; ce portrait est étonnant de vie et de vérité.

Lorsque à l'âge de treize ans il vint à Florence, il étudia, suivant Vasari, sous Masolino, qui travaillait alors aux fresques de la chapelle de la famille Brancacci, dans l'église des carmélites. Masolino mourut bientôt après, avant d'avoir terminé son œuvre. Masaccio continua cependant ses études. Ghiberti et Donatello lui enseignèrent les principes du dessin, et Brunelleschi la perspective. L'énergie ardente avec laquelle il s'adonnait à son art de prédilection, son oubli de tous les intérêts communs, de tous les plaisirs de la vie, attirèrent sur lui de bonne heure l'attention de Côme de Médicis. Mais vinrent les troubles civils : Côme fut banni, et Masaccio quitta Florence pour venir à Rome. Il y poursuivit ses études avec la même ardeur qu'auparavant et de plus avec tous les avantages qu'offraient les restes de l'art antique réunis dans cette ville.

Pendant son séjour à Rome, Masaccio exécuta dans l'église de Saint-Clément, un crucifiement, ainsi que quelques scènes de la vie de sainte Catherine d'Alexandrie ; malheureusement, ces tableaux ont été repeints si grossièrement, qu'il ne reste aucun vestige de la main de Masaccio, si ce n'est la composition du sujet, mais d'après les gravures qui en existent, on peut se former quelque idée de leur beauté et de leur simplicité.

Côme de Médicis fut rappelé de son exil en 1433 ; et bientôt après, grâce probablement à sa protection et à son influence, on chargea Masaccio de terminer la chapelle que Masolino avait commencée dans l'église del Carmine.

Cette chapelle se trouve à droite en entrant dans l'église ; elle a la forme d'un parallélogramme, trois des côtés sont couverts de fresques, divisées en douze compartiments, dont quatre larges et oblongs, et les autres étroits et en ligne verticale. Ils représentent tous des scènes de la vie de saint Pierre, excepté les premiers de chaque côté en entrant qui ont pour sujet : la Chute et l'Expulsion d'Adam et d'Eve du paradis. Des douze compartiments, deux avaient été peints par Masolino avant 1415 : c'est le Sermon de saint Pierre, un des petits compartiments ; et le Saint Pierre et saint Jean guérissant le paralytique, un des grands ; dans cette dernière fresque, l'artiste a peint deux beaux adolescents, dans le costume des patriciens de Florence ; rien ne peut être d'une grâce plus naturelle et plus parfaite ; ils feraient regretter que la mort de Masolino eut laissé à un autre le soin de terminer son œuvre, si cet autre n'eût été Masaccio.

Six des compartiments, deux grands et quatre petits, furent exécutés par Masaccio. Ils représentent le Tribut d'argent ; Pierre ressuscitant un jeune homme ; Pierre baptisant les convertis ; Pierre et Jean guérissant les malades et les paralytiques ; les mêmes apôtres distribuant des aumônes ; et l'Expulsion d'Adam et d'Eve du paradis terrestre.

L'un des grands compartiments a pour objet un trait des Actes des apôtres. Simon le Magicien prétendait rendre à la vie un jeune homme mort qui, dit-on, était cousin ou neveu de l'empereur romain. Le magicien échoua, ce qui ne pouvait manquer d'arriver. L'artiste a choisi le moment où saint Pierre et saint Paul ressuscitent l'adolescent, il le représenta agenouillé devant les apôtres ; le crâne et les os qui se trouvent auprès de lui représentent son état antérieur. Une foule de spectateurs assiste à ce miracle. Toutes les figures sont de demi-grandeur naturelle, et tout à fait étonnantes pour la vérité d'expression, la variété du caractère et la simplicité digne et élégante des formes et des attitudes. Masaccio mourut pendant qu'il travaillait à cette grande entreprise, et le groupe du milieu fut fait quelques années plus tard par Filippino Lippi. La figure qui est au centre du tableau passe d'après la tradition pour être celle du peintre Granacci, alors enfant. Parmi les personnages figurant les spectateurs se trouvent plusieurs portraits contemporains : entre autres, celui de Piero Guicciardini, père du grand historien, celui du poète Luigi Pulci, auteur du Morgante Maggiore ; enfin celui du peintre Pollajuolo, le maître de Michel-Ange. Quant au portrait de Masaccio, il se trouve dans la fresque des deux apôtres devant Néron ; c'est de toutes les œuvres du peintre la plus belle et la plus remarquable. La

grande figure représentant saint Paul devant la prison de saint Pierre, figure que Raphaël introduisit avec quelques changements dans son carton de saint Paul prêchant à Athènes, est attribuée maintenant à Filippino Lippi. Les quatre autres compartiments ne furent ajoutés que plusieurs années après (vers 1470) ; ils sont également l'œuvre de Filippino Lippi, qui semble avoir été inspiré par la grandeur de ses prédécesseurs.

Mais revenons à Masaccio. Si nous considérons ses œuvres, leur supériorité sur tout ce que la peinture avait atteint ou tenté jusqu'à lui est tellement surprenante, qu'il semble qu'il y ait eu une interruption dans le progrès de l'art, et que Masaccio ait franchi tout à coup les limites que ses prédécesseurs avaient trouvées infranchissables ; cependant Ghiberti et ses portes expliquent ce qui paraît ici étonnant au premier abord. Ce en quoi excellait Masaccio était précisément ce qu'il avait appris de Ghiberti. C'est de lui qu'il tenait non-seulement sa connaissance de la forme, mais aussi ses effets de lumière et d'ombre qu'il obtenait en donnant du relief et de la rondeur à ses figures qui, en comparaison de celles de ses prédécesseurs semblaient se mouvoir sur la toile. Il fut le premier qui raccourcit avec succès les extrémités de ses personnages. Dans la plupart des peintures antérieures aux siennes les figures semblaient se tenir sur la pointe des pieds, comme par exemple l'ange d'Orcagna ; le raccourci du pied, quoique souvent tenté avec plus ou moins de succès, semblait offrir des difficultés insurmontables. Masaccio donna au dessin de la figure nue une grande précision, et répandit dans les tons des chairs une délicatesse et une harmonie auxquelles on n'avait pu arriver avant lui, et qui n'ont pas été surpassées, si ce n'est par Raphaël et Titien. Il excellait également dans la manière de rendre les sensations et les sentiments. Dans la fresque de saint Pierre baptisant les convertis, on voit un adolescent qui vient de jeter son vêtement, et qui a l'air de frissonner comme sous l'impression d'un froid subit. Cette figure, selon Lanzi, fit époque dans l'art. Ajoutez à cela l'animation, la variété du caractère qu'il donnait à ses têtes (on disait de lui qu'il peignait les âmes aussi bien que les corps), la beauté de ses draperies, dont les plis libres et larges, quoique majestueux et simples, sont bien différents des plis longs et collants de l'école de Giotto, et vous comprendrez facilement que tout cela réuni le rendit un sujet d'étonnement pour ses contemporains. La chapelle des Brancacci fut pendant un demi-siècle ce que les chambres de Raphaël au Vatican furent depuis,—une école pour les jeunes artistes. Vasari énumère le noms de vingt peintres qui

avaient l'habitude d'y étudier ; nous y remarquons entre autres : Léonard de Vinci, Michel-Ange, Andrea del Sarto, fra Bartolomeo, Pérugin, Baccio Bandinelli, et le divin Raphaël lui-même. Il n'a jamais appartenu qu'au génie d'inspirer le génie ; et la chapelle des Brancacci est devenue aussi sacrée et aussi célèbre par la réunion de tels esprits, qu'elle était déjà précieuse et admirable comme monument de l'art.

Chose étonnante, l'histoire de Masaccio est presque ignorée ; on s'est peu occupé de sa vie ; comme souvenir de lui il ne reste que ses œuvres, et encore en petit nombre, mais ce que nous en connaissons est si beau, qu'une seule de ses têtes aurait suffi pour l'immortaliser et pour justifier l'enthousiasme de ses confrères. On dit qu'il mourut subitement, si subitement que l'on crut à un empoisonnement. Il fut enterré dans les murs de cette chapelle qu'il avait ornée, mais sans tombe ni inscription. La date de sa naissance et celle de sa mort sont une question difficile à résoudre. Suivant Rosini, le plus exact des auteurs modernes en fait d'art, il naquit en 1417 et mourut en 1443, à l'âge de vingt-six ans. Vasari de son côté dit expressément qu'il mourut avant vingt-sept ans ; dans ce cas, il n'aurait pu être, comme quelques écrivains le prétendent, l'élève de Masolino, qui mourut en 1415. Suivant d'autres autorités, il était né en 1401, et mourut à l'âge de quarante-deux ans. Il semble probable que s'il eût vécu jusqu'à cet âge, on aurait connu plus de détails sur sa vie et sur ses habitudes ; ses œuvres en tout cas eussent été en plus grand nombre. En admettant sa mort à l'âge de vingt-six ans, bien des faits et des dates deviennent clairs et croyables, qui autrement seraient inexplicables. Quant à l'étonnante précocité de son talent, nous pourrions rappeler plusieurs autres exemples de la même précocité, comme celui de Ghiberti, dont nous avons déjà parlé, et celui de Raphaël, qui fut appelé à Rome pour décorer le Vatican à l'âge de vingt-sept ans. Le portrait de Masaccio, peint par lui-même, dans la chapelle des Brancacci, deux ans au plus avant sa mort, est celui d'un jeune homme d'environ vingt-quatre ou vingt-cinq ans.

V

FILIPPO LIPPI

Né à Florence, en 1400, mort en 1469.

ET

ANGELICO DA FIESOLE

Né à Fiesole (Toscane), en 1387, mort en 1455.

En même temps que Masaccio vivaient deux autres peintres, tous deux doués d'un génie éminent, tous deux appartenant à un ordre religieux ; et en tous autres points totalement différents l'un de l'autre. Nous voyons les impulsions opposées imprimées par ces deux illustres artistes prévaloir jusqu'à la fin du XV^e siècle, à Florence et ailleurs. C'est seulement de cette époque que date la grande scission de l'art moderne, quoique cependant la semence de cette diversité de sentiment et de but ait déjà été répandue dans le siècle précédent. Nous trouvons maintenant, d'un côté, un ordre de peintres cultivant avec un succès étonnant tout ce qui pouvait les aider intellectuellement et mécaniquement à perfectionner leur art, profondément versés dans la connaissance de l'anatomie, étudiant et imitant la nature dans ses effets variés de couleur, de lumière et d'ombre, et n'aspirant enfin qu'à représenter le beau pour lui-même, et qu'à triompher des difficultés vaincues. D'un autre côté, nous voyons un ordre tout différent d'artistes. Pour ceux-ci la culture de leur talent est une vocation sacrée, la représentation du beau, un moyen, non un but ; ils étudient profondément la nature sous ses aspects les plus variés, mais dans le seul désir de donner un corps, une forme, à tout ce que nous pouvons concevoir ou imaginer sur cette terre ou dans le ciel de plus élevé, de plus saint, de plus pur.

Les deux classes de peintres qui consacrèrent leur génie à ces deux buts si opposés, ont depuis longtemps été désignés par les critiques allemands et

italiens, sous les noms de réalistes et de spiritualistes ou mystiques, et cette dénomination nous est maintenant familière. Pendant le XV^e siècle, nous retrouvons profondément marqués dans les diverses écoles de peintures répandues en Italie, ces deux buts si différents. Tantôt ils sont apparents, tantôt ils le sont moins, quelquefois même ils se rapprochent, quelquefois ils s'éloignent et tombent dans les extrêmes, mais la distinction reste toujours tranchée. L'influence exercée par des peintres qui poursuivaient leur art avec des vues et des sentiments si opposés devait naturellement amener des résultats différents. Malgré cela, la peinture pendant ce siècle fut presque entièrement consacrée à des sujets religieux. Elle ne devint classique et profane qu'à Florence et à Padoue.

Dans le couvent des carmélites où Masaccio a peint Ses fresques célèbres, se trouvait un jeune moine qui, au lieu d'employer son temps aux exercices de dévotion, passait des heures et des jours entiers à contempler les œuvres du peintre et à essayer de les imiter. Encore enfant, la misère l'avait contraint à se réfugier dans ce couvent, et plus tard, il y avait pris l'habit par nécessité et non par vocation. Son nom était Filippo Lippi, c'est-à-dire Philippe fils de Philippe, mais il est connu dans l'histoire de l'art sous celui de fra Filippo, frère Philippe. Chez lui comme chez Masaccio, le génie se déclara de bonne heure ; la nature en avait fait un peintre. Il étudiait depuis le matin jusqu'au soir les modèles qu'il avait devant lui ; mais inquiet, ardent, et adonné au plaisir, il se sauva du couvent et s'enfuit à Ancône. Le reste de sa vie est un roman. Dans une excursion sur mer, il fut pris par des pirates africains. Vendu comme esclave en Barbarie, il y resta captif pendant dix-huit mois, et dessina sur un mur le portrait de son maître avec un morceau de charbon. Ce portrait excita tellement l'admiration de celui-ci, qu'il donna la liberté au peintre et le renvoya comblé de présents : Fra Filippo retourna alors en Italie. Il devint si célèbre à Naples et à Rome, par la beauté de son talent, qu'on oublia qu'il s'était enfui de son couvent ; et, protégé par les Médicis, il se hasarda à rentrer à Florence. Là il exécuta un grand nombre d'admirables peintures, et fut chargé de la décoration de plusieurs couvents et églises du voisinage. Pendant tout ce temps il mena un genre de vie fort scandaleux, même en faisant abstraction de son habit religieux ; et toutes les sommes d'argent que son talent lui rapportait il les employait en libertinage. Chargé de peindre une Madone pour le couvent de Sainte-Marguerite à Prato, il sut persuader à la communauté de laisser poser comme modèle une novice d'une grande beauté, nommée Lucrezia Buti. Il

séduisit cette jeune fille et, au grand scandale de toutes les religieuses, et malgré le désespoir inexprimable du père et de la famille entière, il enleva Lucrezia. Filippo était alors un vieillard, il avait près de soixante ans : sans sa célébrité et la puissante protection des Médicis, il aurait payé cher cette offense faite aux mœurs et à la religion. Mais Cosme et Laurent de Médicis, ses amis, obtinrent du pape qu'il fût relevé de ses vœux, afin de pouvoir épouser la jeune fille ; il se pressa peu de profiter de sa liberté, et la famille de Lucrezia, désespérant d'obtenir une réparation publique de son déshonneur, s'en vengea secrètement, et fra Filippo mourut empoisonné à l'âge de soixante-neuf ans.

Moine dissolu, fra Filippo fut sans contredit un homme d'un génie extraordinaire, mais il souilla son talent par son immoralité. Continuateur des améliorations de Masaccio, il fut le premier qui introduisit dans l'art ce genre particulier de beauté qui consiste dans la grandeur et la largeur du dessin et des figures, dans la disposition des personnages et dans les contrastes de lumière et d'ombre, genre de beauté porté plus tard à un si haut degré de perfection par Andrea del Sarto. Il fut un des premiers peintres qui pour fond donnèrent à leurs tableaux des paysages, rendus avec quelque sentiment de la nature. L'expression dont il douait ses personnages, quoique toujours énergique, n'était pas toujours appropriée et n'était jamais ni calme ni élevée. Sa manière de représenter les sujets sacrés était quelquefois bizarre et même vulgaire ; et il fut le premier qui profana ces sujets en y faisant entrer des portraits de femmes, qui étaient dans le moment les objets de sa préférence. Il y a un grand nombre de peintures de fra Filippo dans les églises de Florence ; on voit aussi deux tableaux de ce peintre dans la galerie de l'Académie de cette ville ; le musée de Berlin en possède cinq. Au Louvre il y en a un incontestablement authentique et d'une grande beauté ; tous les traits caractéristiques de cet artiste se trouvent dans ce tableau : il représente la Madone debout et tenant le Sauveur enfant dans ses bras, de chaque côté se trouvent des anges et un moine agenouillé. L'attitude de la Vierge est majestueuse : la tête est ordinaire, pour ne pas dire commune, le visage de l'Enfant-Jésus est lourd ; les anges, avec leurs cheveux crépus, ont l'air de petits vagabonds ; mais en revanche les moines en prière sont admirables pour leur dignité naturelle et la belle expression de leurs visages qu'ils élèvent vers la sainte Vierge et l'Enfant-Jésus. Tout le tableau est admirable d'exécution. Il a été fait pour

l'église du Saint-Esprit à Florence, et c'est en somme une production fort remarquable.

Fra Filippo laissa un fils, Filippo Lippo, appelé Filippino pour le distinguer de son père, qui devint plus tard un excellent peintre. Nous avons déjà parlé des fresques qu'il exécuta dans la chapelle des Brancacci, et qui rivalisèrent avec celles de Masaccio.

En même temps et même avant fra Filippo, si l'on considère la date de sa naissance, vivait un autre moine, peintre aussi, mais offrant dans sa vie et dans son caractère un contraste frappant avec Filippo. Il aurait pu, dit Vasari, vivre dans le monde de la manière la plus agréable, si à l'âge de vingt ans, poussé par un esprit de dévotion sincère et fervent, il n'eût mieux aimé se renfermer dans les murs d'un couvent. Le bel art de la peinture devint pour cet homme une manière de glorifier le Seigneur, et chaque création de son pinceau fut un acte de piété et de charité. Il ne voulait que louer Dieu, et s'acquiescer une gloire immortelle sur terre. C'était fra Giovanni Angelico da Fiesole, qui, avant son entrée au couvent, se nommait Guido Petri de Mugello. Depuis, la sainteté de sa vie le fit appeler il Beato, le Bienheureux, et il est souvent désigné par ce nom dans les histoires italiennes qui traitent de l'art de la peinture. Il naquit en 1387, à Fiesole, ville charmante située sur une colline qui domine Florence. En 1407, âgé de vingt ans et déjà fort habile dans l'art de la peinture, surtout dans les enluminures en miniature de missels et de livres de chœur, il entra et prit l'habit au couvent de Saint-Marc de Florence, de l'ordre des Dominicains. On ne sait pas positivement quel fut son maître, mais on croit qu'il étudia sous Starnina, le meilleur coloriste de son temps.

Pendant soixante-dix ans qu'il vécut, sa longue existence ne fut qu'un cours non interrompu de tranquille satisfaction, de calme et de pieux travaux. Il ne quitta son couvent que dans une seule circonstance ; lorsqu'il fut appelé à Rome par le pape Nicolas V, pour décorer le Vatican, encore ne le fit-il que pour se rendre au commandement exprès du pontife. Pendant son séjour à Rome l'archevêché de Florence devint vacant, et le pape, frappé de la vertu et du savoir d'Angelico, voulut l'investir de cette dignité, une des plus grandes qu'il fût au pouvoir du siège pontifical de conférer. Angelico refusa par excès de modestie ; mais en même temps il pria le pape d'accorder cette place à un frère de son couvent, qui, aussi digne de cet honneur que l'était Angelico, possédait de plus des talents actifs qui le rendaient plus apte à occuper cette dignité. Le pape écouta le conseil que lui

donnait Angelico, et fra Antonio fut élevé au siège de Florence. Il devint dans la suite l'archevêque le plus célèbre que Florence eût possédé depuis deux cents ans. Pendant ce temps il Beato poursuivait sa vocation dans les murs tranquilles de son monastère. Aussi assidu que pieux, il exécuta un grand nombre de tableaux. Quelques-uns à la détrempe et sur une petite échelle ont toute la délicatesse et le fini de la miniature ; il peignit dans les églises de Florence des fresques avec de nombreux personnages presque de grandeur naturelle, et aussi pleins de majesté que de beauté. Il ne représentait que des sujets sacrés, et jamais il ne se faisait payer. Quand on désirait avoir une œuvre de la main d'Angelico, il fallait s'adresser au prieur de son couvent ; celui-ci donnait alors à Angelico, qui la recevait avec humilité, la permission d'exécuter ce qu'on lui demandait. Sa communauté se trouvait ainsi à la fois enrichie par son talent et édifiée par sa vertu. Pour Angelico, peindre un sujet religieux c'était faire un acte de piété ; aussi il s'y préparait par le jeûne et par la prière, et implorait à genoux la bénédiction du ciel sur son travail : puis, convaincu d'avoir obtenu la bénédiction demandée, et animé par ce que l'on pouvait appeler de l'inspiration, il prenait son pinceau, et avec un singulier mélange d'enthousiasme et de pieuse humilité, il persistait toujours dans sa première conception ; il était persuadé en effet que celle-là seule était suivant la volonté de Dieu, et il pensait qu'elle ne pouvait être améliorée ni par la réflexion, ni par les idées qui pouvaient lui venir à lui ou aux autres.

Tous les ouvrages laissés par Angelico sont empreints de son esprit doux, fervent et enthousiaste. Leur genre de mérite n'a rien de propre à l'école florentine ; ils ne s'adressent pas au goût des connaisseurs, mais à la foi des fidèles. Quant aux formes, on ne peut attendre un dessin correct de celui qui regardait comme un péché la vue seule d'une forme non drapée. Plusieurs de ses contemporains l'ont surpassé dans l'habile distribution de la lumière et des ombres, dans l'imitation fidèle de la nature, ainsi que dans la variété de l'expression, mais aucun d'eux ne sut comme Angelico répandre une ferveur aussi poétique et aussi religieuse dans les traits des saints et des madones. La force n'est pas ce qui caractérise son pinceau ; partout où il a eu à exprimer l'énergie de l'action, ou bien des passions basses ou violentes, il a généralement échoué. Dans ses tableaux du Crucifiement et de la Lapidation de saint Étienne, les bourreaux et la populace sont faiblement rendus et souvent mal dessinés, et ses anges déchus ainsi que ses démons ne sont rien moins que diaboliques ; tandis qu'au contraire dans ces

mêmes tableaux il a su rendre avec une perfection jamais surpassée l'intensité de la souffrance, de la pitié, de la résignation divine, l'expression de foi et d'espérance extatiques, ainsi que la sérénité de la contemplation. Quant à ses têtes d'anges ainsi qu'à la pureté et à la béatitude qu'il a su donner à ses saintes, Raphaël même ne l'emporte pas sur lui.

Les ouvrages principaux de fra Angelico sont, à Florence, les fresques du couvent de Saint-Marc et de l'église de Santa Maria Novella ; et à Rome, celles de la chapelle de Nicolas V au Vatican. Ses petits tableaux de chevalet sont nombreux et se trouvent dans la plupart des collections étrangères. Il y en a un d'une beauté remarquable au Louvre. Le sujet en est le Couronnement de la Vierge Marie par son fils le Rédempteur, en présence des saints et des anges. On voit un trône sous un riche dais gothique, auquel on monte par neuf degrés ; la sainte Vierge est agenouillée sur le degré le plus élevé ; elle est voilée, ses mains sont croisées sur sa poitrine. Elle est vêtue d'une tunique rouge, recouverte d'une robe bleue ; un manteau royal orné d'une riche bordure retombe par derrière. Les traits du visage sont de la plus délicate beauté, et leur expression respire l'humilité et l'adoration. Jésus-Christ, assis sur le trône, se penche vers sa divine mère, comme pour placer la couronne sur sa tête ; de chaque côté se trouvent douze anges, qui font un concert céleste avec des guitares, des tambourins, des trompettes, des violes et d'autres instruments de musique ; plus bas, de chaque côté, on voit quarante personnages tirés de l'ancien et du nouveau Testament ; enfin, au pied du trône sont agenouillés plusieurs saints et saintes. On remarque parmi celles-ci : sainte Catherine avec sa roue, sainte Agnès avec son agneau, et sainte Cécile couronnée de fleurs. Sous le tableau principal se trouve une rangée de sept petits tableaux formant une bordure, et représentant divers incidents de la vie de saint Dominique. L'en- ! semble est haut de sept pieds et demi, et large de six ; le tout est peint à la détrempe. Les auréoles qui entourent la tête des saints personnages sont en or ; les couleurs sont délicates et d'une animation extraordinaire ; les draperies sont amples et se distinguent par ces longs plis qui rappellent l'école de Giotto ; la vivacité et l'harmonie des teintes, l'expression des différentes têtes, le ravissement des anges et leur air de jeunesse immortelle, le pieux respect des autres personnages, enfin la sérénité et la beauté inexprimable de la composition entière, tout cela rend ce tableau digne de la célébrité dont il a joui depuis plus de quatre siècles. Fra Angelico le fit pour l'église de Saint-Dominique à Fiesole. Il resta dans

cette église jusqu'au commencement de ce siècle. Le gouvernement français l'acheta en 1812, et il fut exposé pour la première fois au Louvre en 1815. On en a publié des dessins à Paris, avec des notes explicatives par A. N. Schlegel.

Remarquons en finissant que la clef de la chapelle du pape Nicolas V au Vatican, où Angelico exécuta quelques-unes de ses plus belles fresques, fut perdue pendant deux siècles, et que peu de personnes connaissaient l'existence de ces fresques, et moins encore y attachaient quelque prix. En 1769, ceux qui désiraient les voir étaient obligés d'entrer par une fenêtre.

Fra Angelico da Fiesole mourut à Rome en 1455, et fut enterré dans l'église de Santa Maria sopra Minerva.

VI

BENOZZO GOZZOLI

Né à Florence, en 1406, mort en 1478.

Au nombre des qualités aimables que possédait fra Giovanni Angelico, il s'en trouvait une qui indiquait un esprit généreux, c'était le désir de communiquer aux autres tout ce qu'il savait ; aussi avait-il, malgré la solitude dans laquelle il vivait, plusieurs élèves. Mais ce qui faisait le charme principal et le mérite de ses productions, ce qui était le caractère distinctif de son esprit, je veux dire ce sentiment si profond de piété, ne pouvait se communiquer qu'à un esprit qui eût des affinités avec le sien. Son influence, comme le manteau du prophète, ne tombait en partage qu'à ceux qui avaient le pouvoir de la saisir et de la retenir, et elle est plus appréciable dans ses résultats généraux, comme par exemple dans les écoles de l'Ombrie et de Venise, que dans ses résultats particuliers sur un peintre ou sur un ouvrage quelconque.

On croit que Cosimo Roselli, artiste très-distingué de cette époque, étudia sous Angelico ; ce qui est certain, c'est qu'il commença par imiter la manière d'Angelico, et que dans la suite il prit celle de Masaccio. Son meilleur ouvrage est une grande fresque de la chapelle de Sant' Ambrogio à Florence ; elle est gravée dans la collection des vieux maîtres florentins publiée par Lasinio. Cette peinture date de 1456. Mais un nom plus célèbre est celui de Benozzo Gozzoli.

Nous savons très-peu de chose sur la vie de cet homme extraordinaire ; mais ce peu nous apprend cependant qu'il se rendit digne de l'affection particulière d'Angelico, dont il était à la fois et l'élève et l'ami. Vers la fin de la vie de ce dernier, il devint son puissant auxiliaire.

Benozzo était un homme excellent, un bon et pieux chrétien, mais il n'avait pas la vocation du cloître. Aucun peintre de son époque n'eut une perception plus vive de toute la beauté et de toute la variété du monde extérieur et matériel. Pour lui, la beauté existait partout où se portaient ses

regards et ses pas. Il se plaisait tellement dans la pratique de son art, qu'il lui restait peu de temps pour d'autres occupations. Il hérita de la popularité dont jouissait Angelico comme peintre de sujets sacrés, mais il introduisit dans ses œuvres plus d'ornements ; il les décorait de paysages, de bâtiments, d'animaux, etc. Il ne dessina pas la forme plus correctement qu'Angelico, et jamais il ne l'égala dans le sentiment profond et dans l'expression céleste que celui-ci donnait à ses têtes ; mais il montra plus d'invention et de variété dans ses compositions, et savait mêler à la grâce une certaine gaieté de conception, un degré de mouvement et de sentiment dramatique que l'on ne trouve pas dans les œuvres d'Angelico.

Benozzo, avant la mort d'Angelico, peignit quelques fresques dans la cathédrale d'Orvieto, et dans les églises de la petite ville de Montefalco près Foligno, ainsi qu'à Rome dans l'église d'Ara-Cœli. Les premières subsistent toujours, mais celles d'Ara-Cœli ont été détruites depuis longtemps. Toutes étaient plus ou moins dans le genre de son maître. Après la mort d'Angelico, Benozzo fut chargé de décorer l'église de San Geminiano, petite ville sur la route de Florence à Sienne. C'est dans cette église qu'il manifesta pour la première fois l'originalité de son talent, en peignant la mort de saint Sébastien et l'histoire de saint Augustin. Il décora ensuite une chapelle pour Pierre de Médicis, dans le palais de Médicis, aujourd'hui palazzo Ricardi, à Florence ; le sujet qu'il choisit était l'Adoration des Mages : cette œuvre existe encore dans le palais Ricardi, mais elle est placée de telle sorte qu'on ne peut la voir qu'à la lueur des torches. Dans tous les tableaux qu'il exécuta à cette époque (1460) et dans la suite, Benozzo introduisit un grand nombre de figures, c'étaient généralement des portraits de personnages distingués de la ville ou bien d'amis ; il les groupait en spectateurs autour du principal incident ou personnage représenté, et quoique n'ayant aucun rapport avec l'action, ces portraits étaient si habilement ménagés que loin de sembler hors de propos, ils contribuaient au contraire à la solennité et à la poésie de la scène ; il semblait que l'artiste avait ainsi voulu représenter les événements sacrés comme appartenant à tous les temps, et se passant en quelque sorte encore sous nos yeux. Cet usage était du reste très-commun à cette époque ; et si l'on réfléchit à l'esprit qui l'inspirait aux artistes, on ne blâmera plus ces anachronismes apparents.

Mais ce fut surtout dans son plus grand ouvrage, la décoration du Campo Santo, que Benozzo développa toute l'originalité de son talent.

Lorsque les troubles amenés par la guerre, la famine, la peste et les discordes intestines qui avaient déchiré Pise furent apaisés, les citoyens de cette république si riche et si active reprirent les travaux de la paix, interrompus pendant près d'un siècle, et résolurent de compléter les peintures de leur cimetière, le célèbre Campo Santo. Un côté entier, le mur du nord, n'avait pas encore été commencé : ils confièrent ce travail à Benozzo Gozzoli, qui, quoique vieux alors (il avait environ soixante ans et était épuisé par les fatigues et les soucis), n'hésita pas à entreprendre une tâche qui, suivant l'expression de Vasari, n'était rien moins que terribilissima et suffisait « pour effrayer » une légion de peintres. » Il représenta en vingt-quatre compartiments toute l'histoire de l'ancien Testament, depuis Noé jusqu'au roi Salomon. La fertilité intarissable d'imagination et d'invention déployée dans ces compositions, la beauté pastorale de quelques-unes des scènes, la sublimité biblique de quelques autres, la variété innombrable des personnages, dont un grand nombre sont des portraits du temps, la beauté et la noblesse des têtes, la grâce exquise des figures, dont quelques-unes sont dignes de Raphaël, les amples draperies, les riches couleurs, la profusion des accessoires, édifices, paysages, fleurs, animaux, le soin, l'exactitude avec lesquels sont rendus les costumes du temps, rendent cette œuvre de Benozzo un des monuments les plus extraordinaires du XV^e siècle. Mais cette œuvre serait plus qu'extraordinaire, elle serait miraculeuse si elle avait été faite dans l'espace de deux ans, comme le dit Lanzi d'après une tradition populaire dont l'absurdité est évidente après un moment de réflexion. Des documents authentiques existant encore à Pise nous apprennent d'ailleurs que Benozzo ne consacra pas moins de seize années à ce grand ouvrage (1468 à 1484) ¹³.

Les fresques originales sont encore parfaitement conservées. Sur vingt-quatre, trois seulement sont presque entièrement perdues ; d'autres se sont écaillées en quelques endroits, mais en général l'expression des traits et la brillante harmonie des couleurs existent toujours. Chaque compartiment contient des incidents et des événements groupés ensemble avec une grande simplicité. Ainsi on voit l'arrogance d'Agar, le châtiment que lui inflige Sara, la visite des trois anges, tout cela réuni dans un même tableau. Parmi les sujets les mieux réussis on peut citer la Vigne de Noé, le premier essai du talent de Benozzo ; on y distingue sur la gauche deux figures de femmes, l'une s'avance légèrement tenant un panier de raisin sur sa tête, l'autre élève son panier pour le faire remplir encore, toutes deux sont des modèles

de grâce et de simplicité pastorale. Dans la Construction de la Tour de Babel on voit une foule de spectateurs assemblés ; au milieu on distingue les figures de Cosme de Médicis, le Père de la patrie, et de ses deux petits-fils Laurent et Julien, ainsi que celles de Poliziano et d'autres personnages en costume de leur époque. Dans la Célébration du mariage de Jacob et de Rachel, on admire deux danseuses dont l'attitude est d'une grâce parfaite. Dans Joseph reconnu par ses frères il y a profusion de décorations architecturales, palais, colonnades, balcons, portiques, tout cela dans le genre de l'époque ; et dans le lointain on découvre non les pyramides d'Égypte, mais une vue de la cathédrale de Pise !

Benozzo Gozzoli mourut à Pise dans sa soixante-dixième année, peu de temps après avoir terminé son dernier compartiment, la visite de la reine de Saba à Salomon : malheureusement il en reste à peine un fragment. Pleins d'admiration et de reconnaissance, les Pisans, parmi lesquels il avait vécu pendant seize ans, estimé et honoré, lui avaient fait présent dans le cours de ses travaux d'un caveau qui se trouvait placé juste au-dessous du compartiment contenant l'histoire de Joseph. C'est là qu'il fut enterré avec une inscription rappelant que le plus beau monument de sa gloire consiste dans ses propres ouvrages dont sa tombe est entourée. Benozzo laissa une fille unique qui hérita de la modeste habitation dont il avait fait l'acquisition sur la Carraia de San Francesco. Les principales œuvres de Benozzo, étant des fresques, sont restées attachées aux murs sur lesquels elles avaient été peintes. Celles du Campo Santo seulement ont été gravées. Il y a de lui au Louvre un saint Thomas d'Aquin à la détrempe ; c'est le même que Vasari mentionne comme ayant été fait pour la cathédrale de Pise.

VII

ANDREA CASTAGNO

Né à Castagno (Toscane), en 1403, mort en 1477,

ET

LUCA SIGNORELLI

Né en 1440, mort en 1521.

Vers la fin du XV^e siècle, Laurent de Médicis, dit le Magnifique, se trouvait le maître de la république florentine, on conservait ce nom de république bien que l'État fût alors sous le pouvoir presque absolu d'un seul homme, et l'école mystique et spiritualiste d'Angelico et de ses imitateurs n'avait plus de partisans à Florence. L'étude de la littérature classique, et l'admiration enthousiaste des Médicis pour l'art antique, avaient conduit à la culture et au développement d'un genre tout à fait opposé. Les peintres, au lieu de se borner aux événements et aux caractères bibliques, commencèrent alors à choisir leurs sujets dans la mythologie et dans l'histoire profane : en même temps le progrès que l'on avait fait dans la connaissance de la forme, dans l'usage des couleurs et dans les applications pratiques de l'art, frayèrent le chemin aux grands maîtres qui dans le siècle suivant élevèrent la peinture à un degré de perfection qui depuis n'a jamais été surpassé.

Vers 1460, un peintre napolitain, Antonello da Messina, ayant voyagé en Hollande, y apprit de Jean Van Eyk et de ses élèves l'art de faire usage des couleurs à l'huile : lors de son retour en Italie, il communiqua son secret à un peintre vénitien, Domenico Veneziano, avec lequel il s'était lié d'amitié, et qui, ayant acquis une réputation considérable, fut appelé à Florence pour aider Andrea di Castagno à décorer une chapelle de Santa Maria Novella. Andrea, qui avait été élève de Masaccio, était un des plus célèbres peintres

de l'époque, et jouissait d'une grande faveur auprès des Médicis : après la conspiration des Pazzi, lorsque l'archevêque de Pise et ses complices eurent été pendus par ordre des magistrats aux fenêtres du palais, Andrea fut chargé de retracer sur les murs de la Podestà cette terrible exécution, —« digne sujet d'un tel pinceau. »—Il réussit si bien, qu'on le surnomma Andrea degl' Impiccati, ce que l'on peut traduire ainsi : Andrea le bourreau, ou mieux, Andrea des pendus. Plus tard il mérita d'être désigné sous un nom plus infâme encore, sous celui d'Andrea l'assassin. Envieux de la réputation que Domenico s'était acquise par la beauté et par le brillant de ses couleurs, il feignit pour lui une amitié à toute épreuve, afin d'obtenir son secret ; le secret une fois connu, Andrea saisit l'occasion de poignarder Domenico une nuit qu'il accompagnait ce dernier à une sérénade, sous les fenêtres de sa maîtresse. Il réussit à déjouer les soupçons, et laissa expier ce crime à une ou deux personnes qui en étaient innocentes, mais, sur son lit de mort, dix ans plus tard, il confessa son forfait, et sa mémoire fut flétrie comme elle méritait de l'être. Il ne reste de ce peintre qu'un petit nombre de tableaux, dont quatre se trouvent au Musée de Berlin ; Lanzi en fait un grand éloge, mais quel que soit leur mérite, il est difficile d'oublier le sentiment de dégoût et d'horreur qui se rattache au souvenir de cet artiste. Il est digne de remarque qu'aucune des œuvres qui restent d'Andrea ne soit peinte à l'huile, mais, au contraire, à la détrempe, comme s'il avait craint de faire usage d'un secret acquis par des moyens aussi atroces, bien que la connaissance, sinon la pratique de la peinture à l'huile, fût devenue générale avant sa mort.

En 1471, Sixte IV devint pape. Quoiqu'il ne fût doué d'aucun goût pour les arts, il voulut rivaliser avec les Médicis, qui, par leur exemple et par leur protection, avaient répandu dans toute l'Italie la mode, sinon le sentiment des arts. Sixte fit construire dans le Vatican la magnifique chapelle si célèbre sous le nom de chapelle Sixtine, et il résolut de la faire décorer splendidement. D'un côté devait être représentée l'histoire de Moïse ; de l'autre, celle de Jésus-Christ : l'ancienne et la nouvelle loi, la religion hébraïque et la religion chrétienne placées en regard et se prêtant un mutuel appui. Il n'y avait point alors à Rome de peintres distingués, aussi Sixte IV fit-il venir de Florence les artistes toscans les plus renommés dans leur patrie. Le plus célèbre était Sandro Botticelli, dont la réputation venait de ce que le premier il avait abordé des sujets mythologiques mais sur une petite échelle, et seulement pour servir d'ornements à des meubles. Ce fut aussi

lui qui, le premier, fit des dessins propres à être reproduits par la gravure : tous les sujets, d'ailleurs, mythologiques et même religieux, étaient traités par Andrea d'une manière fantasque et capricieuse. Six peintures de lui sont au Musée de Berlin, au nombre desquelles la Vénus toute nue ; il s'en trouve deux autres au Louvre. Sandro était élève du moine fra Filippo, dont nous avons déjà parlé, et, après la mort de celui-ci, il se chargea de son jeune fils, Filippino Lippi qui, surpassant son père, ainsi que son maître, devint un des plus grands peintres de son temps. Un autre artiste qui travailla pour Sixte IV fut Luca Signorelli de Cortona ; ce fut le premier qui, non-seulement dessina la forme humaine avec régularité, mais qui, aidé par une connaissance anatomique, rare à cette époque, répandit tant de vie et d'expression dans les différentes attitudes de ses personnages, que Michel-Ange lui-même étudia et imita son grand travail, les fresques de la cathédrale d'Orvieto qui représentent le Jugement dernier. Signorelli eut sans doute une grande influence sur Fuseli, dont les compositions rappellent souvent les membres allongés, et l'action animée quoique souvent exagérée de ce premier.

VIII

DOMENICO DAL GHIRLANDAJO

Né près de Florence en 1451, mort en 1495.

Domenico dal Ghirlandajo fut aussi chargé de décorer la chapelle Sixtine, mais il était jeune alors, et des deux tableaux qu'il fit, il n'en reste qu'un, la Vocation de saint Pierre et de saint André, et encore cette œuvre est tellement au-dessous des productions postérieures de cet artiste, que l'on n'y peut reconnaître celui qui devint ensuite l'un des plus grands et des plus célèbres peintres de son temps. Domenico Corradi, ou Bigordi, naquit à Florence en 1451, et fut élevé par son père, qui était orfèvre et qui le destinait à suivre son état. Il acquit une grande adresse dans cet art, et déploya dans ses dessins une richesse d'imagination peu commune. Ce fut lui qui inventa les parures d'argent en forme de guirlandes (ghirlanda), qui devinrent à la mode parmi les femmes de Florence, et d'où lui vint son nom de Ghirlandajo, ou Grillandajo, comme on l'écrit quelquefois. A vingt-quatre ans il quitta la profession d'orfèvre pour se faire peintre. Pendant qu'il travaillait à l'atelier, il s'était amusé à faire les portraits de toutes les personnes qu'il voyait ; il les dessinait si rapidement, avec tant de vivacité et de ressemblance, qu'il excitait un étonnement universel ; l'exactitude de dessin, le modelé correct des formes, la fécondité d'imagination qui le distinguaient dans son art mécanique, ainsi que son talent pour le portrait, se retrouvent dans toutes ses productions postérieures. Elles sont si nombreuses, si variées, et si admirables, que nous ne pourrions en citer que quelques-unes. Après son retour de Rome, son premier travail fut la décoration de la chapelle Vespucienne, dans l'église d'Ognissanti. Il sut y faire entrer en 1485, le portrait d'Americ Vespuce, le célèbre navigateur, qui donna plus tard son nom au nouveau monde.

Ghirlandajo décora une chapelle pour un citoyen de Florence, Francesco Sassetti, dans l'église de la Trinité. Il représenta toute la vie de saint François dans une série de peintures pleines de sentiment et de puissance

dramatique. Obligé qu'il était de se renfermer dans le cercle des histoires populaires et des traditions déjà tant de fois traitées par différents peintres, et pour lesquelles il fallait se conformer à des règles prescrites et invariables, c'était chose difficile pour l'artiste d'introduire dans un tel sujet une originalité quelconque de conception. Cependant, il y parvint par la force seule de l'expression. La plus remarquable de ces fresques est la mort de saint François, entouré des moines de son ordre ; ces têtes de vieillards exprimant le chagrin, la crainte, la résignation, sont rendues avec un rare talent : au pied de la bière se trouve un vieil évêque chantant les litanies ; il porte des lunettes. Cette invention, récente alors, se trouvait pour la première fois représentée en peinture. D'un côté du tableau on voit Francesco Sassetti agenouillé ; en face de lui, madonna Néra, son épouse. Tous ces traits, tirés de l'histoire de saint François, ainsi que les fresques magnifiques du chœur de Santa Maria Novella, son plus bel ouvrage, sont gravés dans le recueil de Lasinio intitulé : les Peintres primitifs de Florence. Les fresques de Santa Maria Novella lui furent commandées par Giovanni Tornabuoni de Florence, homme plein de générosité et de bonnes intentions qui, voulant réparer à ses frais cette église, s'engagea à payer à Ghirlandajo mille deux cents ducats d'or, afin qu'il en décorât les murs, et promit d'ajouter deux cents autres écus s'il était satisfait.

Ghirlandajo consacra quatre ans à ce travail. Sur le mur de droite, il représenta l'histoire de saint Jean-Baptiste ; sur celui de gauche, différents traits de la vie de la sainte Vierge. L'une des plus belles fresques est celle de la naissance de Marie : il y représente des femmes charmantes, dans les attitudes les plus gracieuses ; les unes sont occupées de la mère, les autres de l'enfant nouveau-né ; une d'elles, dans l'élégant costume des dames de Florence de l'époque, tenant un mouchoir à la main, semble s'avancer pour offrir ses félicitations. Ce dernier personnage n'est autre que Ginevra de' Benci, une des femmes les plus séduisantes de son temps. Il l'a reproduite une fois encore dans le tableau de la Visite de Marie à sainte Élisabeth. Dans les autres fresques, on voit les figures de Laurent de Médicis, de Poliziano, de Demetrio Greco, de Marsilio Ficino et d'autres personnages célèbres, enfin des portraits de lui-même et de plusieurs de ses contemporains.

L'idée d'introduire dans des sujets sacrés et mystiques des portraits de contemporains et des reproductions d'objets familiers semble, à première vue, un anachronisme ridicule, choquant la pureté du goût et détruisant

l'élévation et l'unité de sentiment. Il n'en est rien cependant. D'abord, les personnages sacrés et idéals ne sont jamais pris d'après nature, et sont conçus avec noblesse, quant à l'expression et à la pensée. En second lieu, les personnages réels introduits par l'artiste sont rarement ou jamais acteurs ; ils ne sont que simples spectateurs d'événements qui pourraient appartenir à tous les temps, et qui ne sont liés à aucune localité spéciale ; ces personnages ont en outre tant de dignité d'aspect, des costumes si pittoresques, la manière dont ils sont groupés est si belle et si riche d'imagination, que le critique le plus froid et le plus sévère pourrait seul désirer leur absence.

Lorsque Ghirlandajo eut terminé cette grande série de peintures, Giovanni Tornabuoni se montra très-satisfait ; mais en même temps il exprima à Ghirlandajo le désir de le voir se contenter de la somme stipulée, et renoncer aux deux cents ducats promis en plus. Ghirlandajo, dont les sentiments étaient élevés, qui estimait la gloire et l'honneur bien plus que la richesse, renonça immédiatement au bénéfice qu'il avait le droit de réclamer, disant que l'argent ne valait pas pour lui le plaisir d'avoir réussi au gré de Tornabuoni.

Outre ces fresques, Ghirlandajo peignit encore beaucoup de tableaux à l'huile et à la détrempe. Il y en a un d'une grande beauté au Louvre, c'est la Visitation, qui a à peu près quatre pieds de haut : mais le sujet qu'il reproduisit le plus souvent était l'Adoration des Mages. Dans la galerie de Florence il y a deux tableaux représentant ce sujet. Une toile du même peintre, de forme circulaire, faite pour la famille Tornabuoni, se trouvait dans la collection de Lucien Bonaparte. La galerie de Munich possède un tableau de Ghirlandajo, le Musée de Berlin six, parmi lesquels un magnifique portrait d'une jeune fille de la famille Tornabuoni.

On peut observer, comme remarque générale, que Ghirlandajo s'occupait moins de la ligne que de la forme, et de l'expression de vie et de naturel à donner aux traits et à la physionomie. Il porta aussi la partie mécanique et pratique de son art à un haut degré de perfection, inconnu jusqu'alors.

Il surpassa les meilleurs coloristes qui vinrent avant ou en même temps que lui, et les couleurs de ses fresques se sont parfaitement bien conservées jusqu'à nos jours.

Une autre qualité caractéristique qui rend fort intéressante l'étude des œuvres de Ghirlandajo, c'est cette perfectibilité de talent qui fait que chez lui chaque production nouvelle surpasse la précédente. Il excellait

également dans la mosaïque, qu'il appelait, à cause de sa durée, la peinture pour l'éternité.

Aux talents rares et variés de l'artiste, Ghirlandajo joignait les qualités les plus aimables de l'homme, qualités qui lui obtinrent l'affection aussi bien que l'admiration de ses concitoyens. Il faisait, dit Vasari, les délices de son époque. Il était encore dans la force de l'âge et dans la plénitude de son talent, et répétait volontiers qu'il voudrait qu'on le chargeât de couvrir de fresques tout à l'entour les murs de la ville, lorsque tout à coup, en 1495, il fut pris d'une indisposition subite et mourut à quarante-quatre ans, profondément regretté par ses nombreux élèves, qui le firent enterrer, avec toutes les marques d'un douloureux respect, dans l'église de Santa Maria Novella. Ses deux frères, David et Benedetto, étaient également peintres et l'aidaient dans ses grands travaux ; son fils, Ridolfo Ghirlandajo, devint plus tard un excellent artiste, mais il appartient à une époque plus récente.

Ghirlandajo forma beaucoup d'élèves, parmi lesquels se trouve le grand Michel-Ange. Il comptait aussi parmi ses contemporains un artiste, célèbre pour avoir donné des conseils à Michel-Ange et à Léonard de Vinci. C'était Andrea Verrochio (né en 1432, mort en 1488) qui, orfèvre, sculpteur en marbre et en bronze, fut peintre aussi, mais dont les peintures sont en petit nombre et peu connues. Il dessinait admirablement, mais ce qui l'a rendu célèbre, c'est la réputation des artistes qui se formèrent à son école. On dit que Verrochio fut le premier qui, afin d'aider l'étude de la forme, fit des moulures en plâtre d'après nature.

IX

ANDREA MANTEGNA

Né à Padoue en 1430, mort en 1506.

Nous allons quitter pendant quelque temps cette belle Florence et ses peintres, qui s'efforçaient d'atteindre ce qu'ils voyaient dans la nature, c'est-à-dire les objets animés et inanimés qui les entouraient, et nous allons tourner les yeux vers une autre partie de l'Italie, où il s'éleva un homme de génie qui poursuivit un système tout différent, ou qui, du moins parti d'un principe entièrement opposé, exerça pendant quelque temps une grande influence sur tous les peintres de l'Italie, sans en excepter ceux de Florence.

Cet homme était Andrea Mantegna, dont le plus bel ouvrage, le Triomphe de Jules César, se trouve dans le palais de Hampton Court, et fait, depuis Charles I^{er}, partie de la collection royale.

Andrea Mantegna était fils de parents obscurs et très-pauvres ; il était né à Padoue en 1430¹⁴. Tout ce que nous savons sur sa première enfance, c'est qu'il gardait les moutons, et qu'un jour il fut conduit à la ville, et admis, on ne sait par quel heureux hasard, chez Francesco Squarcione.

Vers le milieu de ce grand siècle, d'où nous datons la renaissance des lettres en Europe, l'étude du grec et le goût des ouvrages classiques se répandirent de plus en plus en Italie. Nous savons qu'« écrire le latin correctement, comprendre les allusions des meilleurs auteurs, étudier au moins les rudiments du grec étaient alors l'occupation de tout esprit cultivé. » Mais c'était surtout à Padoue qu'on étudiait la littérature classique. Squarcione, né dans cette ville, et peintre de profession, eut de bonne heure la passion de l'antiquité. Non-seulement il parcourut toute l'Italie, mais il visita encore la Grèce, à la recherche des restes de l'art ancien. Il copiait ou moulait tout ce qu'il ne pouvait acheter, et de retour à Padoue, il ouvrit une école, sorte d'académie pour les peintres ; ce n'était ni la plus célèbre ni la plus influente de l'Italie, mais à coup sûr, c'était la

mieux composée. Squarcione comptait cent trente-sept élèves, et passait pour le meilleur maître de son temps. Cependant, parmi cette foule de disciples trois noms seulement se sont conservés, et parmi ces trois un seul obtint une réputation durable. On ne connaît d'ailleurs de Squarcione qu'un seul tableau de grand mérite ; mais il paraît qu'il peignit peu, et qu'il employait ses élèves dans l'exécution des travaux qui lui étaient confiés, ne s'occupant lui-même que de la partie théorique de son art.

Andrea Mantegna était connu dans l'atelier de Squarcione comme un pauvre garçon qui, par son talent et sa docilité était devenu le favori de son maître. Il travaillait matin et soir, copiant assidûment les modèles que l'on mettait devant lui, et dessinait sans cesse, d'après des fragments de statues, et d'après les bustes, les bas-reliefs, les ornements et les vases dont Squarcione avait enrichi son académie.

Il avait dix-neuf ans lorsqu'il fit son premier tableau, qui représentait les Quatre Évangélistes. Mais son imagination et son pinceau, familiarisés seulement avec les formes de l'art classique, lui firent donner à ces saints personnages l'air et le maintien de philosophes païens ; malgré cela cette œuvre obtint tous les suffrages.

A cette époque, Jacopo Bellini de Venise, père des deux grands Bellini dont nous parlerons plus tard, vint à Padoue, pour y peindre différents sujets. On le considérait comme le rival de Squarcione, aussi bien pour la pratique que pour la théorie de son art. Andrea fut captivé par le talent et par la conversation de Bellini, et plus encore par les charmes de sa fille Nicolasa, dont il demanda et obtint la main. Jacopo Bellini était d'avis que celui qui avait donné dès l'âge le plus tendre tant de preuves d'assiduité et de talent, devait nécessairement réussir, et quoique Andrea fût encore pauvre et peu connu, et que la famille Bellini fut déjà opulente et célèbre, Jacopo n'hésita pas à accorder sa fille au jeune et modeste prétendant. Ce mariage, joint à ce qu'il regardait comme la révolte de son favori, rendit Squarcione si furieux, qu'il ne pardonna jamais à Mantegna. Andrea ayant peu de temps après terminé un tableau bien supérieur au premier, son ancien maître attaqua cet ouvrage avec une impitoyable sévérité, et parla publiquement de ses défauts. Il disait que les figures en étaient roides, froides, sans vie, sans naturel, et ajoutait d'un ton sarcastique qu'Andréa aurait dû les peindre en blanc comme du marbre, pour que la couleur fût en harmonie avec le dessin. Cette critique était d'autant plus injuste, que Squarcione lui-même avait enseigné à Andrea les principes qu'il se plaisait

à blâmer alors ; néanmoins Andrea la ressentit amèrement. L'annotateur italien de Vasari fait remarquer, avec raison, que la louange excessive tourne la tête de l'homme faible et rend paresseux et insouciant l'homme de génie, et que la censure sévère et injuste écrase la médiocrité, mais qu'elle excite et aiguillonne le véritable génie. Andrea montra qu'il avait assez de force d'âme pour s'élever au-dessus de la louange aussi bien qu'au-dessus du blâme ; et s'il ressentit avec dégoût et avec chagrin la méchanceté de son ancien maître, il reconnut en même temps qu'une partie de sa critique était juste. Au lieu de se montrer blessé ou découragé, il se remit à travailler avec une nouvelle ardeur ; il dessina et étudia d'après nature, au lieu de se renfermer dans l'art antique ; et imita le coloris plus frais et plus vif de ses beaux-frères, les Bellini. Son tableau suivant, qui représentait une légende de la vie de saint Christophe, fut tellement supérieur au précédent, que Squarcione s'abstint de le critiquer publiquement, mais son animosité, au lieu de s'éteindre, augmenta plutôt, car Andrea avait placé parmi les nombreuses figures de sa fresque le portrait de Squarcione lui-même, et la ressemblance n'en était nullement flattée. Malgré l'admiration que cette œuvre et d'autres encore excitèrent dans sa ville natale, l'inimitié de son ancien maître lui avait rendu insupportable le séjour de Padoue ; Andrea s'en alla alors à Vérone, où il fit plusieurs fresques et d'autres peintures plus petites. Appelé ensuite à Mantoue par Lodovico Gonzaga, il resta attaché au service de ce prince. La courtoisie innée des manières d'Andrea, le talent et l'habileté qu'il avait acquis dans son art, le recommandèrent à son nouveau maître, qui le combla d'honneurs et de faveurs.

Quelques années après son établissement à Mantoue, et lorsqu'il eut exécuté pour le marquis Lodovico et pour son fils et successeur Federigo plusieurs tableaux qui existent encore, Andrea fut invité par Innocent VIII à se rendre à Rome pour y décorer une chapelle au Belvédère. Le marquis de Mantoue lui permit de s'absenter, mais pour un temps limité seulement. Il le chargea de dons et de lettres de recommandation pour le pontife, et afin de montrer encore davantage l'estime où il tenait le peintre, le marquis lui conféra l'honneur de la chevalerie.

Mantegna, à son arrivée à Rome, se mit à l'œuvre avec le zèle et l'ardeur qui le caractérisaient, et couvrit les murs de la voûte de la chapelle d'une multitude de peintures, exécutées, dit Vasari, avec la délicatesse de miniatures. Ces admirables productions subsistaient encore bien avant dans le siècle dernier, lorsque Pie VI détruisit la chapelle pour faire place à son

nouveau musée. Pendant qu'Andrea était occupé à Rome par le pape Innocent, eut lieu un incident plaisant et caractéristique, également à l'honneur de l'artiste et du pape. Sa Sainteté était alors fort occupée et fort distraite par les affaires de l'État ; et il arriva que les paiements n'étaient pas faits avec la régularité qu'Andrea aurait pu désirer. Le pape visitait quelquefois le peintre dans son atelier, et il lui demanda un jour la signification d'une figure de femme qu'Andrea était en train de peindre. L'artiste répondit avec un regard significatif, qu'il essayait de représenter la Patience. Le pape comprenant aussitôt l'allusion, répliqua : « Si vous voulez placer la Patience en compagnie convenable, il faudra lui adjoindre la Discrétion. » Andrea à son tour comprit, et ne dit plus rien ; et lorsque son travail fut achevé, le pape, non content de payer les sommes stipulées, récompensa le peintre avec munificence.

Vers 1487, Mantegna retourna à Mantoue et s'y fit bâtir une maison magnifique, décorée de sa propre main à l'intérieur et à l'extérieur, et dans laquelle il demeura entouré d'estime et de considération jusqu'à sa mort, qui arriva en 1506. Il fut enterré dans l'église de Saint-André son patron, où l'on voit encore son monument en bronze et plusieurs de ses peintures.

Les œuvres d'Andrea Mantegna sont en si grand nombre, qu'il faut nous contenter d'en citer les plus remarquables, et de dire à quelles occasions elles furent exécutées.

En 1476, Andrea fit pour son ami et protecteur le marquis Lodovico Gonzaga la fameuse frise en neuf compartiments, qui représente le Triomphe de Jules César après sa conquête des Gaules. Cette peinture entourait tout le haut de la grande salle au palais de Saint-Sébastien, que Lodovico venait de faire élever à Mantoue. Elle orna ce palais pendant un siècle et demi. Lorsque Mantoue fut saccagée et pillée en 1629, elle fut sauvée ainsi que beaucoup d'autres tableaux. Le duc Carlo Gonzaga, réduit à la pauvreté par les vices et les prodigalités de ses prédécesseurs, ainsi que par les guerres et les calamités de son temps, vendit sa galerie de tableaux au roi Charles I^{er}, pour la somme de vingt mille livres. Le Triomphe de Jules César avec d'autres œuvres d'Andrea Mantegna suivit en Angleterre le reste de la collection de Mantoue. Lorsqu'à la mort de Charles I^{er}, ses tableaux furent vendus par le parlement, le Triomphe de Jules César fut acheté mille livres. Mais au retour de Charles II, il fut rendu à la collection royale, on ignore comment et par qui. Les neuf tableaux furent transportés à Hampton Court. Ils sont faits à la détrempe sur de la toile croisée tendue à

l'aide de cadres, et placée dans le principe contre le mur entre des pilastres ornés. Ce sujet, ayant été gravé souvent, est connu. et célèbre par toute l'Europe.

Andrea conserva toute sa vie le goût pour les formes et les effets de sculpture qui avaient donné à toutes ses premières œuvres une certaine dureté, ainsi qu'une aridité et une roideur de contours désagréables, et peu en harmonie avec cet idéal que recherche la peinture. Mais dans le Triomphe de Jules César, l'accord d'un style sculptural avec la beauté idéale, loin d'être, comme il arrive en général, déplacé et choquant, convient merveilleusement au sujet. Les innombrables personnages se suivent en une longue et magnifique procession, comme dans un bas-relief ancien, et sont légèrement coloriés, dans le style des peintures antiques de Pompéïa. Il paraît que dans le principe les neuf compartiments étaient séparés les uns des autres par des pilastres sculptés. Dans le premier tableau, ou compartiment, on voit l'ouverture du cortège ; des trompettes, de l'encens qui brûle, des étendards agités en l'air par les soldats victorieux. Dans le second on voit les statues des dieux enlevées des temples de l'ennemi ; des béliers et d'autres instruments de guerre, des monceaux d'armures brillantes portées sur les épaules ou chargées sur des chariots. Dans le troisième, encore des trophées du même genre, des vases énormes remplis de monnaies d'or, des trépieds, etc. Dans le quatrième, toujours des trophées, et de plus des bœufs ornés de guirlandes pour le sacrifice. Dans le cinquième se trouvent quatre éléphants couverts de guirlandes de fruits et de fleurs, portant sur leur dos de magnifiques candélabres et conduits par des adolescents remarquablement beaux. Dans le sixième, on voit des personnages portant des vases, et d'autres étalant les armes des vaincus. Le septième nous montre les malheureux prisonniers, qui, selon la coutume barbare des Romains, étaient abandonnés dans ces occasions aux insultes de la populace ivre de joie : il y a un groupe de captives de tout âge ; parmi elles on remarque : une jeune fille qui paraît être une fiancée, son visage exprime l'abattement et la tristesse ; une femme portant ses petits enfants, et une mère conduisant par la main son petit garçon, qui lève le pied comme s'il venait de se faire mal en marchant ; ce groupe est mentionné d'une façon spéciale par Vasari, à cause du naturel et de la grâce qui le distinguent. Dans le huitième, on voit un groupe de chanteurs et de musiciens, et parmi eux un jeune homme dont l'indigne rôle était de railler les malheureux captifs ; toute la populace se joint à lui ; un autre bel

adolescent porte un tambourin et se fait remarquer par une animation et une grâce infinies. Dans le dernier, paraît enfin le vainqueur, Jules César, sur un char somptueux, richement orné de sculptures d'un style antique. Il est entouré et suivi d'une foule innombrable, et l'on voit un jeune homme portant un étendard sur lequel on lit les paroles mémorables de César : Veni, Vidi, Vici, « Je suis venu, j'ai vu, j'ai vaincu. »

La richesse extraordinaire d'imagination déployée dans ce cortège triomphal, la quantité innombrable de figures et d'objets de toute sorte, l'exactitude historique des costumes, des ornements, des armures, etc., ainsi que la manière savante dont la perspective est ménagée, tous ces mérites réunis font de cette série de peintures un des ouvrages les plus remarquables du xve siècle, et digne de l'attention et de l'admiration de tous ceux qui le voient.

Lorsque le grand peintre flamand, Rubens, était à Mantoue, en 1606, il fut frappé d'étonnement à la vue de ce travail ; il fit une belle copie, sous de moindres proportions, du cinquième compartiment : si toutefois on peut appeler copie ce qui est plutôt une imitation telle que savait les faire le grand maître flamand, qui change en même temps le genre et l'ensemble, et même quelques-uns des détails.

Un autre tableau célèbre de Mantegna est celui qui est au Louvre, et qui est appelé par les Italiens la Madonna della Vittoria, Notre-Dame de la Victoire. Ce fut l'invasion en Italie par Charles VIII, roi de France, qui donna lieu à la création de ce tableau. De toutes les guerres entreprises par des monarques ambitieux et sans foi, qu'ils fussent inspirés par la vengeance, par la politique ou par une soif inextinguible de domination, cette invasion d'Italie, en 1495, fut une des plus coupables, une des plus folles et une des plus cruelles ; ses résultats d'ailleurs furent le châtimement de celui qui l'avait entreprise. Charles, après avoir ravagé toute l'Italie, depuis les Alpes jusqu'à la Calabre, se vit obligé de battre en retraite, et sur les bords du Taro, il rencontra, à la tête d'une armée Gian Francesco, marquis de Mantoue, fils et successeur de Federigo. Cette rencontre fut pour les Italiens une victoire manquée plutôt que gagnée, car les Français continuèrent leur retraite à travers les Alpes, et la perte des Italiens fut immense. Le marquis de Mantoue cependant voulut considérer cet événement comme une victoire ; il fit bâtir une église à cette occasion, et chargea Andrea Mantegna de faire le tableau du maître autel. Le marquis voulait par là exprimer à la fois sa dévotion et sa reconnaissance. Ce tableau

représente au centre, sous un berceau de guirlandes de feuillage et de fruits, et assise sur un trône, la vierge Marie, qui tient sur ses genoux le Sauveur enfant. A sa droite, on voit l'archange Michel et saint Maurice armés de toutes pièces. A gauche se trouvent les patrons de Mantoue, saint Longin et saint André avec saint Jean enfant ; plus en avant, de chaque côté, sont agenouillés le marquis de Mantoue et sa femme, la célèbre Isabelle d'Este, si accomplie sous tous les rapports ; tous deux rendent grâces à Dieu pour la prétendue victoire remportée sur les Français. Ce tableau fut terminé en 1500, lorsque Andrea avait déjà soixante-dix ans. Comme beauté et comme finesse d'exécution, il surpasse toutes les autres productions de Mantegna ; il est digne de ses plus belles années par la conception poétique de l'ensemble, la majesté des saints, et l'expression de la figure de Gonzaga, qui lève les yeux au ciel dans un transport de dévotion. Il y a au Louvre trois autres tableaux d'Andrea Mantegna. L'un, le Crucifiement de notre Sauveur, est un petit tableau remarquable par le portrait du peintre lui-même, qui s'y trouve sous la figure du soldat que l'on voit à mi-corps sur le devant. Un autre, qui est un sujet allégorique, représente les Vices fuyant devant la Sagesse, la Chasteté et la Philosophie, pendant que la Justice, la Force et la Tempérance redescendent du ciel pour revenir habiter parmi les hommes.

Un autre tableau d'une rare beauté est celui qui représente les Muses dansant au son de la lyre d'Apollon : Mars, Vénus et Cupidon sont debout sur un rocher et les regardent ; à quelque distance de là Vulcain menace son épouse infidèle. Dans ce petit tableau, Mantegna semble inspiré par l'esprit même de l'art grec. Les Muses sont dessinées avec un goût et un sentiment exquis ; c'est le chef-d'œuvre de l'artiste dans ce genre qui lui est particulier, et vers lequel l'attiraient sa tendance naturelle et ses premières études sous Squarcione. En général, les peintures religieuses de Mantegna manquent de charme, et beaucoup de ses sujets classiques pèchent sous le rapport des formes, qui sont pauvres et sans goût et peu en harmonie avec nos idées sur la beauté et la grandeur du genre. Outre les œuvres déjà mentionnées, il existe de lui quatre tableaux au musée de Berlin, et d'autres encore à Vienne, à Florence et à Naples. Aucun de ses disciples n'arriva à se faire une réputation ou à acquérir de l'influence dans son art ; ils exagérèrent tous son genre et ses défauts, comme il arrive lorsque des élèves suivent complètement la manière de leur maître. Ses deux fils furent également artistes ; mais aucun n'hérita du génie du père. L'Arioste, dans

une des stances de son grand poème de l'Orlando furioso, où il rappelle tous les peintres éminents, place le nom de Mantegna entre ceux de Léonard de Vinci et de Gian Bellini.

INVENTION

DE LA GRAVURE SUR BOIS ET SUR CUIVRE

De 1423 à 1452.

Mantegna n'excellait pas seulement dans la peinture ; sa célébrité et son influence sur les artistes de l'époque provenaient en grande partie de ce qu'il multipliait et répandait ses dessins par la gravure sur cuivre, art inconnu jusqu'alors. Il fut un des premiers à le mettre en usage, et fut certainement le premier qui grava ses propres dessins.

Ce que l'imprimerie fut à la littérature, la gravure sur bois et sur cuivre l'a été pour la peinture. Non-seulement elle répandit les conceptions et les dessins qui, autrement, se seraient trouvés restreints à une seule localité, mais elle conserva, dans bien des circonstances, des œuvres qui, autrement, seraient à jamais perdues. Il est digne de remarque que les trois inventions auxquelles nous devons tant de lumières et de jouissances sont presque de la même époque. La plus ancienne gravure sur bois parut en 1423 ; la plus ancienne sur cuivre vers 1452, et le premier livre imprimé porte suivant les meilleures autorités la date de 1455.

Dès les premiers temps, nous trouvons en usage les estampilles pour imprimer sur le papier des lettres et des mots ; les caractères nécessaires étaient taillés dans le bois. Au XIV^e siècle, on connaissait les sceaux ; les couvents et les associations s'en servaient ainsi que des devises distinctives où les lettres étaient taillées en relief sur bois ou sur métal. La transition de la découverte de cet art à son application semble facile, et c'est pour cela sans doute que le nom de l'artiste auquel on doit ce progrès nous est resté inconnu. Tout ce que l'on sait de certain à cet égard, c'est que les premières planches en bois, servant à reproduire des peintures, furent taillées en Allemagne, dans la province de Souabe ; que le premier usage que l'on fit de cet art fut la multiplication des cartes à jouer, fabriquées dès lors en grande quantité à Augsbourg, à Nuremberg et à Venise en 1418 ou 1420. On

appliqua ensuite la gravure sur bois à des sujets religieux ; on multiplia ainsi de grossières images de saints, que l'on distribuait au peuple. La plus ancienne de ces gravures est une image de saint Christophe, datée de 1423 ; elle se trouve dans la bibliothèque de lord Spencer à Althorpe (Angleterre).

La Bibliothèque impériale à Paris renferme un autre spécimen de gravure primitive. Quoique ce soit un exemplaire grossier, mal dessiné, grotesque, imprimé sur un mauvais papier à l'aide d'une espèce de fluide brun, il est impossible de ne pas le considérer avec curiosité, avec intérêt, et avec le sentiment de respect que nous éprouverions en regardant le premier livre imprimé ; cependant il faut convenir qu'en comparaison de ce premier et triste échantillon de gravure sur bois, le premier livre était une merveille.

Jusqu'à une époque récente, l'origine de la gravure sur cuivre resta enveloppée de ténèbres ; et des volumes de controverse ont été écrits à ce sujet ; quelques-uns attribuaient cette invention à l'Allemagne, les autres à l'Italie ; enfin, en 1794, les recherches infatigables des antiquaires et des connaisseurs, aidées par la découverte accidentelle d'une première épreuve sur métal, ont mis un terme à toutes les discussions qui avaient eu lieu jusqu'alors. Si nous devons à l'Allemagne la gravure sur bois, il est avéré que la gravure sur cuivre a été découverte et pratiquée à Florence ; cependant là encore l'invention semble être née d'un concours de circonstances accidentelles plutôt qu'appartenir de droit à un seul homme, et voici comment :

Les orfèvres d'Italie et surtout ceux de Florence étaient renommés au XV^e siècle pour leurs ouvrages en niello. Ils traçaient avec un poinçon ou avec un burin sur plaques de métal, ordinairement sur des plaques d'argent, toute espèce de dessins, quelquefois des arabesques seulement, d'autres fois une simple figure, quelquefois aussi c'étaient des dessins compliqués et travaillés de sujets empruntés à l'histoire sainte ou à l'histoire profane. Ces lignes ainsi gravées étaient noircies avec du sulfate d'argent, de sorte que le dessin gravé contrastait nettement avec la blancheur du métal. En Italie, la substance que l'on employait pour combler les lignes était appelée, à cause de sa couleur noire, niello, du latin nigellum. On ornait ainsi les vases sacrés, les calices, les reliquaires, les gâines de poignards, les poignées des épées, les agrafes, les boutons. Il se trouve dans le musée de sir John Soane (en Angleterre) un ancien livre manuscrit dont la reliure offre un très-beau spécimen en niello, du travail du xve siècle : on appelait niellatori ceux qui s'occupaient de cet art.

Suivant Vasari, Maso Finiguerra était un habile orfèvre florentin ; il dut une grande célébrité à la beauté de ses dessins et à ses travaux en niello. Finiguerra fut, dit-on, le premier auquel le hasard permit de juger de l'effet de son travail, et de conserver une empreinte de son dessin ; voici comment : avant de combler de niello les lignes gravées, ce qui était le procédé par lequel on terminait, il appliqua sur ces lignes un fluide noir facile à enlever ; ensuite il plaça un morceau de papier humide sur la plaque, le frotta avec force, le papier s'imprégna du fluide qui recouvrait les lignes, et présenta un fac-simile du dessin, qui paraissait être fait à la plume. Il est douteux que Finiguerra fut le premier ou le seul ouvrier en niello qui se servit de cette méthode ; mais il est certain que la plus ancienne empreinte connue d'un travail en niello est celle d'un ciboire exécuté par lui.

Ce ciboire se trouve aujourd'hui dans l'église de San Giovanni à Florence. Le sujet qu'il représente est le Couronnement de la sainte Vierge par son Fils le Rédempteur, en présence des saints et des anges. Près de trente figurines d'un dessin exquis ornent ce vase sacré.

L'empreinte ou gravure en est conservée à la Bibliothèque impériale à Paris, elle y fut découverte par l'abbé Ziani, au milieu de quelques vieilles gravures italiennes. L'époque de ce travail est fixée d'une manière irréfutable ; car la note du paiement de soixante-six ducats d'or, fait à Maso Finiguerra pour ce même ciboire, existe encore et porte la date de 1452.

Une autre manière de voir l'effet d'un travail au niello avant qu'il fût complètement terminé, consistait à prendre l'impression du dessin, non sur du papier, mais sur du soufre. Il reste de ce procédé quelques spécimens curieux et précieux. Après avoir examiné des impressions de niello du XV^e siècle, on ne s'étonne plus que des orfèvres habiles soient devenus des peintres et des sculpteurs excellents. De notre temps, cet art, oublié depuis le XVI^e siècle, époque qui le vit tomber en désuétude, a été régénéré par M. Wagner, orfèvre de Berlin, domicilié à Paris.

Rien ne prouve que Maso Finiguerra ou quelque autre ciseleur eût gravé des dessins sur cuivre dans le but spécial de les reproduire et de les multiplier sur papier. Le premier qui en fit un commerce fut Baccio Baldini, qui, vers 1467, employa plusieurs peintres, surtout Sandro Botticelli et Filippino Lippi, à lui faire des dessins qu'il gravait lui-même. Andrea Mantegna s'empara de cette idée avec enthousiasme : il en fit la première expérience lorsqu'il avait déjà près de soixante ans, et, suivant Lanzi, il ne

grava pas moins de cinquante planches pendant les seize dernières années de sa vie. Sur ces cinquante, trente seulement sont connues des amateurs et considérées par eux comme authentiques ; on compte parmi elles les cinquième, sixième et septième compartiments du Triomphe de César. Quelque familiarisés que nous soyons aujourd'hui avec toute espèce de gravures sur cuivre et sur bois, il y a des personnes qui ont peine à bien comprendre la différence qui existe entre ces deux arts. Outre que l'on n'emploie pas la même matière pour les deux espèces de gravure, la grande distinction vient de ce que le graveur sur cuivre découpe les lignes par lesquelles l'impression est produite. Le creux de ces lignes découpées est ensuite comblé avec de l'encre ; l'impression est produite en posant un papier mouillé sur la planche et en passant sur le tout un cylindre lourd et parfaitement uni. Le graveur sur bois procède tout à l'opposé. Il enlève toute la surface qui entoure la planche de bois, et laisse en saillie les lignes qui sont destinées à produire l'impression ; on les noircit ensuite avec de l'encre comme un timbre, et l'impression est prise avec une presse à imprimer ordinaire.

Lorsque Andrea Mantegna fit ses premiers essais de gravure sur cuivre, il ne paraît pas qu'il se servit de Presse ou cylindre ; peut-être ne connaissait-il pas cet instrument. En tous cas, les premières impressions de ses planches ont évidemment été prises simplement en plaçant le papier mouillé sur la planche de cuivre, et en passant ensuite la main dessus ; elles sont très-faibles et sans vigueur surtout en les comparant avec les impressions que l'on fit plus tard à l'aide de la presse.

X

LES BELLINI

1421 à 1516.

Jacopo Bellini, le père, avait étudié la peinture sous Gentile da Fabriano, que nous avons mentionné comme l'élève ou du moins comme l'imitateur du célèbre moine Angelico da Fiesole. Pour exprimer sa gratitude et sa vénération envers son maître, Jacopo donna le nom de Gentile à son fils aîné : le second et le plus célèbre des deux fut baptisé sous le nom de Jean, en dialecte vénitien Gian. Chose étonnante, Andrea Mantegna, qui avait épousé la sœur des Bellini, et avait exercé pendant quarante ans une sorte d'autorité patriarcale sur tous les peintres de l'Italie septentrionale, n'eut presque aucune influence sur ses beaux-frères. Cependant, l'aîné, Gentile, se pénétra toujours de l'école de Mantegna, et se plaisait à étudier d'après une Vénus antique mutilée qu'il gardait dans son atelier. Mais le génie de son frère Gian Bellini se forma complètement sous d'autres influences. Les relations commerciales entre Venise et l'Allemagne amenèrent à Venise des peintres et des tableaux allemands et flamands. Il y avait dans l'île de Murano, à Venise, une famille du nom de Vivarini, qui avait exercé l'art de la peinture de génération en génération et s'était associé quelques-uns des peintres primitifs flamands. C'est ainsi que les peintres de la première école de Venise se familiarisèrent avec un genre de coloris plus riche et plus animé que celui dont on faisait usage dans les autres parties de l'Italie : ils furent au nombre de ceux qui substituèrent à la détrempe les couleurs à l'huile. A ces avantages, l'aîné des Bellini joignait la connaissance de la perspective qu'il avait apprise à l'école de Padoue, ainsi que l'inspiration religieuse et spiritualiste qu'il devait à l'exemple et aux préceptes de Gentile da Fabriano. C'est sous l'influence de ces divers éléments que Gian Bellini fit son éducation artistique, et fonda l'école vénitienne, qui devint si célèbre et fut si féconde en grands peintres. Les deux frères furent d'abord occupés ensemble à un travail immense. Ils étaient chargés de décorer la

salle du conseil du palais des Doges d'une série de peintures représentant les principaux événements en partie légendaires et fictifs, en Partie authentiques, des guerres de Venise contre l'empereur Barberousse (1177), ainsi que les combats et les victoires sur l'Adriatique, la réconciliation de l'empereur avec le pape Alexandre III sur la place Saint-Marc (lorsque Frédéric tint l'étrier de la mule du pape), le doge Ziani, recevant du pape l'anneau d'or qui, consacrant son mariage avec l'Adriatique, était le signe de la domination perpétuelle sur cette mer, et d'autres scènes aussi mémorables, chères à l'orgueil et au Patriotisme des Vénitiens.

Ces divers épisodes furent exécutés en quatorze compartiments qui faisaient tout le tour de la salle. Ce qui reste des œuvres de ces deux frères fait grandement regretter que ces fresques et d'autres plus précieuses encore aient été détruites par le feu en 1577.

En 1452, Constantinople fut prise par les Turcs ; cet événement jeta la consternation et répandit la honte dans toute la chrétienté. Toutefois, les Vénitiens furent les premiers à reprendre leurs relations commerciales avec le Levant ; ils envoyèrent une ambassade au sultan pour traiter du rachat des prisonniers chrétiens et négocier la paix. Celle-ci fut heureusement conclue en 1454, sous les auspices du doge, le vieux Francesco Foscari. C'est à cette occasion que le sultan Mohammed II, ayant vu quelques peintures vénitiennes, demanda au gouvernement de Venise de lui envoyer des peintres. Le conseil des Dix, après quelques délibérations, choisit à cet effet Gentile Bellini, qui partit sur une des galères de l'État, et fut reçu à Constantinople avec de grands honneurs. Pendant son séjour dans cette ville, il fit le portrait du sultan et celui de l'une des sultanes favorites ; et il saisit une occasion d'offrir au sultan, en signe d'hommage, un tableau représentant la tête de saint Jean après la décapitation. Le sultan l'admira beaucoup, mais critiqua d'un air de connaisseur l'aspect du cou : il observa que la contraction des nerfs n'était pas parfaitement rendue. Comme Gentile Bellini ne semblait pas être convaincu de la justesse de la critique, le sultan appela un de ses esclaves, lui ordonna de se mettre à genoux, et tirant son sabre, il abattit d'un seul coup la tête du malheureux, donnant ainsi au peintre étonné et terrifié une leçon pratique d'anatomie. On comprendra facilement qu'après cette scène horrible Gentile n'eut plus de repos qu'il n'eût obtenu la permission de repartir. Le sultan le renvoya enfin avec des éloges et une lettre de recommandation pour le gouvernement de Venise, il lui donna, en outre, une chaîne d'or et d'autres riches présents. De retour à

Venise, Gentile fit d'autres tableaux remarquables ; entre autres un saint Marc prêchant à Alexandrie ; il représenta dans ce tableau les hommes et les femmes de cette ville en riches costumes turcs, tels qu'il les avait vus à Constantinople. Ce tableau curieux est à l'académie de Milan et se trouve gravé dans la *Storia della Pittura*, de Rosini.

Mais un artiste bien plus célèbre sous tous les rapports fut Gian Bellini, son frère. Ses œuvres se divisent en deux classes : celles qu'il fit avant d'adopter le procédé des couleurs à l'huile, et celles qu'il exécuta après. Les premières ont beaucoup de douceur, de grâce et de pureté d'expression, mêlées cependant d'une certaine hésitation et de quelque sécheresse de ton. Dans les dernières on trouve un avant-goût du riche coloris vénitien, sans amoindrissement de la dignité simple et grave, et de l'expression de douceur mélancolique qui distinguent ses premiers ouvrages. Entre sa soixante-cinquième et sa quatre-vingtième année, il exécuta ceux de ses tableaux qui sont considérés comme ses chefs-d'œuvre, et que l'on voit aujourd'hui dans les églises de Venise et dans la galerie de l'Académie des arts de cette ville.

On a dit de Gian Bellini qu'il s'introduisit à la faveur d'un déguisement dans la chambre d'Antonello da Messina pendant que celui-ci travaillait à Venise, et qu'il lui déroba ainsi le secret nouvellement découvert de mélanger les couleurs avec de l'huile au lieu d'eau. Il est consolant de penser que ce n'est qu'un on dit qui ne repose sur aucune preuve digne de foi. Antonello avait divulgué son secret à plusieurs de ses amis, entre autres à Domenico Veneziano, assassiné plus tard par Andrea Castagno. Au surplus, le caractère de Bellini ne permet pas de croire qu'il eût pu commettre une semblable perfidie.

On attribue à Gian Bellini l'introduction à Venise de la mode du portrait. Avant lui, on se faisait peindre fréquemment il est vrai, mais ces portraits figuraient seulement comme accessoires dans de grands tableaux ; les portraits proprement dits étaient à peine connus avant Bellini ; lorsqu'il en eut introduit l'usage, chaque noble vénitien voulut poser pour son portrait. On se faisait faire en buste ou bien la tête seulement. Les maisons furent dès lors remplies de portraits de famille, et on prit l'habitude de faire peindre par ordre de l'État et de suspendre dans le palais ducal les effigies des doges et des personnages qui s'étaient distingués au service de la patrie¹⁵. Jusqu'à la dernière période de sa vie, Gian Bellini fut employé à peindre pour ses concitoyens des sujets religieux, des portraits, ou bien des épisodes de

l'histoire de Venise ; le goût classique qui s'était répandu dans tous les États de l'Italie n'avait pas encore pénétré jusqu'à Venise. Vers la fin de sa vie, âgé de près de quatre-vingt-dix ans, Bellini fut invité à se rendre à Ferrare pour peindre dans le palais ducal une danse de bacchanales. C'est à cette occasion qu'il fit la connaissance de l'Arioste, qui en parle dans un de ses chants les plus célèbres, et le place parmi les peintres les plus distingués de son époque.

Il y a au palais de Hampton-Court, en Angleterre, une petite tête très-curieuse de Bellini, certainement authentique, quoique très-endommagée ; en bas de cette tête est tracée l'inscription suivante : Johanes Bellini ipse. L'Angleterre a acquis pour sa galerie nationale un portrait curieux et authentique peint par Bellini et représentant un des anciens doges. L'exécution est un peu dure, mais on ne peut regarder cette figure sans avoir la conviction que la ressemblance a dû être frappante. Au Louvre, il y a trois tableaux attribués à Gian Bellini : l'un contient son propre portrait et celui de son frère Gentile ; le premier est brun, le dernier blond ; tous deux portent une espèce de béret. Le second tableau, d'environ six pieds de long, représente la réception d'un ambassadeur vénitien à Constantinople. Le troisième enfin est une sainte Vierge avec le divin Enfant. Le premier est authentique, les deux autres le sont moins. Au musée de Berlin, il y a sept tableaux de Gian Bellini, tous authentiques, peints sur panneaux et à l'huile, et appartenant par conséquent à sa dernière et meilleure manière. Gian Bellini mourut en 1516. Il forma beaucoup d'élèves, entre autres deux dont la gloire éclipsa presque celle de leur maître et prédécesseur. Ce furent Giorgione et Titien. Un autre, moins fameux, mais dont il existe encore de beaux tableaux à Venise, fut Cima da Conegliano.

XI

PIETRO PERUGINO

Né à Castello della Pieve, près de Pérouse, en 1446 ; mort en 1524.

La célébrité dont jouit Pérugin vient bien plus de ce qu'il fut le maître et le précepteur de Raphaël, que du mérite de ses propres œuvres et de son talent personnel. Cependant, de son temps, c'était un homme remarquable et même un grand homme. A notre époque, il est encore intéressant de l'étudier comme représentant une école qui précéda immédiatement celle de Raphaël. Francesco Francia a laissé un nom Peut-être moins connu et moins célèbre, mais beaucoup plus révéré.

Le territoire de l'Ombrie en Italie comprend cette région montagneuse des États de l'Église connue sous le nom de duché de Spolète. Ses principales villes étaient alors Pérouse, Assise. Foligno et Spolète, et le pays entier avec ses vallées retirées et ses villes isolées, était connu au moyen âge pour être le foyer de l'enthousiasme religieux. C'était dans ce pays que saint François d'Assise prêchait et priait, c'était là qu'il avait rassemblé ses admirateurs fervents et oublieux d'eux-mêmes. Ainsi qu'il arrive toujours, l'art se ressentit des habitudes et des sentiments du pays, et ce fut là que Gentile da Fabriano, l'ami de prédilection d'Angelico da Fiesole, exerça une influence toute particulière. Passavent, dans sa Vie de Raphaël, mentionne treize ou quatorze peintres ombriens qui florissaient entre l'époque de Gentile et celle de Raphaël. Cette tendance mystique et spiritualiste de l'art s'étendit jusqu'à Bologne et trouva un digne interprète dans Francesco Francia. Mais parlons d'abord de Pérugin.

Pietro Vanucci naquit dans une petite ville de l'Ombrie appelée Città della Pieve, et, pendant les trente premières années de sa vie, il fut connu sous le nom de Pietro della Pieve ; lorsqu'il se fut établi à Pérouse, et qu'il eut obtenu les droits de citoyen, il fut appelé Pietro di Perugia ou il Perugino. C'est ce dernier nom qui lui resta.

On connaît peu de chose des premières années et de l'éducation de Péruhin ; ses parents étaient respectables, mais pauvres. On a supposé que Nicolo Alunno fut son premier maître. A cette époque (vers, 1470), Florence était considérée comme l'entrepôt général de l'art et des artistes ; aussi le jeune peintre, âgé de vingt-cinq ans, entreprit-il un voyage à Florence, comme le seul moyen d'arriver à la perfection et à la célébrité.

Vasari nous dit que Pietro fut excité au travail par tout ce qu'on lui racontait des récompenses et des honneurs accordés aux artistes des temps anciens et des temps modernes, mais certes la pauvreté était aussi pour lui un pressant aiguillon. Il quitta Pérouse dans un état de complet dénûment et arriva à Florence, où il poursuivit ses études pendant bien des mois avec une assiduité infatigable, mais si pauvre en même temps, qu'il n'avait pas de lit. Il étudia dans la chapelle del Carmine dont nous avons déjà parlé, reçut d'Andrea Verrochio quelques instructions sur le dessin et sur l'art de modeler, et fut l'ami et le condisciple de Léonard de Vinci.

Tous deux sont cités ensemble dans un poème contemporain écrit par Giovanni Santi, père du grand Raphaël :

Due giovin par d'etate e par d'amori,
Lionardo da Vinci e 'l Perusino
Pier della Pieve, che son divin pittori.

C'est-à-dire :

Deux jeunes gens, égaux en âge, égaux en affection,
Léonard de Vinci et Péruhin
Pierre della Pieve, tous deux peintres divins.

Mais quoique par d'etate e par d'amori, ils n'étaient pas égaux en capacité. Péruhin disparaît totalement devant Léonard que la nature avait doué si puissamment. Mais n'anticipons pas.

Pérugin était sans aucun doute doué de génie et d'élévation, mais ces précieuses qualités étaient comprimées et obscurcies par de certains défauts d'organisation morale ; l'éclat de son génie se trouva en lutte perpétuelle avec la bassesse de son âme, et fut à la fin vaincu et subjugué par la faiblesse et par l'abjection croissante de son caractère. Cependant au début, dans sa jeunesse, un sentiment doux et pur avait guidé son pinceau ; et son sang-froid, son esprit de calcul, aidèrent puissamment alors son désir d'apprendre, ainsi que sa détermination arrêtée de faire des progrès et d'atteindre à la perfection. Il y avait près de Florence un couvent célèbre, dont les moines, démentant leur réputation habituelle, n'étaient ni paresseux ni ignorants ; ils cultivaient les arts avec succès, surtout celui de la peinture sur verre. Pérugin fut employé à exécuter pour eux plusieurs fresques, et à faire des dessins pour les peintres sur verre. On lui apprit en retour à préparer et à appliquer plusieurs couleurs dont l'usage n'était pas encore général. Les teintes vigoureuses et nettes auxquelles ses yeux s'accoutumèrent dans l'atelier de ces moines eurent certainement de l'influence sur son genre de coloris. Peu à peu, il se fit estimer et exécuta un grand nombre de peintures pour les églises et pour les chapelles de Florence ; parmi ces peintures, on remarque surtout un tableau d'autel de grande beauté, qu'il fit pour le célèbre couvent de Vallombrosa. Dans ce tableau, il représenta l'Assomption de la Vierge qui s'élève vers le ciel au milieu d'un chœur d'anges, pendant que les douze apôtres la suivent des yeux avec adoration et surprise. Cette œuvre excellente est conservée à l'Académie des beaux-arts de Florence, et près d'elle se trouve le portrait de l'abbé de Vallombrosa, par ordre duquel cette Assomption fut exécutée. Dix années après la première entrée de Pérugin pauvre et ignoré à Florence, il fut mandé à Rome par le pape Sixte IV, pour décorer, conjointement avec d'autres artistes éminents de l'époque, la fameuse chapelle Sixtine. Toutes les fresques de Pérugin, à l'exception de deux, furent effacées plus tard pour faire place au Jugement dernier de Michel-Ange. Celles qui restent prouvent que le style de Pérugin était alors devenu entièrement florentin et tout à fait distinct de ce qu'étaient ses premières et de ce que furent ses dernières productions. L'une représente le Baptême de Jésus-Christ dans le Jourdain ; l'autre, Jésus-Christ remettant les clefs à saint Pierre.

Pendant son séjour à Rome, il décora également une pièce dans le palais du prince Colonna. Lorsqu'il retourna à Pérouse, il travailla de nouveau dans l'esprit et dans le genre de ses premières années, mais avec un grand

progrès sous le rapport du dessin et du coloris. Ses meilleures productions furent celles qu'il exécuta de 1490 à 1502. Son ouvrage principal est la salle du collège del Cambio, c'est-à-dire la salle de la Bourse, à Pérouse ; il la décora richement et soigneusement de fresques que l'on peut y voir encore.

Les personnages qui y sont représentés offrent un singulier mélange de sacré et de profane : saint Jean-Baptiste et d'autres saints ; Isaïe, Moïse, Daniel, David et d'autres prophètes figurent sur les murs en compagnie de Fabius Maximus, de Socrate, de Pythagore, de Périclès, d'Horatius Coclès et d'autres Grecs et Romains illustres. Quelques tableaux qu'il fit également à Pérouse sont remarquables pour leur simplicité, leur grâce, la dignité des Vierges, la douceur enfantine empreinte sur le visage des enfants et des chérubins, ainsi que pour l'expression grave et fervente des têtes de saints.

Pérugin, au commencement du XVI^e siècle, était assurément le peintre le plus en vogue de ce temps, chose surprenante, quand on se rappelle que Raphaël, Francia et Léonard de Vinci travaillaient à la même époque. Mais les contemporains ne rendent pas toujours justice au génie le plus élevé. En somme, Pérugin a produit, il est vrai, des œuvres très-faibles, très-mauvaises même, mais il en a fait d'autres qui sont d'une beauté exquise et d'une perfection rare. Il entreprit une quantité innombrable de travaux, et employa ses élèves et ses collaborateurs à les exécuter d'après ses dessins. Une passion, qui avait peut-être germé depuis les premiers jours de sa pauvreté, s'était emparée de son âme. Il n'était plus excité au travail par l'esprit de piété ou par une noble émulation, mais par une vile et inextinguible soif de gain ; toutes ses dernières productions, depuis l'année 1505 jusqu'à sa mort, trahissent l'influence de cette passion abjecte. Une dextérité toute mécanique lui parut alors suffisante, et il n'aspira plus qu'à gagner de l'argent en dépensant le moins possible de temps et de peine. Il devint de plus en plus faible, maniéré et monotone, reproduisant sans cesse les mêmes figures, les mêmes actions et les mêmes têtes, jusqu'au jour où ses admirateurs même se fatiguèrent de lui ; et la dernière fois qu'il vint à Florence, Michel-Ange, qui ne lui avait jamais rendu justice, le déclara avec mépris goffo nell'arte, c'est-à-dire un bousilleur. Pérugin traduisit Michel-Ange devant les magistrats, pour demander raison de cet affront, mais il ne sortit pas avec honneur de ce procès. Il n'avait plus le prestige d'autrefois. Il aimait tellement l'argent, et se méfiait tant de sa famille, qu'il portait partout avec lui ses trésors. Un jour, volé d'une somme considérable, il tomba malade, et faillit mourir de chagrin. Cependant, malgré l'avarice qui

lui est reprochée, ayant épousé une très-belle jeune fille de Pérouse, il se plaisait à la voir revêtue chez elle comme au dehors des vêtements les plus somptueux, et aimait quelquefois à la parer de ses propres mains. A ce reproche d'avarice trop bien fondé, quelques écrivains ont ajouté celui d'irréligion, et deux siècles après sa mort, on montrait l'endroit où il avait été inhumé en terre non consacrée, sous quelques arbres, près de Fontignano, et cela, parce qu'il aurait refusé de recevoir les derniers sacrements : cette accusation a été victorieusement réfutée ; en effet, quand on pense à la beauté sublime de quelques-uns des meilleurs tableaux de Pérugin, à la pureté exquise et à la douceur exprimée dans ses madones, à la foi et à la piété enthousiaste que respirent quelques-unes de ses têtes, on a peine à croire que le pinceau de l'artiste ne fut pas dirigé par son cœur. Dans quelques-unes de ses productions, il a atteint un degré de perfection tout à fait digne du maître de Raphaël.

Il y a de lui, dans la Galerie nationale de Londres, une Madone avec l'Enfant. La Vierge est représentée à mi-corps, tenant l'enfant Jésus, qui est debout et qui joue avec les tresses des longs cheveux blonds de sa divine mère ; à gauche, et à mi-corps également, saint Jean enfant les mains jointes et levant pieusement les yeux. Ce tableau est une des plus anciennes productions de Pérugin et se trouve être antérieur à son premier séjour à Florence, ainsi qu'à ses premiers essais à l'huile : il est faible et prétentieux d'exécution, mais l'expression en est simple et touchante.

On conserve au Louvre une peinture allégorique due à Pérugin ; elle est fort curieuse et représente le combat de l'Amour avec la Chasteté ; on y voit un grand nombre de figures dans un paysage. C'est une de ses dernières productions ; elle est faible, sans goût ; et le sujet est un des moins adaptés au genre et à la capacité de l'artiste.

Il y a des tableaux de Pérugin dans presque toutes les collections d'Europe, car ce peintre était si répandu pendant sa vie, que ses tableaux étaient de vraies marchandises que l'on vendait par toute l'Italie.

Pérugin mourut en 1524. Il survécut de quatre ans à Raphaël, et l'on peut dire que pendant les vingt-cinq dernières années de sa vie, il se survécut à lui-même. Ses élèves furent nombreux, mais son grand disciple Raphaël fait oublier tous les autres. Bernardin di Perugia, l'un d'eux, fut, suivant Pinturricchio, plutôt un aide qu'un élève. Il a laissé cependant quelques productions excellentes.

XII

FRANCESCO RAIBOLINI

APPELÉ ENCORE

IL FRANZIA

Né à Bologne, en 1450, mort en 1517.

Il y eut à Bologne, pendant tout le XIV^e et tout le XV^e siècle, une succession de peintres qui est connue dans l'histoire des arts de l'Italie sous le nom d'École primitive de Bologne, pour la distinguer d'une autre école que les Caracci fondèrent plus tard dans la même ville et qui différait entièrement de la première pour l'esprit et pour le sentiment. Le caractère distinctif de la première école était la Piété fervente et la dévotion de ses disciples. Leurs productions ressemblaient, pour le sentiment, à celles de l'école ombrienne, mais le genre d'exécution était tout différent. Un des peintres de cette première école, Lippo ou Filippo di Dalmasio, devait une telle célébrité à la beauté de ses madones, qu'il fut surnommé Lippo dalle Madonne. Il ressemblait beaucoup à fra Angelico par sa vie et par son caractère, mais il lui était inférieur comme artiste. Ses têtes de Vierge étaient empreintes d'une beauté si divine, de tant de pureté et de douceur, qu'elles excitaient encore, deux cents ans après, l'admiration et l'émulation de Guide. Lippo mourut en 1409. Passons les noms de plusieurs autres peintres, et arrivons à celui du plus grand artiste de l'école primitive de Bologne, Francesco Raibolini.

Il naquit en 1450, et par conséquent avait quatre ans de moins que son contemporain Pérugin. Comme beaucoup d'autres peintres de ce temps, il fut d'abord orfèvre, et apprit ainsi à dessiner et à modeler correctement. Le maître de Francesco, en orfèvrerie et en niello, était Francia ; Francesco, par reconnaissance pour son maître, prit plus tard son nom, le signa au bas de ses tableaux, et il arriva qu'il fut mieux connu sous ce nom emprunté que

sous le sien véritable. Jusqu'à l'âge de quarante ans, Francesco Francia suivit la profession d'orfèvre, et y acquit de la célébrité Par la perfection de son travail. Il ciselait admirablement l'or et l'argent, et fut un des nielleurs les plus estimés. Il excellait également dans la gravure des coins qui servaient à la fabrication des monnaies et des médailles, et fut nommé directeur de la Monnaie de Bologne, sa ville natale. Il conserva cet emploi jusqu'à sa mort.

Nous ignorons ce qui tourna l'attention de Francia vers la peinture. On dit que la vue d'un magnifique tableau de Pérugin éveilla son talent, qu'il ignorait lui-même ; que Marco Zoppo, un des nombreux élèves de Squarcione, lui enseigna le dessin, et qu'il reçut chez lui pendant longtemps des artistes qui lui apprenaient l'usage des couleurs. Quoi qu'il en soit, sa première peinture date de 1490, alors qu'il était âgé de quarante ans. Ce tableau est conservé dans la galerie de Bologne, et représente son sujet favori, qu'il répéta si souvent, la Madone avec l'Enfant sur un trône et entourée de saints et de martyrs. Cette œuvre, vraiment étonnante si elle est une première production, excita une telle admiration, que Giovanni Bentivoglio, alors seigneur de Bologne, commanda au peintre un tableau d'autel pour sa chapelle particulière dans l'église de San Giacomo. Ce second essai du talent de Francesco porta au plus haut degré l'enthousiasme de ses concitoyens. Les Bolonais se distinguaient alors parmi les autres États de l'Italie par la protection qu'ils accordaient aux hommes de talent nés parmi eux ; ils étaient fiers d'avoir produit un artiste qui pouvait rivaliser avec ceux de Florence, de Pérouse ou de Venise.

La vocation de Francia était désormais arrêtée : il renonça à l'état d'orfèvre et de nielleur pour se livrer à la peinture. Pendant les dix années suivantes, il se perfectionna dans la composition et dans le coloris, tout en conservant le sentiment exquis de simplicité qui tout d'abord distingua ses productions. Ses tableaux les plus anciens sont à l'huile ; mais ses succès l'enhardirent à s'essayer à la fresque, et il paraît y avoir réussi de prime abord, quoique les travaux minutieux et pénibles de son premier état d'orfèvre et de nielleur n'eussent préparé ni son esprit ni sa main à un genre qui demandait de la grandeur de conception jointe à une exécution large et rapide. Il fut d'abord employé par Bentivoglio à la décoration de l'une des pièces de son palais où il peignit l'histoire de Judith et d'Holopherne ; ensuite il exécuta dans la chapelle de Sainte-Cécile une série de sujets tirés de la légende de cette sainte. « La composition, dit Kugler, en est

extrêmement simple ; sans figures superflues, l'action est dramatique et bien conçue. Les figures sont pleines de noblesse, les têtes belles et gracieuses, les draperies du goût le plus pur, et les fonds admirablement faits. » Il semble que les mérites ici énumérés renferment tout ce qui constitue la perfection. Malheureusement ces beaux échantillons du talent de Francia tombent en ruine et se détériorent.

Le genre de Francia, à l'apogée de son talent, est tout à fait différent de celui de Pérugin ; leur ressemblance pourtant est encore assez grande pour montrer que les tableaux de Pérugin avaient été la première admiration de Francia et son premier objet d'émulation. Il règne dans les productions de Pérugin une mélancolie qui tend fréquemment à devenir âpre et dure, ou bien qui dégénère en fadeur. Francia, par son coloris plus riche et plus foncé, par ses formes plus amples, par l'expression de sérénité, d'espérance et de bonté empreinte dans ses têtes, rappelle l'école vénitienne.

En peu de temps sa célébrité se répandit dans toute la Lombardie. Non-seulement sa ville natale, mais Parme, Modène, Cesena et Ferrare voulurent posséder ses œuvres. La Toscane même, si riche en peintres, avait entendu parler de Francia. Le beau tableau d'autel qui a enrichi la Galerie nationale de Londres en 1841 fut fait par ordre d'un des nobles de Lucques.

Cette production se compose de deux parties distinctes. La plus importante contient huit figures un peu moins grandes que nature. Au milieu s'élève un trône sur lequel est assise la sainte Vierge avec sainte Anne. La Vierge est revêtue d'une tunique rouge et d'un manteau bleu foncé qui lui couvre la tête. Elle tient sur ses genoux l'enfant Jésus auquel sainte Anne présente une pêche. L'expression de la Vierge est extrêmement pure, calme et sainte ; cependant on n'y remarque pas cette suavité céleste qui distingue quelques-unes des Madones de Raphaël ; la tête de sainte Anne est pleine de dignité et de sentiment maternel. Au pied du trône, on voit un petit saint Jean tenant dans ses bras la croix de roseaux avec la légende : *Ecce agnus Dei*. De chaque côté du trône se trouvent deux saints. A droite de la sainte Vierge, saint Paul tenant un glaive, instrument de son martyre ; et saint Sébastien attaché à un pilier et percé de flèches. A gauche, saint Laurent avec le gril emblématique et la branche de palmier, et un autre saint, probablement saint Frediano. Les têtes des saints pèchent par la forme, le front est trop bas et trop étroit ; mais l'expression dominante en est simple, douce, pieuse et pleine de foi et d'espérance. Le fond du tableau est formé de deux arches ouvertes, ornées de sculptures ; plus loin, le ciel

bleu ; et plus bas, entre saint Paul et saint Sébastien, on voit un magnifique paysage d'une teinte splendide. Les draperies sont amples et majestueuses, le coloris riche et chaud ; l'exécution est d'un fini parfait. Sur le piédestal du trône on lit cette inscription : *Francia aurifex bononiensis*, c'est-à-dire, peint par Francia, orfèvre de Bologne, mais sans date. Ce tableau a six pieds et demi de haut sur six de large.

Au-dessus de ce tableau de forme carrée on voyait un cintre, représentant ce qu'en italien on appelait une *Pietà*—le Sauveur mort étendu sur les genoux de la Vierge Mère. Un ange vêtu d'une draperie verte soutient la tête penchée du Sauveur, pendant qu'un autre ange couvert d'une draperie rouge est agenouillé à ses Pieds. Le peintre a admirablement exprimé la douleur de la divine Mère, et la figure des anges est empreinte de tristesse et de pitié.

Ce tableau, exécuté vers 1500 d'après les ordres de la marquise Buonvisi de Lucques, fut placé dans la chapelle de la famille Buonvisi dans l'église de San Frediano. Il y resta jusqu'au moment où le duc de Lucques l'acheta pour l'envoyer en Angleterre avec d'autres tableaux.

Les deux compartiments furent estimés 4,000 liv. sterl. ; après quelques négociations, le gouvernement anglais les obtint pour sa Galerie nationale au prix de 3,500 liv. sterl.

Pendant longtemps les églises de Bologne et celles d'autres villes de la Lombardie eurent seules le privilège de posséder les productions de Francia. Aujourd'hui on en trouve dans toutes les collections de l'Europe, excepté dans celle du Louvre¹⁶. La galerie de Bologne en contient six, le musée de Berlin quatre¹⁷. Il y a de lui dans la galerie de Florence un très-remarquable portrait d'un homme tenant une lettre à la main. Dans la galerie impériale de Vienne, on voit du même peintre un admirable tableau d'autel, de dimension égale et de genre semblable à celui de la Galerie nationale d'Angleterre, mais d'une beauté et d'une poésie plus grandes encore : la Vierge et l'Enfant sont assis sur un trône au milieu d'un charmant paysage ; saint François est d'un côté, et sainte Catherine de l'autre. La galerie de Munich contient un tableau également dû à son pinceau, et peut-être le plus beau qu'il ait jamais fait. Il représente le Sauveur enfant couché sur l'herbe au milieu de roses et d'autres fleurs ; la sainte Vierge est debout devant lui, les mains jointes et regardant son divin Fils dans une sainte extase d'amour et de ferveur. Les figures sont un peu moins grandes que nature.

Il y a encore de lui un autre tableau assez petit, mais fort beau, qui représente une Madone avec l'Enfant et qui appartient à un Anglais, M. Frankland Lewis.

La vie et le caractère de Francia étaient en harmonie avec son génie. Vasari le dépeint comme un homme d'aspect avenant, de mœurs exemplaires ; son caractère était aimable et enjoué ; sa conversation si spirituelle, si sensée et si agréable, qu'elle aurait égayé l'homme le plus triste et lui aurait fait oublier ses chagrins. Il était aimé et vénéré non-seulement par sa famille et par ses concitoyens, mais encore par les étrangers et par les princes pour lesquels il travaillait. Une particularité très-intéressante de sa vie est son amitié et sa correspondance avec Raphaël, dont il était l'aîné de trente-quatre ans. Il existe encore une lettre que Raphaël adressa à Francia en 1508. Dans cette lettre, qui respire l'affection et le respect, Raphaël s'excuse de n'avoir pas encore fait son propre portrait Pour son ami Francia, et il promet de le lui envoyer bientôt. Il lui fait présent de son dessin de la Nativité, et lui demande en retour celui que Francia avait fait de sa Judith, afin de le conserver parmi ses objets les Plus précieux ; il fait ensuite allusion, mais avec beaucoup de ménagement, au chagrin que Francia avait dû ressentir lorsque son protecteur Bentivoglio fut exilé de Bologne par le pape Jules II, et il termine affectueusement par ces paroles : « Continuez à m'aimer comme je vous aime, de tout cœur. » Plus tard, Raphaël, suivant sa promesse, envoya son portrait à son ami, et Francia lui adressa un très-joli sonnet dans lequel il l'appelle prophétiquement « le peintre au-dessus de tous. » Tu solo il pittor sei de' pittori.

Vers 1516, Raphaël envoya à Bologne sa célèbre sainte Cécile entourée de saints qui lui avait été com - mandée par une princesse de la maison de Bentivoglio. Ce tableau devait orner l'église de Sainte-Cécile, que Francia avait déjà décorée de fresques dont nous avons parlé. Raphaël, dans une lettre modeste et affectueuse, recommande ce tableau à son ami Francia et le supplie d'être présent à l'ouverture de la caisse, afin de réparer les accidents qui auraient pu survenir pendant le transport et de corriger tout ce qu'il trouverait de défectueux dans l'exécution. Francia accomplit avec zèle le désir de son jeune ami, et lorsqu'il put contempler ce chef-d'œuvre du plus divin des peintres, il éclata en transports d'admiration et de ravissement, disant que ce tableau surpassait tout ce que lui-même avait jamais fait de plus beau. Comme il mourut peu de temps après, le bruit se

répandit qu'il était tombé malade de désespoir de se voir ainsi jusque dans sa ville natale surpassé et éclipsé par un jeune rival. Mais Vasari ne cite cette interprétation de sa mort que comme une simple tradition de son temps ; come alcuni credono, « comme quelques-uns pensent, » dit-il. Cette supposition, en effet, ne se fonde sur aucune donnée certaine ; le fait serait d'ailleurs tellement contraire au caractère doux et généreux de Francia, et si peu en rapport avec ses sentiments hautement avoués pour Raphaël, qu'il est permis de le rejeter comme peu digne de foi. La date de la mort de Francia a été le sujet de nombreuses discussions ; il paraît certain aujourd'hui, d'après des documents officiels découverts à Bologne, qu'il mourut directeur de la Monnaie de cette ville, le 6 janvier 1517, dans sa soixante-huitième année. Son fils Giacomo devint un Peintre estimé dans le genre de son père. La galerie de Berlin possède six tableaux de sa main, et un de Giulio Francia, cousin et élève de Francia père.

XIII

FRA BARTOLOMEO

APPELÉ ENCORE

BACCIO DELLA PORTA ou IL FRATE

Né à Savignano, près Florence, en 1469 ; mort en 1517.

Avant d'entrer dans l'âge d'or de la peinture, cette ère splendide qui réunit dans le court espace d'un quart de siècle, de 1505 à 1530, les plus grands noms et les productions les plus admirables de l'art, il faut nous entretenir d'un autre peintre justement célèbre. Pérugin et Francia dont nous avons déjà parlé en détail et fra Bartolomeo, dont il va être question, Paient encore à cette époque fameuse, mais ils appartenaient à l'âge précédent, et avaient travaillé dans un esprit tout à fait différent. Ils contribuèrent jusqu'à un certain point au perfectionnement de leurs illustres contemporains et successeurs, mais ils devaient le sentiment qui inspira leurs propres œuvres à une influence entièrement distincte de celle qui prévalut pendant le siècle suivant. Le dernier des anciens peintres de l'école primitive d'Italie fut fra Bartolomeo.

Il naquit dans la petite ville de Savignano, sur le territoire de Prato, près de Florence. On sait peu de chose de sa famille et de ses premières années, sinon qu'il montra des dispositions pour le dessin, et fut placé sous la direction de Cosimo Roselli, peintre florentin fort estimé. Pendant le temps de ses études il habita chez des parents qui demeuraient près d'une des portes de la ville, la Porta San Piero. De là, le surnom de Baccio della Porta, que ses compagnons lui donnèrent pendant les trente premières années de sa vie ; Baccio est le diminutif toscan de Bartolomeo. Pendant qu'il fréquentait l'atelier de Cosimo Roselli, Baccio se lia d'amitié avec Mariotto Albertinelli, jeune peintre de son âge. Ce fut des deux côtés une amitié presque fraternelle. Ils travaillaient ensemble quelquefois au même tableau.

Leur genre, leur esprit se ressemblaient tant qu'à peine peut-on distinguer leurs productions. Baccio cependant se faisait remarquer surtout par la délicatesse et l'harmonie de Son coloris, ainsi que par l'expression douce et pieuse qu'il savait donner à ses sujets religieux. Il semble avoir été, dès ses plus jeunes années, très-enthousiaste en matière de religion, et cette tendance d'esprit non-seulement guida toujours son pinceau, mais encore le mêla d'une manière singulière aux événements et aux personnages les plus remarquables de son temps.

Laurent de Médicis, surnommé le Magnifique, était alors à la tête de la république florentine. La renaissance des belles-lettres et l'étude de la sculpture antique, dont le goût avait été répandu, comme nous l'avons déjà dit, par l'école de Padoue, puis par le vieil Andrea Mantegna et par le jeune Michel-Ange, détruisaient rapidement le goût simple et pieux qui avait Prévalu jusqu'alors dans la peinture ; cependant cette nouvelle impulsion eut son bon côté : elle ouvrit à l'art un champ plus vaste et éveilla chez les artistes un sentiment plus exquis du beau et du sublime. La politique des Médicis trouvait son avantage à encourager le goût païen qui s'était introduit dans la littérature et dans les arts, et il s'ensuivit un relâchement général dans les mœurs, une licence excessive dans la conduite, et un tel mépris pour toutes les choses sacrées, que jamais pareil spectacle ne s'était vu en Italie, même à l'époque des plus profondes ténèbres de la barbarie.

Le trône pontifical avait été occupé d'abord par le perfide et cruel Sixte IV et ensuite par l'infâme Alexandre VI Borgia. Florence devenait, sous le gouvernement de Laurent et de ses fils, une des villes les plus magnifiques mais aussi une des plus dissolues. Les goûts et le caractère de Bartolomeo l'avaient tenu éloigné de cette cour somptueuse et corrompue ; mais il avait acquis une grande réputation par la beauté et la suavité qu'il savait donner à ses madones. Il fut chargé par les dominicains du couvent de Saint-Marc de peindre dans leur église une fresque représentant le Jugement dernier. A cette époque, un moine éloquent de ce couvent, Savonarole, prêchait avec une ferveur enthousiaste contre les désordres des temps. Il attaquait le luxe des nobles, l'usurpation des Médicis, et les vices des papes. Entraînés par son éloquence, ses auditeurs le crurent inspiré par le ciel, et lui-même pensait que c'était Dieu qui parlait par sa bouche. L'influence de cet homme extraordinaire allait toujours en augmentant, et parmi ses admirateurs et ses adhérents les plus zélés se trouvait Bartolomeo. Dans un accès de terreur et de remords causé par un sermon de Savonarole, il se joignit à un grand

nombre de personnes pour brûler tous les livres et tous les tableaux païens qui tomberaient sous la main. On dressa un bûcher à la vue de tout le peuple, dans une des principales rues de Florence, et Bartolomeo y jeta tout ce qu'il avait fait en esquisses, en dessins et en études représentant des sujets profanes ou des figures nues. Il abandonna presque entièrement l'exercice de son art pour suivre l'homme qui était à la fois son ami et son directeur spirituel.

Mais le talent, l'enthousiasme, la popularité de Savonarole devaient causer sa perte. Il fut excommunié comme hérétique par le pape, déclaré coupable par les Médicis, et enfin abandonné par le peuple inconstant qui l'avait suivi, écouté et presque adoré comme un saint. Le hasard voulut que Bartolomeo se trouvât au couvent de Saint-Marc, quand Savonarole fut attaqué par la populace et par un parti de la noblesse. Les partisans de Savonarole furent massacrés, et lui-même fut traîné à la torture et à la mort. Notre pieux et excellent peintre Bartolomeo ne brillait pas par le courage. Terrifié par le tumulte et par les horreurs qui l'entouraient, il se cacha, faisant vœu de se consacrer à la vie religieuse s'il échappait au danger. En quelques semaines, l'infortuné Savonarole souffrit la torture et fut brûlé publiquement sur la grande piazza à Florence ; Bartolomeo, en apprenant le sort de son ami, fut saisi d'une horreur si profonde, qu'elle sembla paralyser toutes ses facultés. Quelque temps après il prononçait ses vœux et devenait dominicain, laissant à son ami Albertinelli le soin de terminer les fresques et les tableaux qu'il avait laissés inachevés.

Il passa les quatre premières années qui suivirent son entrée en religion dans la réclusion la plus austère, et sans toucher un pinceau ; mais les instances et les ordres de son supérieur le déterminèrent à la fin à reprendre la peinture, et dès ce moment il fut connu sous le nom de fra Bartolomeo di San Marco ; beaucoup d'écrivains l'appellent simplement Il Frate, et c'est sous cette dernière dénomination qu'il est célèbre en Italie.

D'une nature timide, et tourmenté de scrupules religieux, Bartolomeo ne se remit d'abord au travail qu'avec langueur et répugnance ; mais un incident survint qui réveilla de nouveau en lui son génie et son ardeur. Raphaël, alors âgé de vingt-un ans, et déjà célèbre, vint à Florence. Il visita Il Frate dans sa cellule, et alors s'établit entre ces deux êtres, d'une nature analogue, cette amitié qui ne finit qu'avec leur vie, et à laquelle nous devons en partie les plus belles productions des deux artistes. Raphaël, qui possédait au dernier degré l'art de la perspective, initia son ami aux règles

les plus compliquées de cette science, et fra Bartolomeo, à son tour, enseigna au jeune Raphaël son genre de coloris.

Mais ce ne fut pas seulement sous le rapport du procédé mécanique de l'art que ces deux grands peintres se rendirent des services mutuels ; il est évident, en examinant les œuvres de Bartolomeo, que ses plus grands progrès datent de l'époque où il fit la connaissance de Raphaël. A partir de ce moment, les tableaux de Bartolomeo déploient plus d'énergie d'expression, plus de grâce intellectuelle, tandis que Raphaël dans les siens imite le coloris plus fondu et plus doux de Son ami, et apprend de lui l'art de donner plus d'ampleur et de noblesse à ses draperies.

A l'époque dont nous parlons, Raphaël était tellement imbu de l'esprit et du genre de Bartolomeo, que le seul grand ouvrage qu'il exécuta à Florence, la Madonna del Baldacchino au palazzo Pitti, aurait pu être pris à première vue pour une composition du Frate. Richardson, excellent écrivain et autorité de premier ordre, remarque que, « à cette époque, fra Bartolomeo semble avoir été le plus grand des deux artistes, et qu'il aurait pu devenir le véritable Raphaël, si la Fortune ne s'était pas prononcée pour l'autre. » Cependant la Fortune n'avait pas seule décidé de ces deux destinées, et l'on pourrait dire de Raphaël ce que la reine Constance d'Angleterre disait de son fils, que, « au moment de sa naissance, la Nature s'était unie à la Fortune pour le faire grand. » Mais laissons cette digression et revenons à l'histoire du Frate.

Vers 1513, Bartolomeo obtint du supérieur de son couvent un congé pour visiter Rome. Il avait tant entendu parler des œuvres merveilleuses que Raphaël et Michel-Ange exécutaient pour Léon X, qu'il ne put résister plus longtemps au désir de contempler ces productions admirables et d'en juger par ses propres yeux. Il fut alors chargé de décorer l'église de Saint-Sylvestre sur Monte Cavallo, mais l'air de Rome ne lui fut pas favorable. Il renoua connaissance avec Raphaël, et ces deux illustres artistes passèrent ensemble bien des heures et bien des jours. Raphaël avait alors dépassé Bartolomeo dans tous les genres, et tout ce que celui-ci voyait au Vatican et dans la chapelle Sixtine laissait bien loin les compositions précédentes de Raphaël ; aussi l'admiration et l'étonnement semblent avoir paralysé chez Bartolomeo toute idée d'émulation. Il n'y avait aucune jalousie dans son cœur pieux et doux, mais il lui était impossible de travailler en ce moment, il n'était pas en état de s'appliquer à quoi que ce fût. Un nuage avait obscurci ses esprits, ce qu'on attribua en partie au malaise que lui

occasionnait le séjour de Rome. Il retourna à Florence, laissant inachevées deux figures, celle de saint Pierre et celle de saint Paul, que Raphaël se chargea de finir, malgré les grandes et nombreuses entreprises dont il était chargé. On dit que, pendant que Raphaël était occupé à peindre la tête de saint Pierre, deux de ses amis, tous deux cardinaux, mais dont la vie était peu édifiante, vinrent s'entretenir avec lui. L'un des deux, soit pour lui faire un compliment, soit pour entamer une discussion, critiqua l'œuvre de Bartolomeo, et trouva que le coloris en était trop rouge : « N'en déplaise à Vos Éminences, dit Raphaël avec ce ton gracieusement enjoué qui émousse la pointe du sarcasme, mais le saint Apôtre ici représenté rougit dans le ciel, comme il ferait sans doute en ce moment s'il était ici, en voyant l'Église qu'il a fondée sur terre gouvernée Par des hommes tels que vous ! »

A son retour à Florence, fra Bartolomeo reprit son Puceau, et montra que son voyage à Rome ne lui avait pas été inutile. Ce fut à son retour qu'il exécuta Ses plus beaux ouvrages, le saint Marc, actuellement dans le palazzo Pitti, et la fameuse Madonna di Misericordia à Lucques. Chaque œuvre nouvelle qui sortait alors de son atelier était empreinte d'une vigueur croissante, et il était dans toute la plénitude de son talent, lorsqu'il fut pris d'une fièvre suivie de la dysenterie, pour avoir mangé, dit-on, une trop grande quantité de figes. Il mourut dans son couvent, le 8 octobre 1517 ; il avait atteint sa quarante-huitième année.

Le caractère personnel de fra Bartolomeo est empreint sur toutes ses œuvres. Il manquait, comme nous l'avons vu, de courage et d'énergie, mais son cœur était fervent, pieux et affectueux. Ses têtes de femmes se distinguent par une beauté régulière et délicate, jointe à une grande douceur d'expression ; ses saints sont calmes, sérieux et pleins de dignité. La conception est rarement grande ou sublime, l'expression des personnages manque d'énergie et de mouvement ; le sentiment prédominant dans tous ses meilleurs tableaux est un sentiment pieux. Il excellait particulièrement à peindre les anges, qu'il introduisait dans la plupart de ses groupes ; quelquefois il les faisait jouant des instruments de musique et assis aux pieds de la Vierge, d'autres fois il les représentait soutenant un dais au-dessus de sa tête, mais toujours remplis de grâce enfantine et de candeur. L'architecture magnifique qu'il introduisit dans ses tableaux, ses draperies amples et flottantes, lui ont acquis une juste célébrité. Il était d'avis que chaque objet devait être peint autant que possible d'après nature ; et afin de faciliter l'étude et l'arrangement de la draperie, il inventa les figures de bois

à jointures appelées mannequins, que l'on trouve maintenant dans tous les ateliers, et qui ont été d'une si grande utilité pour l'art.

Ses tableaux sont peu répandus. Lucques, Florence et Vienne possèdent les trois plus beaux.

Le premier, celui qui se trouve à Lucques, est peut-être le plus important de tous ses ouvrages. On l'appelle la Madonna della Misericordia. La sainte Vierge, grande et admirable figure, est debout sur une plate-forme élevée ; ses bras sont étendus pour implorer la miséricorde divine en faveur du genre humain ; autour d'elle sont réunis des groupes de suppliants, qui lèvent les yeux vers elle, pendant qu'elle-même regarde vers le ciel où l'on voit son divin Fils assis sur son trône de Juge. Wilkie, dans une de ses lettres s'étend sur la beauté de ce magnifique tableau et prétend qu'il réunit les mérites de Raphaël, de Titien, de Rembrandt et de Rubens !

Ici, dit-il, « un moine dans la retraite de son cloître, loin de la censure et de la critique du monde, semble avoir anticipé sur toute la perfection que l'art de la peinture était appelé à atteindre dans la plénitude de sa maturité ; il a pu accomplir ce prodige sans connaître les ressources d'époques plus récentes, et tout en répandant dans son œuvre les mérites d'un ordre plus élevé particuliers à son temps. »

Cet éloge est grand, surtout dans la bouche de Wilkie. L'esquisse gravée dans la Storia della pittura, de Rosini, nous donnera une idée du dessin de ce tableau ; et le témoignage de Wilkie nous suffira pour nous imaginer quelle était la beauté de son coloris.

Le saint Marc du palais Pitti consiste en une seule figure assise. Saint Marc tient son évangile à la main. Ce tableau est tellement remarquable pour la grandeur et la simplicité dont il est empreint, qu'on l'a souvent comparé aux restes de l'art grec. Un grand-duc de Toscane (Ferdinand II) le paya 1,200 livres, il y a près de deux cents ans, ce qui selon la valeur actuelle de l'argent, l'évaluerait à 3,000 livres sterling.

Dans la galerie impériale de Vienne se trouve sa Présentation au Temple ; c'est un tableau admirable de beauté et de dignité, et bien connu par les belles gravures qu'on en a faites. Les personnages sont un peu plus petits que nature. Au Louvre, il y a de lui deux beaux tableaux : une Madone assise sur un trône, entourée de plusieurs personnages de grandeur naturelle ; ce tableau, fait d'abord pour un autel du couvent de Saint-Marc, fut envoyé en présent à François I^{er} ; l'autre est une Annonciation.

La galerie de Grosvenor (Angleterre) possède de lui un délicieux petit tableau, dans lequel l'Enfant Jésus est représenté couché sur les genoux de la sainte Vierge, et tenant la croix, pendant que le petit saint Jean, étendant ses bras, semble faire tous ses efforts pour la lui arracher.

Dans la galerie de Berlin, il n'y a qu'un seul tableau de fra Bartolomeo ; celle de Dresde n'en possède aucun. C'est à Florence, sa ville natale, où la plupart de ses ouvrages sont réunis, qu'on peut le mieux apprécier ce peintre.

Fra Bartolomeo a formé plusieurs élèves, dont aucun ne s'est distingué, si l'on en excepte une religieuse du monastère de Sainte-Catherine, connue sous le nom de suor Plautilla, qui imita le genre du maître avec beaucoup de succès et a laissé quelques tableaux d'une grande beauté.

XIV

LIONARDO DA VINCI

Né à Vinei, près Florence, en 1452 ; mort en 1519.

Nous approchons de l'époque où la peinture arrive à sa plus haute perfection, soit qu'on la considère au point de vue poétique de la conception, soit qu'on l'examine sous le rapport des moyens mécaniques employés pour revêtir ces conceptions des formes les plus grandioses. Dans le court espace d'environ trente ans, de 1490 à 1520, les plus grands peintres que le monde ait jamais produits vécurent et travaillèrent en même temps. En jetant un coup d'œil rétrospectif, on ne peut s'empêcher d'avouer que la perfection atteinte par ces artistes fut le résultat des efforts, des aspirations de l'âge précédent, et cependant, ces hommes sont si éminents comme artistes, si individuels dans leur grandeur, qu'on croirait qu'ils ont perdu les anneaux de la chaîne du progrès et n'ont point eu de précurseurs, comme depuis ils n'ont point eu d'égaux. Vivant à la même époque, entretenant pour la plupart des relations personnelles entre eux, ces artistes suivaient cependant des directions différentes entièrement distinctes. Sans doute ils exerçaient une influence réciproque les uns sur les autres, mais cette influence ne portait jamais atteinte à l'originalité la plus marquée. Ces hommes, qui auraient été célèbres à l'époque où ils vécurent, n'auraient-ils jamais touché un pinceau, furent Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, Corrège, Giorgione, Titien en Italie, et Albert Durer en Allemagne. On peut dire d'eux, comme d'Homère et de Shakspeare, qu'ils n'appartiennent à aucun âge, à aucun pays en particulier : ils sont de tous les âges, de tous les pays. Ce n'est pas le hasard qui réunit pendant une même période, courte mais brillante, cette célèbre pléiade d'artistes dont chacun, en poursuivant son but particulier, arriva au plus haut degré de perfection. Ce n'est pas non plus dans l'histoire de l'art qu'il faut chercher la cause de cette haute supériorité ; elle a des racines plus profondes ; c'est dans l'histoire de la culture de l'esprit humain que nous la trouverons. Il résulta de la

fermentation active du XV^e siècle un développement extraordinaire de l'intelligence humaine au commencement du XVI^e. On entend souvent parler aujourd'hui de « l'esprit du temps, » mais à cette époque merveilleuse, trois puissants esprits ébranlèrent la société jusque dans ses fondements ; l'esprit d'investigation qui, attaquant hardiment les vérités de toutes sortes, amena la Réforme ; l'esprit entreprenant d'aventures qui conduisit les hommes à la recherche de nouveaux mondes par delà les mers ; et enfin l'esprit de l'art par lequel les hommes s'élevèrent jusqu'au septième ciel de l'invention.

Léonard de Vinci semble être à lui seul un résumé de tout ce qui caractérisait son temps. Il était lui-même le miracle de cette époque de miracles. Ardent et versatile comme la jeunesse ; patient et persévérant comme l'âge mûr ; penseur profond et original ; le plus grand mathématicien qu'il y eût alors ; architecte, chimiste, ingénieur, musicien, poète, peintre ¹⁸ ; il étonne, non-seulement par la variété de ses dons naturels et par celle non moins grande de ses connaissances acquises, mais aussi par la direction pratique de ses incroyables talents. Les extraits que l'on a publiés de manuscrits écrits de sa propre main et dont les originaux existent encore, prouvent qu'il a, par la seule force de son intelligence, anticipé sur quelques-unes des plus grandes découvertes faites depuis. Ces fragments, dit M. Hallam, dans son Histoire de la littérature de l'Europe, doivent être considérés, d'après le jugement que l'on porte généralement sur l'époque où vivait Léonard, plutôt comme des révélations de vérités physiques accordées à un esprit isolé, que comme résultat d'un raisonnement établi sur une base quelconque. Les découvertes qui rendirent illustres les noms de Galilée, de Kepler, de Castelli et d'autres ; le système de Copernic, les théories récentes des géologues furent devinés par de Vinci, qui les renferma dans un petit nombre de pages qu'il rédigea non pas dans le langage le plus précis, ni d'après le raisonnement le plus concluant, mais de telle sorte pourtant qu'en les lisant on éprouve un sentiment d'admiration mêlé de crainte, comme en présence d'une science surnaturelle. A une époque où le caractère dogmatique prédominait, Léonard posa le premier le grand principe de Bacon, que l'expérience et l'observation doivent être les guides de toute bonne théorie dans l'investigation de la nature.

Si l'on voulait élever quelque doute, non pas sur le droit incontestable qu'a Léonard de passer pour le plus grand homme du XV^e siècle ¹⁹, mais sur le nombre de ses inventions, qui fut tel que sans aucun doute, nul, surtout dans les mêmes circonstances, n'en a fait autant, il faudrait admettre cette hypothèse, assez soutenable d'ailleurs, que plusieurs parties de la science de la physique avaient dès lors atteint une hauteur dont les livres ne font pas mention.

Il semble d'abord presque incompréhensible que Léonard, philosophe, mécanicien, inventeur, révélateur, ne doive aujourd'hui sa célébrité qu'à son pinceau. Nous ne pouvons, dans les limites que nous nous sommes tracées, entreprendre d'expliquer pourquoi et comment il arriva que comme homme de science, Léonard ait été naturellement et nécessairement dépassé par la marche du progrès scientifique, tandis que comme poète, comme peintre, il ait survécu et survivra à travers tous les siècles, grâce à la toute-puissance de son génie. C'est comme artiste que nous allons l'envisager ici afin de rester dans notre cadre.

Léonard naquit à Vinci, près Florence, dans le bas Val d'Arno, sur les frontières du territoire de Pistoia. Son père, Piero da Vinci, était avocat à Florence ; sans être riche, il était dans l'aisance et possédait des terres. Les rares talents de son fils décidèrent Piero à lui donner dès son jeune âge les meilleurs professeurs. Dès son enfance, Léonard se distingua dans l'arithmétique et dans les mathématiques. Il étudia la musique de bonne heure, tant comme science que comme art d'agrément. Il inventa pour son usage une espèce de lyre sur laquelle il chantait ses propres compositions poétiques dont il faisait également la musique ; souvent il improvisait la musique aussi bien que les couplets. Mais son occupation favorite était le dessin dans toutes ses parties ; il modelait en argile ou en cire, ou essayait de dessiner chaque objet qui frappait son imagination. Son père le fit étudier sous Andrea Verrocchio, dont nous avons parlé précédemment.

Cet artiste était célèbre à la fois comme sculpteur, comme ciseleur et comme peintre. Dessinateur correct et distingué, mais coloriste dur et ordinaire, Andrea fut chargé de faire un tableau représentant le Baptême de notre Sauveur. Il se servit de l'aide de Léonard, alors adolescent ; celui-ci fit un des anges : il y mit tant de moelleux et de richesse de coloris, que ce seul travail surpassa tout le reste du tableau, et Verrocchio, à partir de ce moment, jeta sa palette Pour se consacrer entièrement à la sculpture et au dessin, furieux, dit Vasari, « qu'un enfant l'eût ainsi surpassé²⁰. »

La jeunesse de Léonard se passa dans l'étude des Sciences et des arts. Tantôt il était absorbé par des calculs et des recherches astronomiques, tantôt il étudiait avec ardeur l'histoire naturelle, la botanique et l'anatomie ; ou bien encore il s'occupait de peinture ; essayait de nouveaux effets de couleur, de lumière, d'ombre ou d'expression. Versatile, quoique persévérant, il variait ses études, mais n'en abandonnait jamais aucune. Il était tout jeune, lorsqu'il conçut et démontra la possibilité de deux Magnifiques projets ; le premier consistait à soulever ²¹, au moyen d'immenses leviers, toute l'église de San Lorenzo, de l'élever de quelques pieds plus haut que sa base actuelle, et de suppléer ainsi à son manque d'élévation. Le second projet ²² était de canaliser l'Arno jusqu'à Pise, ce qui aurait considérablement augmenté l'importance commerciale de Florence.

Un jour un fermier apporta à son père un morceau de bois circulaire coupé horizontalement dans le tronc d'un très-grand et très-vieux figuier abattu récemment. Le campagnard demandait à Piero de bien vouloir prier son fils de représenter sur ce morceau de bois un sujet quelconque pour servir d'ornement à sa chaumière. Cet homme était très en faveur auprès de Piero ; aussi Vinci pressa-t-il son fils de satisfaire le désir du paysan, et Léonard, inspiré par cette imagination fantasque qui le caractérisait, emporta le morceau de bois dans sa chambre, et résolut d'étonner son père par une preuve inattendue de son talent. Il se proposa de composer quelque chose qui ferait l'effet de la tête de Méduse peinte sur le bouclier de Persée, c'est-à-dire de pétrifier en quelque sorte les spectateurs. Aidé, par ses études récentes en histoire naturelle, il recueillit des marécages voisins et de la vase de la rivière toute espèce de reptiles hideux, tels que vipères, serpents, lézards, crapauds, toutes sortes d'insectes, comme papillons de nuit, sauterelles, ainsi que d'autres objets dégoûtants et malfaisants, appartenant à l'espèce ailée ou rampante. Avec cet assemblage, il composa une sorte de monstre ou chimère, qu'il représenta sortant de ce rond de bois, les yeux enflammés et d'un aspect si terrifiant et si hideux, qu'il semblait infecter l'air autour de lui. Lorsque le tableau fut terminé, Léonard conduisit son père dans la chambre où il était placé, et la frayeur, l'épouvante de Piero attestèrent le succès de son fils.

Cette œuvre, connue plus tard sous le nom de Rotello del Fico (bouclier du figuier), fut vendue secrètement par Piero, pour la somme de cent ducats, à un marchand qui remporta à Milan et la revendit au duc pour trois cents.

Le pauvre paysan, ainsi frustré de son Rotello, reçut de Piero une enseigne de bois sur laquelle était peint un cœur percé d'une flèche, ce qui était plus en rapport avec son goût et plus à la portée de son intelligence. Cette œuvre de Léonard disparut au milieu des troubles qui, dans la suite, agitèrent Milan ; elle fut probablement détruite comme un objet d'horreur par ceux qui ne se rendaient pas compte de sa valeur artistique.

L'animal monstrueux représenté sur le Rotello n'a aucun rapport avec la Méduse que peignit plus tard Léonard, et qui se trouve actuellement dans la galerie de Florence. Ce dernier tableau représente en raccourci la tête de Méduse, couchée sur un fragment de roc : les traits sont beaux et réguliers ; les cheveux sont déjà métamorphosés en serpents ²³, qui se roulent et ondulent en enlaçant leurs longs anneaux en mille replis tortueux et étincelants.

Il suffit d'avoir vu une seule fois ce tableau en même temps terrible et fascinant pour ne plus l'oublier. La tête est pâle et expirante, tandis que les serpents aux anneaux brillants semblent s'animer sous nos yeux. Pendant cette première époque de sa vie, qu'il passa entièrement à Florence et dans ses environs, Léonard exécuta plusieurs autres tableaux d'un genre tout à fait différent, et dessina plusieurs cartons de sujets sacrés et mythologiques d'une grande beauté. Il prouvait ainsi qu'il n'excellait pas seulement dans les inspirations fantasques et désordonnées qui le portaient à représenter des objets affreux et exagérés, difformes et terribles, mais qu'il savait aussi sentir et rendre admirablement ce qui est beau, élevé et gracieux. Léonard avait alors trente ans, et se trouvait dans la force de l'âge et de son talent. Son goût pour les plaisirs et la dépense égalait son génie et son infatigable activité.

Désireux de s'assurer un avenir et un champ plus vaste pour l'exercice de ses talents variés, il accepta l'invitation de Lodovico Sforza, dit le More, alors régent et plus tard duc de Milan, qui lui avait offert de venir demeurer à sa cour et lui demandait d'entreprendre une statue équestre colossale de Francesco Sforza, l'un de ses ancêtres. C'est ici que commence la Seconde période de la carrière artistique de Vinci, qui comprend son séjour à Milan et qui dure de 1483 à 1499.

Vasari prétend que Léonard fut invité à se rendre à la cour de Milan pour l'amusement du duc Lodovico, en qualité de musicien et joueur de lyre et comme le plus habile chanteur et improvisateur de son temps ; mais ceci est peu probable. Léonard, dans une longue lettre adressée à ce prince, et dans

laquelle il énumère ses talents, s'étend surtout sur ses connaissances comme ingénieur et comme artiste : « Je connais, dit-il, les différentes manières de sculpter en marbre, en bronze et en terra cotta. Dans la peinture également je rivaliserai avec n'importe quel artiste de talent. » Il ne fait aucune mention de sa capacité comme musicien, quoique probablement ce talent de société, uni chez lui à beaucoup d'autres, contribua grandement avec les agréments de sa personne, ses manières séduisantes, son esprit, son éloquence, à fixer sur lui l'attention et l'amitié de ce prince, au service duquel il resta attaché pendant dix-sept ans. Il n'est pas nécessaire, et d'ailleurs il ne serait pas possible, de parler en détail de tous les travaux que Léonard entreprit pour son protecteur²⁴, ni des grands événements politiques auxquels il se trouva mêlé, plus par position que par goût : je veux dire l'invasion de l'Italie par Charles VIII, puis celle de Milan par Louis XII, qui finit par la chute de Ludovic le More. Nous ne mentionnerons qu'un petit nombre des tableaux exécutés par Léonard ; le portrait de Lucrezia Crivelli, qui se trouve au Louvre, la Nativité de notre Sauveur, qui fait partie de la collection impériale de Vienne ; enfin le plus important de tous, qui est aussi le plus grandiose de ceux qui avaient été exécutés jusqu' alors en Italie, sa Cène, représentée sur le mur du réfectoire des Dominicains de la Madonna delle Grazie, à Milan. Léonard travailla à cette œuvre environ deux ans. Il ne reste plus de cette magnifique création que quelques débris moisiss²⁵. Elle a été restaurée si souvent, que presque tout vestige de la peinture originale est détruit, mais grâce à la quantité de descriptions, de gravures et de copies qui en existent, aucun tableau n'est plus généralement célèbre, ni plus connu.

Le moment choisi par l'artiste est décrit dans saint Matthieu, chap. XXVI, vers. 21 et 22 : « Et lorsqu'ils mangeaient, il leur dit : Je vous dis en vérité que l'un de vous me trahira, ce qui leur ayant causé une grande tristesse, chacun d'eux commença à lui dire : Serait-ce moi, Seigneur ? » La connaissance des différents caractères des apôtres que Vinci manifesta dans la reproduction de leurs têtes est plus surprenante encore que la disposition savante des personnages et que la beauté du travail. L'emplacement occupé par ce chef-d'œuvre est un mur de vingt-huit pieds de long ; les personnages sont plus grands que nature.

Une belle copie de la Cène, exécutée par Marco Uggione, l'un des meilleurs élèves de Vinci, copie qui était destinée à la chartreuse de Pavie et qui se trouve actuellement à Londres dans la collection de l'Académie royale,

est ce qui peut donner la plus juste idée de ce chef-d'œuvre ; il en existe encore onze autres. copies dues à différents élèves de Léonard, et faites, soit pendant sa vie, soit peu d'années après sa mort, lorsque ce tableau était encore en parfaite conservation. Ces copies se trouvent dans différentes églises et dans diverses collections.

Quant à la statue équestre de Francesco Sforza, Léonard n'en termina jamais que le modèle en argile, considéré comme un chef-d'œuvre ; malheureusement en 1499, lorsque Milan fut envahi par les Français, ce modèle servit de butaux archers gascons, et fut entièrement détruit. Les études approfondies sur l'anatomie que Léonard avaient faites pour ce travail existent encore.

En 1500, lorsque les Français se trouvaient maîtres de Milan, que son protecteur était prisonnier, et les affaires de l'État dans un bouleversement complet, Léonard retourna à Florence, sa ville natale, espérant y refaire sa fortune et y trouver de l'occupation. Ici commence la troisième période de sa vie d'artiste, elle dure de 1500 à 1513, c'est-à-dire depuis sa quarante-huitième année jusqu'à sa soixantième. Les Médicis étaient en exil, mais il fut reçu par Pietro Soderini, alors à la tête du gouvernement sous le titre de Gonfaloniere perpetuo.

Soderini reçut Léonard de la manière la plus distinguée et lui fit allouer une pension en qualité de peintre au service de la république.

Ce fut alors que s'éleva entre Léonard et Michel-Ange une rivalité qui ne devait s'éteindre qu'avec la mort. La différence d'âge, Michel-Ange avait vingt-deux ans de moins, aurait dû prévenir toute jalousie apparente : mais Michel-Ange était hautain, toute supériorité ou même toute espèce d'égalité lui portait ombrage ; Léonard de son côté était susceptible, capricieux, et naturellement éloigné d'admettre les Prétentions d'un rival auquel il pouvait dire et auquel il disait : « J'étais célèbre avant que tu fusses né. » Malgré l'admiration que ces deux grands génies ressentaient l'un pour l'autre, les défauts de leur caractère mettaient obstacle à ce qu'ils se rendissent de Part et d'autre bonne et complète justice. Ces deux illustres artistes concoururent pour obtenir l'honneur de peindre à fresque un côté de la grande salle du conseil dans le palazzo Vecchio à Florence. Chacun prépara son carton, chacun jaloux de la réputation de son rival, et reconnaissant néanmoins ses talents, s'efforçait de l'emporter sur lui par la supériorité de son travail. Léonard prit pour sujet de sa composition la défaite du général milanais Niccolo Piccinino par l'armée florentine en 1410. L'un des plus beaux

groupes représentait une mêlée de cavaliers qui se disputaient la possession d'un étendard. « C'était si Merveilleusement exécuté, que les chevaux eux-mêmes semblaient comme leurs cavaliers animés d'une égale fureur. » Il serait impossible de décrire la variété d'attitudes, la splendeur des costumes et des armures des guerriers, non plus que l'habileté incroyable déployée dans les formes et dans les mouvements des chevaux.

Michel-Ange choisit pour sujet de son travail la même bataille, mais prise quelques instants auparavant, lorsqu'une partie des soldats florentins se baignent dans l'Arno et sont surpris par le son de la trompette qui les appelle aux armes. Nous parlerons de ce carton plus en détail lorsque nous traiterons de la vie de Michel-Ange.

La préférence fut accordée à Léonard de Vinci. Mais, comme le raconte Vasari, il passa tant de temps à faire des expériences et à préparer le mur, afin qu'il pût recevoir la peinture à l'huile, qu'il préférait à la fresque, que, dans l'intervalle, plusieurs changements survinrent dans le gouvernement, et l'entreprise fut abandonnée.

Les deux cartons restèrent pendant plusieurs années exposés au public, et les artistes accoururent de tous les côtés de l'Italie pour les étudier. Plus tard on les coupa en morceaux séparés qui furent dispersés et perdus. Chose curieuse, il n'existe actuellement du sujet de Michel-Ange qu'une toute petite copie, et de celui de Léonard, aucune. Rubens en fit un très-beau dessin d'après un fragment qui existait de son temps, mais qui a disparu depuis. Ce dessin fut gravé par Edelinck et est connu sous le nom de l'Étendard.

De son temps, on reprochait à Léonard d'entreprendre bien des choses et d'en finir peu ; ses magnifiques dessins, ses plans, soit d'objets d'art, soit de machines, étaient disait-on, rarement terminés. C'est peut-être un sujet de regret, mais il est injuste d'en faire un reproche. C'était dans la nature de ce grand homme. La Puissance de son génie était presque surhumaine ; et jamais aucun de ses travaux ne le satisfaisait ou ne réalisait ses vastes conceptions. Ses productions les plus travaillées, celles qui par la perfection de leur exécution ont fait l'étonnement et le désespoir des artistes qui lui succédèrent, étaient mises de côté par lui comme des esquisses incomplètes. La plupart des tableaux qui lui sont attribués aujourd'hui étaient peints d'après ses cartons par ses élèves et par ses imitateurs. Un de ses cartons les plus célèbres est le dessin d'un tableau d'autel qu'il fit pour l'église du couvent la Nunziata : il représente la vierge Marie, assise sur les genoux de

sainte Anne sa mère, et tenant dans ses bras l'enfant Jésus, pendant qu'à leurs pieds saint Jean joue avec un agneau. Sainte Anne sourit avec tendresse et semble se réjouir à la vue de son divin rejeton. Les figures furent dessinées avec tant d'habileté et l'expression différente propre à chacune d'elles fut rendue avec une vérité et- une grâce si inimitables, que lorsqu'on exposa ce dessin dans une salle du couvent, les habitants de la ville accoururent en foule pour le voir ; et pendant deux jours les rues ne désemplirent pas de monde, comme dans une fête solennelle. Cependant le tableau ne fut jamais exécuté et les moines de la Nunziata, après avoir longtemps attendu et en vain, furent obligés d'employer d'autres artistes. Ce carton, soit l'original, soit peut-être une très-belle copie, se trouve à l'Académie royale de Londres. Il ne faut pas le confondre avec la sainte Anne du Louvre, qui est plutôt une composition de fantaisie, et qui probablement est plus ancienne.

Pendant son séjour à Florence, Léonard fit le portrait de Ginevra Benci ; nous avons parlé de cette belle Florentine, dans la biographie de Ghirlandaio et nous avons dit qu'à cette époque c'était la beauté à la mode. Il fit aussi celui de mona Lisa del Giocondo, quelquefois appelée la Joconde. Ce dernier portrait l'occupa par intervalles pendant quatre ans, mais il ne le satisfît pas. François I^{er} l'acheta quatre cents couronnes d'or, et il se trouve aujourd'hui au Louvre.

Léonard fut chargé par César Borgia d'inspecter les fortifications des possessions de ce prince et de lui rendre compte de leur état. Il passa deux ans dans cette occupation. En 1514, il fut mandé à Rome par Léon X, mais plus en qualité de philosophe, de mécanicien et d'alchimiste que comme peintre. Là, il trouva Raphaël à l'apogée de sa célébrité, et occupé de ses plus grands travaux, les fresques du Vatican. Les deux tableaux que Léonard fit pendant qu'il était à Rome, la madone de Sant' Onofrio et la Sainte-Famille ²⁶, destinée à Philiberte de Savoie, belle-sœur du PaPe, montrent que même ce vétéran de l'art subit l'irrésistible influence du génie de son jeune rival. Ces deux productions sont raphaélesques comme sujet et comme genre.

Il paraît que Léonard fut peu satisfait de son séjour à Rome. Il avait été accoutumé depuis longtemps à tenir le premier rang comme artiste partout où il avait séjourné, tandis qu'à Rome il se trouva confondu avec beaucoup d'autres artistes qui, tout en reconnaissant son génie, affectaient néanmoins de regarder ses beaux Jours comme passés. Vinci avait conscience que la

Plupart des améliorations apportées dans les arts et dont on se servait alors, et qui donnaient aux peintres la facilité de produire des effets si extraordinaires, avaient été inventées ou mises en pratique par lui. S'il ne pouvait tenir plus longtemps sur les autres artistes le sceptre de cette immense supériorité comme il l'avait fait dans sa jeunesse, c'était parce qu'il avait frayé lui-même à ces artistes de nouveaux chemins pour parvenir à la perfection. L'arrivée de son ancien compétiteur Michel-Ange, et peut-être aussi quelque manque d'égards de la part de Léon X, qui était ennuyé de la lenteur mise par Léonard à exécuter les travaux qui lui étaient confiés, tout contribua à l'irriter et à le dégoûter. Il quitta Rome et se mit en route pour Paris, où le roi François I^{er} tenait alors sa cour. Il fut reçu par le jeune monarque avec toute espèce de marques de respect, comblé de faveurs, et une pension de sept cents couronnes d'or lui fut allouée pour la vie. Lors de la célèbre conférence entre François I^{er} et Léon X à Bologne, Léonard qui avait suivi son royal protecteur, lui fut dans cette circonstance de la plus grande utilité.

L'année suivante, en 1516, il revint en France avec le roi, à la cour duquel il fut attaché comme premier peintre. Il paraît cependant qu'il ne fit pas un seul tableau pendant son séjour en France. Sa santé avait commencé à décliner depuis le moment de son départ d'Italie ; sentant sa fin approcher, il s'y prépara par des méditations religieuses, par des actes de bienfaisance, et fit par testament une distribution consciencieuse, entre ses parents et amis, de tout ce qu'il possédait. Enfin, après de longues souffrances, cet homme illustre et extraordinaire mourut à Cloux, près d'Amboise, le 2 mai 1519, dans sa soixante-neuvième année. Il est à regretter que l'on ne puisse ajouter foi à la touchante histoire si accréditée, que Léonard de Vinci mourut dans les bras de François I^{er}, qui était venu le visiter à ses derniers moments. Si ce fait, souvent raconté par les biographes, célébré par les poètes, représenté avec un juste orgueil par les peintres et volontiers cru par tout le monde, avait réellement eu lieu, une telle démarche aurait certes honoré le roi : « c'eût été en quelque sorte, comme dit Fuseli, une réparation anticipée faite par le destin à ce monarque de son futur désastre de Pavie ²⁷. » Mais le fait très-authentique que la cour se trouvait ce jour-là à Saint-Germain en Laye, d'où les ordonnances royales sont datées, rend malheureusement cette histoire très-douteuse.

Nous avons mentionné quelques-unes des œuvres authentiques de Léonard de Vinci ; elles sont excessivement rares. Il paraît certain que pas

un tiers des tableaux qui lui sont attribués et qui portent son nom, n'étaient exécutés par lui, quoiqu'ils fussent des créations de son imagination ; la plupart du temps, il fournissait à ses élèves des cartons et des dessins d'après lesquels ils exécutaient des ouvrages de mérite différent. Ainsi, l'admirable tableau du Christ disputant avec les docteurs, quoique sans aucun doute dessiné par Léonard, est, d'après les suppositions de quelques-uns, dû au pinceau de son meilleur élève, à Bernardino Luini ; d'autres l'attribuent à Francesco Melzi. Cette œuvre appartient à la galerie nationale anglaise. Les tableaux détériorés qui portent le nom de Vinci, à Windsor et à Hampton-Court sont de l'école milanaise ²⁸.

Au Louvre, sur neuf tableaux attribués à Léonard ; trois seulement : le saint Jean et les deux célèbres portraits de mona Lisa et de Lucrezia Cruvelli sont considérés comme authentiques, les autres sont de son école et exécutés d'après ses dessins.

Dans la galerie florentine, la Méduse est certainement authentique, mais la célèbre Hérodiade, tenant le bassin prêt à recevoir la tête de saint Jean-Baptiste, fut probablement faite par Luini, d'après le dessin de Vinci. Son propre portrait dans la même galerie (salle des peintres) est admirable ; c'est le plus beau de tous et celui qui à la fois attire et fixe l'attention.

Il y a dans les collections de Milan beaucoup de tableaux attribués à Léonard de Vinci ; il s'en trouve également, mais en petit nombre, dans les collections particulières d'Angleterre : lord Ashburton possède un délicieux groupe de l'enfant Jésus et saint Jean jouant avec un agneau ; il y a une petite Madone du même maître dans la galerie de lord Shrewsbury à Alton-Towers.

Mais ce sont les notes et les dessins des manuscrits laissés par lui qui nous donnent la meilleure idée de l'activité infatigable de cet homme « au génie multiple, » ainsi que de l'étendue presque fabuleuse de ses connaissances. La bibliothèque Ambrosienne de Milan contient douze grands volumes de ses traités sur les arts, sur la chimie, sur les mathématiques, etc. L'un d'eux renferme une collection de dessins anatomiques. Ces dessins ont été décrits par le célèbre docteur Hunter, qui assure qu'ils sont ce qu'il y a de plus étonnant dans le genre, sous le rapport de l'exactitude et de la beauté. A la bibliothèque royale de Windsor se trouvent trois volumes de manuscrits et de dessins, renfermant une immense variété de sujets : des portraits, des têtes, des groupes et des figures isolées ; de belles études anatomiques de chevaux ; une bataille d'éléphants, pleine

d'originalité ; des dessins d'optique, d'hydrologie et de perspective ; des plans de machines de guerre ; des cartes et des indications de cours d'eau ; des dessins de plantes et de rochers à introduire dans ses tableaux ; des airs de musique notés de sa propre main et peut-être composés par lui ; enfin des sujets anatomiques avec des explications très-étendues. La Bibliothèque impériale de Paris renferme un volume de traités philosophiques dont Venturi a publié des extraits. Dans la collection de Holkham, se trouve un traité manuscrit sur l'hydrologie. Son traité de la peinture a été traduit de l'original italien en français, en anglais et en allemand, et est devenu la base de tout ce qui a été écrit depuis sur ce sujet, tant par rapport à la théorie que par rapport à la pratique. Ses manuscrits sont très-difficiles à déchiffrer ou à lire, parce qu'il avait l'habitude d'écrire, non de gauche à droite, mais de droite à gauche ; la cause de cette singularité n'a pas été expliquée. L'école de peinture, connue sous le nom d'école lombarde ou de Milan, comprend les élèves de Léonard de Vinci et les artistes formés à l'Académie qu'il fonda à Milan, sous le patronage de Ludovic le More. Cette école se distingue par un genre de dessin un peu allongé, mais gracieux, par une aménité et une douceur toute particulière d'expression qui, chez les peintres inférieurs, dégénère en une espèce de sourire fade, mais surtout par les lumières et les ombres transparentes, le chiaroscuro, dont Léonard fut l'inventeur ou le révélateur. Les peintres les plus éminents de cette école furent Bernardino Luini ; Mario Uggione ou d'Oggioni ; Antonio Beltraffio ; Francesco Melzi et Andrea Salai. Tous ces peintres étudièrent sous la direction immédiate de Léonard, et exécutèrent la plus grande partie des tableaux qui lui sont attribués. Gaudenzio Ferrari et Cesare da Sesto ne firent que l'imiter, et durent leur célébrité à son influence.

XV

MICHEL ANGIOLO

Né au château de Caprèse (Toscane), en 1474 ; mort en 1564.

Nous avons parlé de Léonard de Vinci. Michel-Ange, cette autre lumière de l'art, avait vingt-deux ans de moins, mais la disposition sérieuse et réfléchie de son esprit rendait cette différence d'âge bien moins grande en réalité qu'en apparence. On est habitué à comparer Michel-Ange avec Raphaël, le parallèle serait peut-être plus juste avec Léonard de Vinci. Tous les grands artistes de ce temps, Raphaël lui-même, subirent plus ou moins l'influence de ces deux hommes extraordinaires, mais eux-mêmes n'en exercèrent aucune l'un sur l'autre. Ils partirent d'un point opposé, et Poursuivirent pendant toute leur vie, et dans tout ce qu'ils projetèrent et accomplirent, une route aussi différente que l'était leur caractère. Il serait très-curieux et très-intéressant de continuer cette comparaison en détail ; de montrer les contrastes d'organisation, d'humeur, de talent, de goût, qui existaient entre deux hommes si éminemment et si également doués, mais les limites de cet ouvrage ne nous permettent pas de nous étendre sur ce sujet. Nous nous contenterons donc d'observer ici, que, considérés comme artistes, ils pouvaient rivaliser sous le rapport de la variété des talents ; mais Léonard était plutôt peintre que sculpteur et architecte, tandis que Michel-Ange était plutôt sculpteur et architecte que peintre. Tous deux cherchaient dans la nature leur véritable inspiration, mais ils la voyaient d'un œil différent : Léonard, qui dessinait admirablement, semble n'avoir jamais vu de contours dans les objets, et s'efforça toute sa vie de produire, au moyen de la couleur, de la lumière et de l'ombre, l'impression de la beauté et l'effet illusoire de la forme. Il préférait l'usage de l'huile à celui de la fresque, parce que le moelleux lisse et transparent de l'huile rendait mieux les effets qu'il voulait produire. Michel-Ange, au contraire, s'occupait uniquement de la forme ; c'était par l'action et par le mouvement qu'il arrivait à donner à ses compositions leur expression de vie et de puissance ;

il regardait comme faux et au-dessous de son attention les illusions produites par la peinture, et dédaignait les couleurs à l'huile, disant qu'elles ne convenaient que pour les femmes et pour les enfants. Considérés comme hommes, tous deux étaient aussi nobles, aussi généreux de sentiments, qu'ils étaient originaux et éminemment doués. Ce qui caractérisait Vinci, c'étaient ses talents de société variés et brillants, son amour du plaisir, ses habitudes de dépense ; le Propre de Michel-Ange, au contraire, c'était un caractère sévère et inflexible, une tempérance et une frugalité grandes, enfin une vie retirée.

Michel-Ange Buonarroti naquit à Settignano, près de Florence, en 1474. Il descendait d'une famille noble ; ses ancêtres, les comtes de Canossa, avaient été au premier rang des seigneurs féodaux de l'Italie septentrionale ; mais la branche, représentée par son père, Luigi Leonardo Buonarroti Simoni, était depuis Plusieurs générations devenue de plus en plus pauvre, à tel point que le père de Michel-Ange, dernier descendant de cette illustre famille, fut trop heureux, d'accepter un emploi civil, celui de podestat à Chiusi²⁹. Arrivé à cette position, il avait borné son ambition à la perspective de voir un jour son fils aîné notaire ou avocat dans sa ville natale. Le jeune Michel-Ange montra la plus grande aversion pour les études qui lui étaient dévolues ; constamment il s'échappait de la maison paternelle, et laissait de côté son travail pour fréquenter les ateliers des peintres, surtout celui de Ghirlandajo, qui était alors à l'apogée de sa célébrité et dont nous avons déjà parlé. Le père de Michel-Ange, trouvant que sa famille augmentait trop rapidement en proportion de son revenu, avait destiné quelques-uns de ses fils au commerce ; on se rappelle qu'à Gènes et à Florence, les nobles les plus puissants étaient marchands ou manufacturiers ; quant aux autres, il désirait les voir embrasser la carrière civile ou diplomatique, mais il n'avait aucune estime pour les beaux-arts, qui rapportaient alors peu d'honneurs ou peu d'émoluments ; aussi traitait-il avec dédain, quelquefois même avec dureté, les goûts de son fils aîné. Cependant Michel-Ange s'était fait quelques amis parmi les jeunes peintres ; il s'était lié surtout avec Francesco Granacci, l'un des meilleurs élèves de Ghirlandajo. On lui prêta des modèles et des dessins, il les étudia secrètement avec une assiduité si persévérante et il fit des progrès tellement étonnants, que Ghirlandajo, captivé par le génie du jeune homme, entreprit de plaider sa cause auprès de son père, et triompha enfin des préjugés et de l'orgueil de caste du vieillard. A l'âge de quatorze ans, Michel-Ange fut admis comme élève dans l'atelier

de Ghirlandajo, moyennant un engagement de trois ans ; et telle fut la précocité de son talent, que Ghirlandajo, au lieu de se faire rémunérer pour les leçons qu'il lui donnait, paya au Père de Michel-Ange, pendant la première, la seconde et la troisième année, six, huit et douze florins d'or, comme rétribution pour les avantages qu'il s'attendait à retirer du travail de son fils. C'est ainsi que la vocation du jeune artiste fut irrévocablement fixée.

A cette époque, Laurent le Magnifique régnait à Florence. Il avait rassemblé dans son palais et dans ses jardins une collection de marbres, de bustes, de statues, de fragments antiques de toute sorte et avait converti cette collection en une académie à l'usage des jeunes artistes ; il y avait établi comme directeur un sculpteur de quelque mérite, nommé Bertoldo. Michel-Ange fut un des premiers qui, à la recommandation de Ghirlandajo, fut admis dans cette Nouvelle académie, qui devint plus tard si célèbre et si illustre dans l'histoire des arts. Michel-Ange n'avait pas encore seize ans, et ne s'était occupé jusqu' alors que de dessin ; il fut si enthousiasmé par les beautés qu'il vit autour de lui, et par l'exemple et le Succès d'un autre élève, nommé Torregiano, qu'il se mit d'abord à modeler en argile, puis enfin à copier en marbre ce qu'il voyait autour de lui ; mais ses copies furent moins des imitations de forme que des réalisations de sa pensée dominante, ce qui d'ailleurs était naturel chez un caractère et un génie tellement marqués au coin de l'individualité. Laurent de Médicis, frappé de ce talent extraordinaire, envoya chercher le père de Michel-Ange, lui offrit d'attacher le jeune artiste à son service particulier, et de se charger entièrement de son éducation. Le père y consentit, à la condition qu'il obtiendrait pour lui-même un emploi dans le gouvernement, et, à partir de ce moment, Michel-Ange fut logé dans le palais des Médicis et traité par Laurent comme son fils.

Une faveur si subite et si grande excita l'envie et la jalousie de ses camarades, surtout celle de Torregiano, qui, d'une nature non moins emportée et non moins arrogante que ne l'était celle de Michel-Ange, chercha toutes les occasions de montrer sa haine. Un jour, une querelle s'étant élevée pendant qu'ils travaillaient ensemble, Torregiano devint furieux, et frappa son rival d'un coup de maillet qui le défigura pour la vie ; le nez de Michel-Ange fut aplati sur sa figure. Torregiano, après avoir, « par ce coup sacrilège, » satisfait sa vengeance, fut banni de Florence.

Il est juste cependant de rapporter, au sujet de cet incident, le propre récit de Torregiano, tel qu'il le raconta à Benvenuto Cellini, bien des années après. « Lorsque nous étions jeunes, nous allions, ce Buonarroti et moi, à l'église des Carmélites, dans la chapelle de Masaccio : Buonarroti avait coutume de railler ceux qui y étudiaient le dessin. Un jour, entre autres, un de ses sarcasmes m'ayant piqué au vif, je fus extrêmement irrité, et serrant le poing, je lui en appliquai un coup si violent sur le nez, que j'en sentis l'os et le cartilage s'amollir comme s'ils avaient été de la pâte, et il emportera dans la tombe la marque que je lui fis alors. »

Il paraît donc que le coup n'avait pas été donné sans provocation, et que Michel-Ange, à l'âge de seize ans, se laissait déjà aller à cette arrogance dédaigneuse et à ces paroles sarcastiques qui, dans un âge plus mûr, lui attirèrent tant d'ennemis. Revenons à notre sujet.

Michel-Ange continua ses études sous la protection de Laurent ; mais au moment d'atteindre sa dix-huitième année, il perdit son généreux protecteur qui avait été un second père pour lui, et se trouva ainsi réduit à ses propres ressources. Il est vrai que le fils de Laurent, Pierre de Medicis, continua à favoriser le jeune artiste ; mais il comprenait si peu son génie et son caractère, qu'un certain jour, Pendant un hiver très-rigoureux, il lui fit faire une statue de neige, pour l'amusement de ses convives.

Pendant qu'il se soumettait forcément aux caprices de son protecteur, Michel-Ange tournait l'énergie de son esprit vers une nouvelle étude, celle de l'anatomie, et s'y appliquait avec cette ardeur qui lui était propre. En même temps, les conseils et les entretiens d'un savant, poète célèbre, Angelo Poliziano, qui vivait à la cour des Médicis, dirigèrent son attention vers la littérature ; il se mit alors à poursuivre à la fois la culture de son esprit et la pratique de son art. Absorbé par ses études, il s'apercevait à peine de ce qui se passait autour de lui, non plus que des intrigues populaires qui préparaient la ruine des Médicis. Tout à coup, cette famille puissante fut précipitée du pouvoir dans le malheur et dans l'exil, et Michel-Ange fut forcé de se sauver de Florence et de se réfugier à Bologne. Il y demeura pendant une année et trouva un ami qui lui fit faire plusieurs travaux de sculpture. A son retour à Florence, il exécuta un Cupidon en marbre, d'une si grande beauté, que la duchesse de Mantoue crut que c'était véritablement une statue antique, et en fit l'acquisition pour son cabinet. Lorsqu'on découvrit que l'auteur de cet admirable travail était un jeune homme de vingt-deux ans, le cardinal San Giorgio l'invita à venir à Rome

et le logea pendant quelque temps dans son propre palais. Là, Michel-Ange, entouré et inspiré par les grands souvenirs de l'antiquité, poursuivit ses études avec une ardeur infatigable : il exécuta une statue de Bacchus, qui augmenta sa réputation, ainsi qu'un groupe du Christ mort, étendu sur les genoux de la vierge Mère, connu sous le nom de Pietà, et que l'on voit aujourd' hui à Saint-Pierre de Rome³⁰. Ce fameux groupe, qui fut depuis souvent copié et imité, obtint alors tant de succès et accrut à un tel point la réputation de Michel-Ange, qu'il fut rappelé à Florence pour entreprendre plusieurs travaux pour l'État, et se trouva ainsi de nouveau établi dans sa ville natale, vers 1504.

Jusqu'ici nous avons considéré Michel-Ange entièrement occupé de l'étude et de la pratique de la sculpture ; maintenant nous allons le voir à son retour à Florence appelé à concourir avec Léonard de Vinci pour les cartons des fresques qui devaient décorer les murs du palazzo Vecchio, ou hôtel de ville de Florence. Nous avons déjà décrit le carton de Vinci : celui de Michel-Ange représentait un des épisodes du siège de Pise. Un groupe de soldats florentins se baignant dans l'Arno entendent la trompette qui annonce une sortie de l'ennemi, et s'élancent aussitôt au combat. Michel-Ange choisit peut-être ce sujet parce qu'il lui offrait une occasion de déployer largement son admirable talent pour le dessin des formes humaines. Tout dans cette composition respire la vie et le mouvement. Les guerriers, dont quelques-uns sont déjà vêtus, mais dont la plupart sont encore dépouillés de leurs habits, se hâtent d'obéir à l'appel au combat, grimpent vers le rivage, rattachent leurs armures, et se précipitent en avant avec hâte et ardeur. Il y a en tout environ trente figures de grandeur naturelle, dessinées au charbon et relevées par de la craie blanche. Ce carton, considéré par les contemporains de Michel-Ange comme le plus parfait de ses ouvrages sous le rapport de l'exécution, est, quant au sujet, au sentiment et au caractère, au-dessous de ses meilleures productions ; car, malgré toute la variété possible de gestes et d'attitudes déployée avec une énergie, une vie, un naturel admirable, malgré la connaissance anatomique la plus consommée, il n'y a dans ce sujet qu'une seule expression dominante, celle de la hâte et de la surprise, c'est-à-dire l'expression la moins intellectuelle, la moins majestueuse, la moins digne d'intérêt. Tous les jeunes artistes de l'Italie vinrent étudier cette belle production ; mais Michel-Ange, dont le visage portait les traces de la Jalousie d'un de ses rivaux, était destiné à souffrir bien Plus cruellement encore de l'envie d'un

autre. On dit que le sculpteur Bandinelli profita des troubles de Florence pour mettre en pièces ce monument de la gloire et du génie d'un homme qu'il détestait. Mais en agissant ainsi, il ne fit qu'imprimer à sa propre réputation une tache ineffaçable. Une copie, petite ancienne de la partie principale de ce sujet, se trouve dans la collection du comte de Leicester, à Holtkham. Elle a été gravée avec soin par Schiavonetti.

Michel-Ange entreprit ensuite le tombeau du pape Jules II, qui de son vivant, conçut l'idée d'élever un monument somptueux qui perpétuât sa mémoire. C'est pour ce tombeau, qui ne fut jamais terminé, que Michel-Ange exécuta la fameuse statue de Moïse assis, tenant d'une main sa barbe flottante, et de l'autre les tables de la loi. Pendant qu'il travaillait à ce monument, le pape lui fit également entreprendre la décoration de la voûte de la chapelle Sixtine. Le lecteur se rappelle que ce fut Sixte IV qui, en 1473, éleva cette célèbre chapelle, et fit venir les meilleurs peintres de l'époque, Signorelli, Cosimo, Roselli, Perugino et Ghirlandajo pour en décorer l'intérieur. La voûte, cependant, resta sans ornements jusqu'en 1508, époque à laquelle Michel-Ange fut chargé de représenter sur cet immense espace, long de cent cinquante pieds et large de cinquante, une série de sujets rappelant au propre ou au figuré les événements les plus importants de la chute et de la rédemption du genre humain-Aucune époque de la longue carrière de Michel-Ange n'offre autant d'intérêt, autant d'incidents caractéristiques que la période de ses rapports avec Jules II, qui commencèrent en 1505, et ne finirent qu'à la mort de ce pape en 1513.

Michel-Ange avait eu de tout temps une haute idée de sa dignité comme artiste, et jamais il ne s'abaissait à flatter un protecteur ou à chercher à adoucir un rival. Jules II, quoique âgé alors de soixante-quatorze ans, était aussi irascible, aussi fougueux, aussi rempli de grands et ambitieux projets qu'il aurait pu l'être dans la force de l'âge. Il avait à son service le célèbre architecte Bramante qui, voyant avec inquiétude et avec jalousie la réputation croissante de Michel-Ange et son influence sur le pape, s'efforça par des moyens indirects de diminuer l'une et l'autre : il insinua à Jules II, qu'il était de mauvais augure d'ériger son propre mausolée pendant sa vie et le pape se refroidit peu à peu pour Michel-Ange et négligea de lui fournir les fonds nécessaires pour continuer son entreprise. Un jour que Michel-Ange n'avait pu trouver accès auprès du pape, il lui fit dire que « dorénavant, lorsque Sa Sainteté voudrait le voir, elle aurait à l'envoyer chercher ailleurs. » Et la même nuit, laissant à ses domestiques le soin de

disposer de ce qui lui appartenait, il partit pour Florence. Le pape lui expédia cinq courriers en employant tour à tour la menace, la persuasion et les promesses, mais ce fut en vain. Jules II écrivit alors à Soderini, gonfalonier de Florence, lui ordonnant, sous peine de son extrême déplaisir, de lui renvoyer Michel-Ange, mais l'inflexible artiste refusa positivement. Trois mois se Passèrent en négociations inutiles. A la fin, Soderini, Craignant la colère du pape, persuada Michel-Ange de retourner à Rome et envoya avec lui son parent le cardinal Soderini pour terminer la querelle entre les deux illustres puissances belligérantes. Le pape se trouvait alors à Bologne, et au moment où Michel-Ange arriva, il était à souper ; il le fit venir en sa présence, et en le voyant, il s'écria transporté de fureur : « Au lieu d'obéir à nos ordres en venant à nous, tu as attendu que nous vinssions à toi ! » Bologne est plus près de Florence que de Rome. Michel-Ange se jeta aux genoux du pape, et implora son pardon à haute voix« Saint-Père, dit-il, mon offense ne provient pas d'une méchante nature ; mais je ne pouvais endurer plus longtemps les insultes qui m'étaient faites dans le palais de Votre Sainteté ! » Il restait à genoux, et le pape continuait à froncer le sourcil en silence, lorsqu'un certain évêque de la suite du cardinal Soderini, pensant arranger l'affaire, intervint pour excuser l'artiste, représentant au pape que « ce pauvre Michel-Ange avait failli par ignorance, que les artistes étaient généralement présomptueux, qu'ils se croyaient tout permis en faveur de leur génie, etc. » L'irascible pontife l'interrompit en lui appliquant un violent coup de canne sur les épaules et s'écria : « C'est toi qui es ignorant et présomptueux, d'oser insulter celui que nous nous faisons un devoir d'honorer ; sors de ma présence ! » Et comme le prélat terrifié restait immobile de saisissement, les personnes de la suite du pape l'entraînèrent hors de la chambre. Alors Jules II se tournant vers Michel-Ange lui accorda son pardon, lui donna sa bénédiction et le somma de ne plus le quitter à l'avenir, lui promettant qu'en toute circonstance sa faveur et sa protection ne lui manqueraient jamais. Cette scène extraordinaire se passa au mois de novembre 1506.

Cependant, le travail du mausolée ne fut pas repris immédiatement. Michel-Ange fut chargé d'exécuter une statue colossale du pape ; elle devait être élevée devant la principale église de Bologne. La physionomie et le Maintien donnés par Michel-Ange au modèle qu'il fit de cette statue exprimaient si bien le caractère altier et résolu du pape, que Jules II en le voyant demanda en souriant à Michel-Ange si c'était bénissant ou

maudissant qu'il voulait le représenter. Michel-Ange répliqua prudemment que son intention était de représenter Sa Sainteté exhortant les habitants de Bologne à l'obéissance et à la soumission. Satisfait de la réponse de l'artiste, le pape ajouta « Que placeras-tu dans l'autre main ?—Un livre, n'en déplaie à Votre Sainteté.—Un livre ! s'écria le pontife, mets-y plutôt une épée, tu sais bien que je ne suis pas un savant. » Quelque regrettable que ce pût être, cette statue était en rapport avec les circonstances ; en effet, quelques années après, la populace de Bologne se révoltait contre la papauté, la renversait, et des débris de la statue de Jules II faisait un canon qui, à cause de son origine appelé la *Giuliana*.

A son retour à Rome, Michel-Ange voulut reprendre son travail du mausolée, mais le pape désirait voir la chapelle Sixtine terminée. Il chargea Michel-Ange de la décoration de la voûte, et l'artiste fut obligé d'obéir, quoique avec répugnance. A cette époque, les fresques dont Raphaël et ses élèves ornaient les appartements du Vatican excitaient l'admiration de Rome entière. Michel-Ange, qui ne s'était jamais exercé dans la partie mécanique de l'art de la peinture à fresque, fit venir de Florence plusieurs artistes pour exécuter ses dessins sous sa direction. Mais loin d'atteindre les hautes conceptions du maître, ils les affaiblissaient par leur pinceau, et un matin, dans un accès d'impatience, Michel-Ange détruisit tout ce qu'ils avaient fait, les fit sortir de la chapelle, et ne voulut plus dorénavant les admettre en sa présence. Il s'enferma alors, et procéda avec une persévérance et une énergie incroyables à l'accomplissement de sa tâche, broyant ses couleurs de ses propres mains. Il commença par la fin du côté de la porte ; mais dans les deux compartiments qu'il peignit d'abord, le Déluge et la Vigne de Noé (remarquons que ce ne sont pas les premiers de la série), il fit ses personnages en trop grand nombre et trop petits pour pouvoir produire d'en bas l'effet voulu ; il corrigea cette faute dans ceux qu'il exécuta ensuite. Quand la moitié du travail fut presque terminée, le pape insista pour voir ce qui était fait, et l'étonnement et l'admiration qu'il en ressentit le rendirent de plus en plus désireux de voir le tout terminé ; aussi, trouvant que l'ouvrage n'avancait pas assez rapidement à son gré, l' impatient pontife demanda un jour à Michel-Ange quand il lui plairait de terminer enfin ce travail. L'artiste répondit tranquillement : « Quand je pourrai.—Quand tu pourras ! s'écria le fougueux vieillard, as-tu envie que je te fasse jeter en bas de ton échafaudage ? » Enfin, le jour de la Toussaint 1512, la voûte de la chapelle fut livrée à la Vue du public. Michel-Ange

avait, pour la peinture seulement, sans compter le temps consacré à la préparation des cartons, mis vingt-deux mois et reçu comme salaire trois mille couronnes.

Il nous faudrait un grand nombre de pages pour écrire cette vaste composition dans tous ses détails. Mais on aura quelque idée de son étendue lorsqu'on saura qu'elle contient en tout environ deux cents personnages, la plupart de grandeur colossale. Sous le rapport de l'invention, du grandiose et de l'expression, cette œuvre est depuis trois siècles à la fois une école et un objet d'étonnement. Au centre de la voûte se trouvent quatre grands compartiments, et cinq. petits. Les cinq grands représentent la Création du Soleil et de la Lune, la Création d'Adam, peut-être le dessin le plus majestueux qui fut jamais conçu par le génie de l'homme, la Chute, l'Expulsion du paradis ; enfin le Déluge. Les sujets représentés dans les cinq petits compartiments sont la Réunion des eaux, le Tout-Puissant séparant la lumière des ténèbres, la Création d'Ève, le Sacrifice de Noé, enfin la Vigne de Noé. Les portraits des prophètes et des prophétesses qui ont prédit la naissance du Christ entourent ces compositions et peuvent être mis au nombre des créations les plus merveilleuses de l'art moderne. Absorbés dans l'étude de livres ou pour mieux dire de vieux manuscrits et entourés de génies, ces êtres puissants sont assis devant nous et semblent, les uns regarder en bas d'un air solennel et méditatif, les autres lever les yeux au ciel d'un regard inspiré qui lit dans l'avenir. Ces portraits sont massifs mais sublimes, d'une grande variété, et chacun porte son caractère particulier.

Au-dessous de ces personnages, on voit une série de groupes représentant la généalogie humaine de Jésus-Christ : les figures de ces groupes expriment un repos, une grâce contemplative et douce, qui les placent au rang des plus intéressantes productions de Michel-Ange ; car, ainsi que la figure d'Ève, dans la Chute, elles montrent combien ce grand artiste possédait le sens du beau, quoiqu'il dédaignât fréquemment d'en faire usage. Aux quatre extrémités de la voûte se trouvent quatre sujets représentant les délivrances miraculeuses du peuple d'Israël, allégorie de la Rédemption de l'homme par le Sauveur ; ce sont : Holopherne vaincu par Judith ; David triomphant de Goliath ; le Serpent d'airain et la Punition d'Aman.

Le Manuel de Kugler contient une petite gravure qui donne un aperçu général de cette célèbre voûte. Piroli en a fait une plus grande, et Cunego

une plus grande encore, qui nous explique parfaitement cette fameuse composition.

La collection de gravures, d'après Michel-Ange, qui se trouve au British Museum, est très-imparfaite, mais elle contient quelques belles gravures anciennes des Prophètes ; gravures qui devraient être étudiées par ceux qui désirent comprendre le véritable mérite de ce grand maître, dont sir Josué Reynolds dit que « baiser le bas de son vêtement, saisir la moindre de ses Perfections, serait une gloire et une distinction suffisante pour un homme ambitieux. »

Lorsque la chapelle Sixtine fut terminée, Michel-Ange était dans sa trente-neuvième année. Il avait encore devant lui cinquante autres années à parcourir d'une carrière glorieuse, mais troublée.

Le pape Jules II mourut en 1513, et fut remplacé par Léon X. On aurait pu croire que, comme Florentin et comme fils de Laurent le Magnifique, Léon X se serait fait honneur de protéger et d'occuper Michel-Ange, mais il n'en fut rien. Le caractère sévère et inflexible de Michel-Ange, ses habitudes sobres et ses manières réservées, tout en lui était antipathique à la nature de Léon X, qui lui préférait l'aimable et gracieux Raphaël, alors à la fleur de l'âge et dans toute la force de son génie. Telle fut la cause de la rivalité célèbre qui s'éleva entre ces deux artistes. Du côté de Raphaël, ce ne fut qu'une généreuse émulation, tandis qu'aux sentiments de Michel-Ange, il faut l'avouer, se mêla quelque peu d'amertume et d'envie ou au moins de dédain.

Le pontificat de Léon X, qui dura dix ans, fut l'époque la moins productive de la vie de Michel-Ange. Envoyé à Florence, pour diriger la construction de l'église de San Lorenzo et l'achèvement de celle de Santa Croce, il ne tomba pas d'accord avec le pape sur le choix du marbre, se querella avec les employés, et, en somme, fit peu de chose. Clément VII, un autre Médicis, fut élu pape en 1523. Fils de ce Julien de Médicis qui fut assassiné par les Pazzi, en 1478, il avait conçu l'idée d'édifier, dans l'église de San Lorenzo, pour y placer les tombeaux de ses ancêtres et de ses parents, une chapelle ornée de toutes les splendeurs de l'art. Michel-Ange en fit le plan, la bâtit, et puis dessina et exécuta pour sa décoration intérieure six de ses plus grandes œuvres en sculpture. Deux d'entre elles sont des statues assises : l'une, représente Laurent de Médicis, duc d'Urbain, qui mourut jeune, en 1519, ayant vécu seulement pour donner le jour à Catherine de Médicis. « Si un esprit des ténèbres, a-t-on dit avec raison,

avait revêtu la forme humaine pour répandre le mal, il n'aurait pu mieux réussir. » La statue du côté opposé est celle de Julien de Médicis, qui fut aussi faible que Laurent fut vicieux. Les quatre autres statues sont des figures colossales, appelées la Nuit, le Jour, l'Aurore et le Crépuscule.

Aucun des critiques qui ont écrit sur ce sujet ne semble avoir compris ni pourquoi ces statues furent appelées ainsi, ni pourquoi elles furent introduites dans une circonstance semblable, ni enfin quelles furent l'intention et la pensée de l'artiste. La sombre grandeur de la statue de Laurent inspire presque la terreur : le regard est baissé, l'attitude méditative ; aussi est-ce sous le nom de il Pensiero, que cette statue est connue en Italie. Il y a dans l'expression du regard quelque chose de méchant, de Vague, de sinistre, de difficile à décrire, mais qui nous fait penser au Satan de Milton, méditant la destruction du genre humain. Le poète Rogers appelle avec raison cette statue « la chose la plus réelle et la moins réelle que le ciseau ait produite. » Et il décrit la chapelle avec une exactitude parfaite, animée de tout le charme de la poésie la plus saisissante.

« N'oubliez pas cette chambre de mort
Où les ombres gigantesques de la Nuit et du Jour,
Changées en pierre reposent éternellement.
Là, d'âge en âge,
Deux spectres sont assis sur leur sépulcre.
Celui-ci, c'est le duc Lorenzo. Regardez-le bien !
Il médite, la tête appuyée sur sa main.
Qu'aperçoit-on de menaçant sous son casque ?
Est-ce un visage ou un crâne sans yeux ?
C'est perdu dans l'ombre ; cependant, comme le basilic,
Cet aspect à la fois fascine et repousse ¹. »

Au milieu de ces travaux, Michel-Ange fut interrompu par des événements qui ébranlèrent toute l'Italie. Rome fut prise et saccagée par le connétable de Bourbon, en 1537. Les Médicis furent encore une fois expulsés de Florence, et Michel-Ange, au milieu de ces étranges

vicissitudes, fut chargé par la république de fortifier sa ville natale contre ces mêmes Médicis

¹ « Nor then forget that chamber of the dead
Where the gigantic shades of Night and Day
Turn'd into stone, rest everlastingly.
There from age to age
Two ghosts are sitting on their sepulchres.
That is the Duke Lorenzo. Mark him well !
He meditates, his head upon his hand.
What from beneath his helm-like bonnet scowls ?
it a face, or but an eyeless skull ?
lost in shade, yet, like the basilisk,
fascinates and is intolerable. »

ses protecteurs. Aussi habile ingénieur que grand peintre et grand sculpteur, il sut défendre Florence pendant neuf mois. Enfin, la ville fut prise par trahison, et Michel-Ange, craignant la vengeance des vainqueurs, s'enfuit et se cacha ; mais Clément VII appréciait trop son mérite pour lui permettre de rester longtemps en disgrâce et en exil ; aussi on lui accorda son pardon, et depuis, il resta toujours en grande faveur auprès du pape, qui lui fit continuer les sculptures de la chapelle de San Lorenzo.

En 1534, Clément VII fut remplacé par Paul III, de la famille Farnèse. Quoique âgé de près de soixante-dix ans au moment de son élection, ce pape était aussi désireux que ses prédécesseurs d'immortaliser son nom Par de grandes entreprises. Il voulut avant tout faire terminer la décoration de l'intérieur de la chapelle Sixtine, laissée inachevée par Jules II et par Léon X. Il fit venir Michel-Ange, qui essaya de s'excuser, alléguant d'autres engagements ; mais le pape ne voulut point prêter l'oreille à des excuses qui mettaient obstacle à son pouvoir souverain de délier de toute autre obligation ; et c'est ainsi qu'après un intervalle de vingt ans, Michel-Ange se trouva forcé d'abandonner, quoique avec répugnance, la sculpture pour reprendre la peinture ; et comme le dit Vasari, il ne consentit à servir le pape que parce qu'il ne pouvait faire autrement. En représentant le Jugement

dernier sur le mur de l'extrémité supérieure de la chapelle Sixtine, Michel-Ange ne fit qu'exécuter son plan original tel qu'il avait été adopté par Jules II, et ensuite par Clément VII.

Au cintre de cette vaste conception, Michel-Ange a placé la figure du Messie, au moment où il prononce la sentence de condamnation : « Éloignez-vous de moi, maudits, allez au feu éternel. » A ses côtés, se trouve la vierge Marie, tous deux sont entourés à droite et à gauche par les apôtres, les patriarches, les prophètes ; et par une troupe de saints et de martyrs ; au-dessus d'eux on voit des groupes d'anges portant la croix, la couronne d'épines, et les autres instruments de la Passion de Notre-Seigneur ; plus bas, un autre groupe d'anges tenant le livre de vie, et faisant retentir les terribles trompettes qui appellent les morts au jugement. En bas, d'un côté, est représentée la résurrection et l'ascension des bienheureux ; et de l'autre, les démons entraînant les damnés au feu éternel. Les personnages sont pour le moins au nombre de deux cents. Pour se former une idée exacte de la composition et de l'arrangement il faut consulter les gravures ; il y en a de grandeur et de mérite différents au British Muséum, à Londres³¹.

On ne peut nier que le Jugement dernier de Michel-Ange ne soit la peinture la plus grandiose qui ait jamais été exécutée, ni que ce ne soit dans l'art le plus grand effort du génie ; cependant cette œuvre est Pleine de fautes de goût et de sentiment ; la plus grande de toutes est la conception du personnage principal, le Messie envisagé comme juge. Figure, expression, attitude, tout est indigne d'un pareil sujet et l'on Pourrait presque dire que l'ensemble est grossier. est-ce pas, en effet, d'un profane et d'un vulgaire incroyable de représenter le doux Rédempteur des hommes, même lorsqu'il vient pour les juger, comme inspiré seulement par la colère et par la vengeance ? Michel-Ange a fait du Sauveur, si plein de mansuétude, une sorte d'athlète trapu, qui avec un geste de sombre colère semble prêt à châtier les damnés d'un coup de poing. Nous avons déjà dit que Michel-Ange emprunta l'idée des figures de la Vierge et du Christ à une ancienne fresque d'Orcagna qui se trouve au Campo Santo ; mais s'il en perfectionna le dessin, il en Perdit et en dégrada le sentiment. Dans le groupe des élus, on cherche en vain, comme l'observe Kugler avec justesse, la gloire céleste qui doit rayonner sur le visage de ceux qui déjà portent l'empreinte de la sainteté divine, et de la renonciation aux vanités humaines ; mais nos yeux ne rencontrent que l'expression des passions, d'efforts humains ; nous ne voyons point de chœur aux attitudes solennelles et calmes, point d'unité

harmonieuse de lignes majestueuses et claires, produites par des draperies idéales ; mais au contraire, une masse confuse de corps nus, aux gestes violents, et qui n'ont aucun des traits caractéristiques rendus sacrés par la sainte tradition ; toutefois les groupes des damnés, leur surprenante énergie, la variété de tous ces personnages suspendus et luttant dans les airs, forment un aspect vraiment effrayant : et il est certain que lorsque l'on contemple cette œuvre à quelque distance, elle remplit l'esprit d'étonnement et d'une mystérieuse horreur.

On devait représenter sur le mur opposé la défaite et la chute des anges rebelles, mais ce projet ne fut jamais exécuté, et les plans de Michel-Ange pour la décoration de la chapelle Sixtine restèrent incomplets. Le Jugement dernier fut achevé et livré pour la première fois aux yeux du public, le jour de Noël 1451, sous le pontificat de Paul III.

Michel-Ange était alors dans sa soixante-septième année. Il avait consacré neuf ans à cet ouvrage célèbre. Pendant ce temps, Paul III avait construit une magnifique chapelle, qu'on appela à cause de lui la chapelle Pauline, et qu'on dédia à saint Pierre et à saint Paul. Michel-Ange fut chargé d'en dessiner les décorations. Il représenta d'un côté, la Conversion de saint Paul, et de l'autre, le Crucifiement de saint Pierre. Mais ces belles productions, dont quelques anciennes gravures, qui se trouvent au British Museum, donneront une idée plus exacte que leurs restes noircis et passés, ont malheureusement, dès le commencement, été mal disposées sous le rapport du local et du jour ; aussi excitent-elles peu d'intérêt aujourd'hui, surtout quand on les compare aux fameux travaux de la chapelle Sixtine.

Pendant qu'il décorait la chapelle Pauline, Michel-Ange exécutait en même temps un groupe en marbre, Vierge avec le Rédempteur mort, et deux autres figures. Ce groupe, qui ne fut jamais complètement achevé, se trouve maintenant à Florence, derrière le maître-autel de l'église de Santa Croce. Il est plein expression et de grandeur tragique ³². Les fresques de la chapelle Pauline furent les dernières œuvres de Michel-Ange comme peintre. Le reste de sa vie, c'est-à-dire un espace de seize ans, fut entièrement consacré à l'architecture. Son génie vaste et entreprenant put prendre son plein essor dans l'achèvement de Saint-Pierre, et Michel-Ange a laissé après lui, comme architecte, des merveilles plus grandes encore que celles qu'il avait accomplies comme peintre et comme sculpteur. Quand on voit la coupole de Saint-Pierre s'élancer jusqu'aux nues, peut-on s'empêcher d'éprouver une admiration mêlée de saisissement, en songeant au génie universel et

majestueux du grand homme qui conçut et exécuta cette œuvre extraordinaire ?

Mrs. Siddons³³, se trouvant un jour devant l'Apollon du Belvédère, alors dans la galerie du Louvre, s'écria après une longue pause : « Quelle doit être la grandeur de Dieu, qui créa un génie capable de produire une telle merveille ! » Ces paroles qui caractérisent la célèbre tragédienne, auraient été inspirées avec plus de raison par les œuvres de Michel-Ange, que par celles de n'importe quel autre artiste que le monde ait produit. Tout ce qu'a fait Michel-Ange porte un cachet de grandeur, de durée, de Sublimité, d'invention, d'habileté, de combinaison consommée, qui remplit l'esprit contemplatif et l'attire irrésistiblement vers le Créateur.

Comme ce livre a pour objet la peinture et non l'architecture, nous ne nous étendrons pas sur cette époque de la vie de Michel-Ange. En 1544, âgé de soixante-douze ans, il fut nommé par Paul III architecte en chef de Saint-Pierre, place qu'il occupa également durant les pontificats de Jules III, de Pie IV et de Pie V. Il n'accepta qu'à regret cet honneur, alléguant son grand âge, ainsi que les obstacles et les difficultés qu'il s'attendait à se voir susciter tant par la jalousie de ses rivaux que par l'ignorance et l'intervention des fonctionnaires du saint-siège. Il prit solennellement le ciel à témoin que ce n'était que par un profond sentiment du devoir qu'il cédait aux désirs du pape, et il prouva que cette protestation était sincère, en refusant constamment toute espèce de rétribution. Malgré les difficultés qu'il rencontra, malgré les contrariétés et les dégoûts dont on l'abreuva et qu'un caractère altier et irascible comme le sien dut avoir bien de la peine à supporter, il poursuivit néanmoins sa tâche avec une persévérance inébranlable, jusqu'à ce qu'enfin l'exécution de ses vastes conceptions fût assez avancée pour qu'elles ne pussent être entièrement abandonnées ou dénaturées par ses successeurs ³⁴.

Lorsque son souverain, le grand-duc de Florence, essaya par les offres et par les promesses les plus magnifiques de l'attirer à sa cour, Michel-Ange s'y refusa constamment, disant que laisser sa grande œuvre inachevée serait de sa part « un péché, un opprobre, et la ruine du plus beau monument religieux de l'Europe chrétienne. » Par cela qu'il était engagé dans une œuvre de piété, et aussi à cause de son propre honneur et de celui de Dieu, Michel-Ange ne voulut jamais recevoir aucune rétribution.

Les témoignages des auteurs contemporains s'accordent à dire que dans les dernières années de sa vie, le mérite et le génie de Michel-Ange, sa

célébrité universelle, sa probité sans tache, joints à son âge vénérable, à la fierté et à la réserve de ses manières, l'avaient investi en quelque sorte d'une dignité princière. On dit que lorsqu'il se rendait auprès de Jules III pour recevoir ses ordres, le pontife se levait à son approche et le faisait asseoir à sa droite, malgré toutes les excuses que l'artiste pouvait faire pour se défendre d'un tel honneur ; et pendant qu'une foule de cardinaux, de prélats, d'ambassadeurs, se tenaient à distance respectueuse, le pontife s'entretenait avec Michel-Ange, traitant avec lui d'égal à égal. Le grand-duc Cosme I^{er} se découvrait toujours en sa présence, et tenait son chapeau à la main pendant qu'il lui parlait.

Une des particularités les plus remarquables des dernières années de Michel-Ange, qui est en même temps un trait rare de sensibilité, était l'attachement profond et généreux qu'il portait à son vieux serviteur Urbino. Un jour que celui-ci était à côté de lui pendant qu'il travaillait, Michel-Ange lui dit : « Mon pauvre Urbino ! que feras-tu quand je ne serai plus ?—Hélas ! répliqua Urbino, il me faudra chercher un autre maître !—Non, repartit Michel-Ange, cela ne sera jamais ! » Et aussitôt il lui fit don de deux mille couronnes. C'était le rendre non-seulement indépendant pour l'avenir, mais aussi pour le présent. Cependant Urbino continua à rester au service de Michel-Ange, et lorsqu'il tomba malade pour ne plus se relever, Michel-Ange le soigna avec la tendresse et la patience une mère, couchant tout habillé auprès de lui, afin de ne pas le quitter d'un instant. Le vieillard mourut enfin, laissant son maître presque inconsolable. « Mon Urbino est mort, » écrivait-il à Vasari, « c'est pour moi un grand regret et un véritable chagrin ; pendant sa vie il m'a servi fidèlement, et sa mort m'a appris comment il faut mourir. Je n'ai plus d'autre espoir maintenant que celui de le rejoindre en paradis ! »

L'arrogance que l'on reproche à Michel-Ange semble avoir eu pour source plutôt le mépris des autres qu'une trop haute opinion de lui-même. Il était trop fier pour être vain. Il avait placé si haut son type de la perfection, que jusqu'à la dernière heure de sa vie, il se regardait comme s'efforçant toujours d'atteindre à cette beauté idéale qui lui avait été révélée et à l'égard de laquelle il croyait les autres aveuglé ou indifférents. Comme allusion à ses propres imperfections, il exécuta un dessin, devenu célèbre depuis qui représentait un homme âgé dans un chariot avec cette devise : Ancora impara (encore apprenant).

Il continua à travailler sans relâche, poursuivait son but avec la même énergie d'esprit et de volonté ; jusqu'à ce qu'enfin l'affaiblissement progressif de ses forces l'avertit qu'il touchait à sa fin. Mais il ne souffrit pas, et conserva sa présence d'esprit jusqu'au dernier moment. Il mourut à Rome, le 17 février 1563, dans sa quatre-vingt-neuvième année. Quelques jours auparavant, il avait dicté son testament en peu de mots ainsi conçus : « Je lègue mon âme à Dieu, mon corps à la terre, et ce que je possède à mes plus proches parents. » Par ordre du grand-duc Cosme de Médicis, le neveu et le plus proche héritier de Michel-Ange, Lionardo Buonarroti fit transporter secrètement de Rome à Florence les restes mortels de son oncle. Ils furent déposés, avec tous les honneurs qui leur étaient dus, dans l'église de Santa Croce, sous un monument somptueux, sur lequel on plaça le buste de ce grand homme. Ce buste est entouré de trois statues très-ordinaires et très-mal exécutées, représentant les arts dans lesquels Michel-Ange avait excellé : peinture, sculpture, architecture. On aurait pu ajouter la poésie, car Michel-Ange était un poète si distingué, que ses vers lui eussent valu la célébrité, lors même qu'il n'aurait jamais rempli la chapelle Sixtine de ses gigantesques créations, ni suspendu le Panthéon dans les airs ³⁵. Ses poèmes étaient adressés principalement à Vittoria Colonna, marquise de Pescara, veuve du célèbre général qui vainquit François 1^{er} à la bataille de Pavie.

Poète elle-même, Vittoria Colonna était une des femmes les plus célèbres de ce temps, par sa beauté, ses talents, sa vertu et sa piété, elle mourut en 1547. Plusieurs des sonnets de Michel-Ange ont été traduits par le poète anglais Wordsworth, et un choix de ses poèmes, précédé d'une savante et éloquente introduction, a été publié par M. John Edward, Taylor, en un petit volume intitulé : Michel-Ange poète ³⁶.

Les tableaux attribués à Michel-Ange, dans les catalogues et dans les galeries de tableaux, sont toujours des copies faites par ses élèves d'après ses dessins et ses modèles. Un seul tableau de chevalet est reconnu comme authentique et peint par lui. C'est une Sainte Famille de la galerie de Florence ; la composition en est exagérée et sans grâce, le coloris est dur et forcé ; ce tableau est peint à la détrempe et verni, et non pas à l'huile comme quelques-uns l'ont supposé.

Marcello Venusti était occupé continuellement à exécuter de petits tableaux d'après les cartons de Michel-Ange ; l'exiguïté de leur dimension, leur exécution moelleuse, soignée et délicate, forment un singulier contraste

avec la sublimité du sujet et le dessin large et massif des figures. Au nombre de ces tableaux il s'en trouve un qui représente la Vierge assise au pied de la Croix, tenant sur ses genoux le Rédempteur mort, dont les bras sont soutenus par deux anges : on a de ce tableau une quantité innombrable de copies et de gravures. La plus remarquable est celle de la galerie de la reine à Buckingham Palace en Angleterre. On trouve aussi dans les principales galeries de l'Europe, mais avec de nombreuses variantes, les copies : du Christ sur la Croix, avec la Vierge et saint Jean debout, derrière deux anges regardant à travers les nuages avec une expression de Profonde angoisse ; du Silenzio, où la Vierge est représentée avec l'Enfant Jésus sur ses genoux, un des bras du divin Enfant est pendant, la sainte Mère tient un livre à la main, derrière elle, on voit le petit Saint Jean vêtu d'une peau de panthère, et appuyant un doigt sur ses lèvres, sur le côté est saint Joseph ; enfin de l'Annonciation, où l'on remarque l'extrême majesté de la Vierge.

Sébastien del Piombo fut aussi au nombre des artistes qui peignaient sous la direction de Michel-Ange et d'après ses cartons. Le plus célèbre exemple de cette union de talents, est la Résurrection de Lazare, qui se trouve à la galerie nationale à Londres. « Sébastien, dit Lanzi, était dépourvu du don de l'invention, et même dans la composition de plusieurs figures, il se montra lent et irrésolu ; » mais c'était un peintre de portrait consommé et un coloriste admirable. Vénitien de naissance, il avait pris à Giorgione, dont il était élève, ses splendides couleurs. Lorsqu'il vint à Rome, en 1518, il se lia intimement avec Michel-Ange ; la tradition dit que Michel-Ange s'associa Sébastien, qu'il lui livra les cartons de ses grands dessins et que le Vénitien dut lui prêter les teintes magiques de sa palette, et cela dans le but d'écraser Raphaël. S'il en fut ainsi, l'échec subi par Michel-Ange était mérité ; mais nous ne sommes heureusement pas obligés de croire cette tradition, qui ne repose sur aucune autorité digne de foi.

Giacopo Pontormo exécuta, d'après un célèbre carton de Michel-Ange, la Vénus avec Cupidon, qui se trouve à Hampton Court, ainsi qu'une Lédä, qui est dans la galerie nationale de Londres, et dont le carton est à l'Académie royale d'Angleterre.

Mais le plus célèbre et le plus indépendant des élèves et imitateurs de Michel-Ange, fut Daniel de Volterra, dont la plus belle production est une Descente de Croix, où se trouvent une quantité de figures pleines d'énergie et d'animation.

Giorgio Vasari était également élève de Michel-Ange, auprès duquel il jouissait d'une grande faveur. C'était un peintre et un architecte de second ordre ; mais il s'est illustré par son admirable biographie des peintres, des sculpteurs et des architectes de l'Italie, depuis les premiers temps jusqu'à la mort de Michel-Ange, auquel il ne survécut que dix ans. Il y a dans la galerie de M. Hope, en Angleterre, un grand tableau de Vasari, représentant les six grands poètes de l'Italie.

Il est inutile de parler ici des peintres qui, au milieu du XVI^e siècle et même du temps de Michel-Ange, imitèrent son genre. C'étaient plutôt des ouvriers que des artistes ; ils le dénaturaient en essayant de l'imiter, et confondaient l'extravagance avec le sublime, l'exagération avec la grandeur, les contorsions et l'affectation avec l'énergie et la passion.

Mais avant de quitter Florence, il faut que nous parlions encore d'un artiste dont la place véritable est ici, non-seulement parce qu'il était Florentin, mais parce qu'il réunissait d'une manière particulière les traits caractéristiques des trois grands hommes dont nous avons parlé en dernier lieu, de Léonard de Vinci, de fra Bartolomeo, de Michel-Ange, sans toutefois les imiter servilement, ni même les égaler. C'est André del Sarto ; ce fut un grand artiste qui l'aurait été encore davantage s'il avait su être un homme honorable.

XVI

ANDREA DEL SARTO

Né à Florence, en 1488 ; mort en 1530.

Andrea Vannuchi était fils d'un tailleur, en italien sarto, de là la dénomination qui lui fut donnée et sous laquelle il devint célèbre. Il naquit en 1488, et comme beaucoup d'autres artistes, il commença par être orfèvre et ciseleur sur métaux ; mais bientôt il tourna ses regards vers la peinture, étudia sans relâche, arriva à une perfection telle que déjà de son temps il était appelé Andrea senza errori, c'est-à-dire André sans défaut. C'est assurément un des peintres les plus attrayants ; mais dans toutes ses œuvres, même dans les plus belles, quoiqu'on soit frappé par la grâce des têtes et la noblesse des attitudes, on ne peut s'empêcher de regretter l'absence complète d'expression et d'élévation de sentiment. Il serait difficile de citer un seul tableau de lui empreint de simplicité ou exprimant un sentiment religieux.

Un homme doué de génie et d'intelligence, aimant son art et jouissant avant l'âge d'une haute réputation et d'un succès éclatant n'aurait dû connaître que le bonheur et la prospérité ; André les ignora toujours ; constamment poursuivi par l'infortune, il fut encore par sa faute méprisé de ses concitoyens. Il s'éprit d'une femme d'une grande beauté, mais de très-mauvaises mœurs ; elle était mariée à un chapelier, et lorsque celui-ci mourut, malgré l'exécrable réputation de cette femme et les conseils de ses meilleurs amis, il l'épousa ; mais depuis ce moment il perdit la paix de son cœur et celle de sa conscience, et le trouble vint s'asseoir à son foyer. Il avait jusqu'alors soutenu ses vieux parents, sa femme lui persuada de les abandonner. Ses amis s'éloignèrent de lui, déplorant et méprisant son avilissement. Ses élèves, et avant son mariage, les jeunes artistes de l'époque qui donnaient les plus belles espérances se glorifiaient de l'avoir pour maître, le quittèrent, ne pouvant supporter plus longtemps le caractère détestable de la femme qui gouvernait alors la maison de del Sarto. Fatigué

de cette existence, le grand artiste accepta avec empressement une invitation de François I^{er}. Il se rendit à Paris et y fut comblé de faveurs et de distinctions ; mais après quelque temps de séjour en cette ville, sa femme, voyant qu'elle ne pouvait plus si bien diriger la bourse et les actions de son mari, le supplia de revenir. André avait pris avec François I^{er} des engagements qui rendaient ce retour difficile ; mais il objecta des affaires de famille, promit et même jura sur l'Évangile de revenir au bout de quelques mois, ramenant sa femme avec lui ; le roi lui permit alors de partir, et lui confia même une grande somme d'argent pour l'acquisition de différents objets qu'il devait lui rapporter.

André del Sarto se hâta de retourner à Florence, et là, sous la funeste influence de sa femme et pour satisfaire à ses extravagances, il dissipa l'argent de François I^{er} et jamais il ne revint en France, malgré ses serments et ses engagements. Quoique assez faible et assez méprisable pour commettre une action aussi lâche, il n'en ressentit pas moins toute la honte, il devint la proie d'un sombre accablement, et le reste de sa vie fut empoisonné. L'avarice et l'inconduite de sa femme ajoutèrent à ses souffrances. Il n'abandonna pourtant pas son pinceau, et perfectionna jusqu'à sa mort l'exactitude du genre et l'éclat du coloris.

En 1530, il fut atteint d'une maladie contagieuse. Abandonné sur son lit de mort pour la femme à laquelle il avait sacrifié son honneur, sa réputation et ses amis, il mourut misérablement, et fut enterré à la hâte et sans les cérémonies d'usage, dans le couvent de la Nunziata qu'il avait orné de ses œuvres.

André del Sarto ne peut être apprécié comme peintre que par ceux qui ont visité Florence. Quelque beaux que soient ses tableaux à l'huile, ses fresques le sont encore davantage. Une d'elles représentant le Repos de la Sainte Famille acquit une grande célébrité pendant les deux derniers siècles ; cette fresque est connue sous le nom de la Madonna del Sacco, parce que saint Joseph y est représenté appuyé contre un sac.

Les cloîtres du couvent de la Nunziata et un monument de Florence appelé le Scalzo contiennent ses productions les plus admirables. Son plus beau tableau à l'huile se trouve à Florence, dans le cabinet appelé la Tribune ; il est suspendu derrière la Vénus de Médicis. Il représente la sainte Vierge assise sur un trône, avec saint Jean-Baptiste d'un côté et saint François de l'autre ; c'est un tableau d'une beauté et d'une majesté surprenante. Les Madones d'André del Sarto plaisent rarement ; elles ont,

malgré la beauté qui les distingue, une certaine vulgarité d'expression et sont toujours représentées à terre, soit à genoux soit assises. Son seul type féminin était sa femme, et même quand elle ne posait pas devant lui, elle était tellement l'objet de toutes ses pensées, qu'involontairement, il reproduisait ses traits dans chaque visage qu'il faisait, que ce fut une Vierge, une sainte ou une déesse. On trouve dans presque toutes les galeries des tableaux d'André del Sarto, mais ses plus belles productions ne se trouvent qu'à Florence. Le tableau de la galerie nationale d'Angleterre attribué à del Sarto est indigne de la réputation de l'artiste. Ceux de Hampton Court ne sont pas meilleurs. Il y a à Windsor un beau portrait, celui, dit-on, du jardinier du duc de Florence, ainsi qu'une tête de femme pleine de force et de vérité, qui lui sont également attribués. Le Louvre possède de lui trois tableaux dont l'un est la fameuse Charité, faite en 1518 pour François I^{er} lorsque André était à Fontainebleau.

On voit dans la galerie de Panshanger (Angleterre) son portrait peint par lui-même : il est représenté debout auprès d'une table sur laquelle il vient d'écrire, il lève les yeux : la figure est faite à mi-corps, l'expression du visage est pleine de noblesse mais d'une profonde mélancolie. Ce portrait le représente sans doute au moment où il était occupé à écrire à sa femme.

XVII

RAFFAELLO SANZIO

Né à Urbino, en 1483 ; mort en 1520.

Nous avons parlé en détail de deux grands artistes qui exercèrent une influence immense sur la peinture au commencement du XVI^e siècle, je veux dire Léonard de Vinci et Michel-Ange. Il en est un troisième plus grand, plus extraordinaire que les deux premiers, dont nous allons tracer avec plus d'étendue encore la biographie. Comment parler en peu de mots de Raphaël, de celui dont la célébrité s'est répandue dans l'univers entier ? Unique dans l'histoire de la peinture italienne, comme Shakspeare est unique dans l'histoire de la littérature anglaise, il y tient le même rang ; ce n'est pas seulement une supériorité relative, c'est une perfection absolue. Il n'est personne qui n'ait entendu parler de Raphaël, personne qui, même sans se rendre un compte exact de son talent, n'ait attaché à ce nom une idée de perfection et de suprême beauté ; mais il est nécessaire d'avoir étudié à fond l'histoire de la peinture et d'avoir une connaissance précise des œuvres des artistes contemporains, ou postérieurs, pour se former une juste idée de la vaste et durable influence exercée par ce génie harmonieux et puissant. Ses productions ont été une mine inépuisable d'idées pour les peintres et pour les poètes. On retrouve les traces de ce grand homme dans tout ce qui tient à l'art. Partout on reconnaît ses formes et ses lignes, on les a empruntées, dérobées, reproduites, modifiées, imitées, mais jamais perfectionnées. Un critique a dit : « Montrez-moi un sentiment, une émotion quelconque dans n'importe quel poète ancien ou moderne, et je vous montrerai la même chose exprimée aussi bien et même mieux dans Shakspeare ; » ne pourrait-on pas dire également de Raphaël : « Montrez-moi dans n'importe quel peintre, ancien ou moderne, une beauté spéciale de forme, d'expression ou de sentiment et je vous montrerai soit dans un tableau, soit dans un dessin, soit encore dans une gravure d'après Raphaël,

cette même beauté rendue avec un art non-seulement égal, non-seulement supérieur, mais avec perfection. »

Pour compléter l'idée que nous devons nous former de ce puissant génie, nous dirons qu'à la grandeur et à la variété du talent il joignait tous les dons qui peuvent orner et élever l'homme. Il possédait des qualités personnelles qui se rencontrent rarement dans le même individu :—il avait un esprit vif, généreux, sympathique et doux, les manières les plus affables, une modestie qui lui gagnait tous les cœurs. « Son céleste visage, a dit un poète, était le miroir de son âme ; son âme, un temple où venait se réunir et habiter tout ce qui est bon et beau³⁷. »

N'est-ce pas plutôt la description d'une divinité antique, d'un Apollon, que celle d'un simple mortel ? Pendant quelque temps, le bruit s'était répandu que Raphaël avait été un homme vicieux et débauché, qu'il était mort victime de ses excès ; des preuves irréfragables du contraire ont depuis imposé silence Pour toujours à ces calomnies ; et l'on peut maintenant affirmer, avec la force que donne la certitude, que Raphaël possédait les plus admirables qualités, qu'aucune réputation humaine n'a été plus pure, Plus justifiée par le mérite, plus confirmée par l'opinion de tous, plus établie par le temps. La courte carrière de Raphaël fut entièrement consacrée à une étude persévérante et sans relâche : il passa la moitié de sa vie à acquérir cette connaissance pratique, cette adresse mécanique de la main, qui sont si nécessaires à un artiste ; ce ne fut que plus tard qu'il reproduisit par le dessin et par les couleurs les riches créations de son génie merveilleux. Lorsqu'il mourut, âgé de trente-sept ans, il laissa deux cent quatre-vingt-sept tableaux et cinq cent soixante-seize dessins et études. Si l'on réfléchit un instant seulement, on est aisément convaincu qu'un tel homme ne pouvait être oisif et dissipé ; car il faut toujours considérer qu'un peintre, pour exceller dans son art, ne doit pas avoir moins d'habileté dans l'exécution que de poésie dans la conception. Si c'est la nature qui donne le génie, cette faculté divine, c'est le temps seulement, c'est la pratique, c'est l'assiduité qui peuvent donner à la main l'exactitude et l'habileté nécessaires. « Il suffit à un auteur, comme le remarque Richardson, de penser, peu importe le genre d'écriture dont il se sert, il ne s'en préoccupe pas, du moment où ce qu'il écrit est lisible. Pour être un artisan consommé, il faut porter son attention sur l'œuvre qu'exécutent les mains ; mais pendant ce temps, les pensées peuvent être libres. » Le peintre, lui, doit penser et inventer avec son imagination ; et pendant qu'il

pense et qu'il crée, il faut que sa main acquière la puissance nécessaire pour reproduire l'idée, sinon reproduction et idée, tout est nul. On a remarqué (Raphaël est une triste exception) que les peintres vivent généralement longtemps et en bonne santé, et que, de tous ceux qui cultivent les sciences et les arts, ils sont les moins sujets à l'aliénation mentale et aux maladies du cerveau. En effet, il est possible que, les facultés opposées de l'imagination vagabonde s'unissant au talent purement mécanique, et la tête et la main se contrebalançant, il s'établisse une sorte d'harmonie dont l'influence s'étend sur l'être moral et sur l'être physique.

Plus que tout autre, Raphaël réunit en lui les facultés de l'inspiration et de l'exécution, qui constituent l'artiste complet ; cette harmonie pénétra toute sa personne, et rien de difforme ou de discordant ne se trouva jamais en lui. Dans tous les portraits qui existent de Raphaël, dans ceux de son enfance comme dans ceux de son âge mûr, on retrouve une douceur et une béatitude célestes : le petit ange de trois ans et l'homme de trente, portent sur leurs traits la même expression de sérénité angélique. Lorsqu'il était enfant, père, mère, tuteur et belle-mère le caressaient et l'idolâtraient ; lorsque plus tard il devint jeune homme il continua à régner sur les cœurs et à les subjuguier tous. On peut dire, en empruntant les paroles d'un contemporain, « que non-seulement il était aimé de tous les humains, mais encore de tous les animaux. » Il fut le seul homme remarquable qui vécut et mourut sans un ennemi, sans un détracteur !

Raffaello Sanzio ou Santi naquit à Urbino, le vendredi saint de l'année 1483. Son père Giovanni Santi était un peintre d'un talent peu ordinaire ; il tenait une position honorable dans sa ville natale, et était fort estimé des ducs Frédéric et Guidobaldo d'Urbin, qui jouèrent tous deux de 1474 à 1494 un rôle important dans l'histoire de l'Italie. La mère de Raphaël se nommait Magia. La maison dans laquelle il naquit existe encore, elle est conservée par les habitants d'Urbin avec une juste vénération. Il n'avait que huit ans, lorsqu'il perdit sa mère, mais Bernardine, la seconde femme de son père, l'aima et l'éleva comme s'il était son propre fils. Son père fut son premier maître. Raphaël montra bientôt de telles dispositions que non-seulement il aida son père dans ses travaux, mais que Giovanni crut nécessaire de procurer à son fils l'avantage d'un enseignement supérieur au sien.

Pérugin était le plus célèbre maître de l'époque ; Giovanni se rendit à Pérouse pour faire des arrangements avec cet artiste illustre et mettre

Raphaël entre ses mains, mais il mourut au mois d'août 1494 avant d'avoir rien terminé. Ses désirs toutefois furent exécutés par sa veuve et par la femme de son frère, Simone Ciarla, et Raphaël en 1495 fut envoyé auprès de Pérugin pour y continuer ses études ; il était alors âgé de douze ans.

Raphaël resta à Pérouse jusqu'à ce qu'il eût près de vingt ans, et fut employé principalement à aider le maître. Parmi les tableaux qu'il fit entre sa seizième et sa dix-septième année, quelques-uns seulement ont été, après des recherches soigneuses, déclarés authentiques, aussi offrent-ils beaucoup d'intérêt. Le genre qui y domine est naturellement celui de son maître Pérugin, mais ce genre se trouve mêlé avec quelques-unes des qualités qui lui étaient propres, et que plus tard il développa et poussa jusqu'à la perfection. Une chose curieuse dans ces premiers tableaux, c'est l'amélioration graduée de son style et sa prédilection toute particulière pour le sujet de la Madone avec le divin Enfant.

Le plus célèbre de tous les tableaux qu'il fit à l'école de Pérugin, celui qui représente le mariage de la Vierge avec saint Joseph, sujet très-souvent reproduit dans la peinture italienne, est connu sous le nom de lo Sposalizio, les Épousailles. Cet admirable chef-d'œuvre est conservé dans la galerie de Milan ; Longhi en a fait une grande et belle gravure. L'année même où il exécuta ce tableau (1504), Raphaël visita Florence pour la première fois. Il emporta une lettre de recommandation de Jeanne, duchesse de Sora et sœur du duc d'Urbin, adressée à Soderini, qui avait succédé dans le gouvernement de Florence aux Médicis exilés. Dans cette lettre, la duchesse l'appelle « un jeune homme discret et aimable, » auquel elle portait intérêt non-seulement en mémoire de son père, mais aussi à cause de ses bonnes qualités, et elle prie Soderini de l'aider et de le favoriser dans ses entreprises. Raphaël ne resta pas longtemps à Florence ; il y fit néanmoins la connaissance de fra Bartolomeo et de Ridolfo Ghirlandajo, et vit quelques cartons de Léonard de Vinci et de Michel-Ange, qui remplirent son imagination d'idées neuves et hardies sur la forme et la composition. L'année suivante, il fut chargé de faire plusieurs grands tableaux pour différentes églises de Pérouse. L'un d'eux, un grand tableau d'autel, exécuté pour l'église des Servîtes, est aujourd'hui en Angleterre ; il est plein de beauté et de dignité ; au-dessous on voyait un petit tableau de saint Jean prêchant dans le désert. Vers la même époque, il peignit pour lui-même une charmante petite miniature appelée le Songe du jeune Chevalier. Un jeune homme armé y est représenté : il voit dans une vision deux figures de

femme ; l'une cherche à l'attirer vers le plaisir, l'autre tient un livre et une épée, et l'invite à l'étude et à la poursuite de la perfection. Ce petit tableau est en Angleterre et appartient à lady Sikes. Il a été délicieusement gravé par M. L. Grüner.

Lorsque Raphaël eut terminé ces tableaux, il revint à Florence, et y demeura jusqu'en 1508. C'est de cette époque, c'est-à-dire lorsqu'il n'avait pas encore vingt-cinq ans que date une partie de ses œuvres les plus admirables. Parmi elles il faut citer : la Madone assise sous un palmier, pendant que saint Joseph présente des fleurs à l'enfant Jésus, qui se trouve dans la galerie de Bridgewater (Angleterre) ; une Madone qui appartient au comte de Cowper, et qui se trouve à Panshanger ; la célèbre Madone de la galerie de Florence, appelée la Madonna del Cardellino, la Vierge au Chardonneret, parce que le petit saint Jean présente un chardonneret à l'enfant Jésus ; enfin une autre Madone également très-célèbre que l'on voit au Louvre, et que l'on appelle la Belle Jardinière, parce que la Vierge est représentée assise dans un jardin, au milieu de fleurs, avec l'enfant Jésus debout appuyé contre ses genoux. C'est aussi à cette époque qu'appartiennent la sainte Catherine de la galerie nationale d'Angleterre, et le petit tableau de saint Georges avec le dragon, que Guidobaldo, duc d'Urbino, envoya en présent à Henri VII, et qui est maintenant à Saint-Pétersbourg. Dans ce tableau saint Georges est armé d'une lance, et porte la jarretière autour de son genou, avec la devise : « Honni soit qui mal y pense. » Il y a au Louvre un autre saint George : dans celui-ci le saint est sur le point d'exterminer le dragon de sa formidable épée. Outre ces tableaux, Raphaël, pendant les trois années qu'il séjourna à Florence, en exécuta encore deux ou trois grands pour des églises, ainsi que quelques portraits d'une rare beauté, ce qui fait pour cette époque de sa vie un total d'environ trente tableaux.

Bien moins âgé que fra Bartolomeo, que Léonard de Vinci et que Michel-Ange, qui tous trois étaient alors parvenus à l'apogée de leur grandeur, Raphaël néanmoins était à vingt-cinq ans devenu célèbre d'un bout de l'Italie à l'autre. Jules II occupait alors le siège pontifical. Nous avons déjà parlé dans la vie de Michel-Ange du caractère énergique et extraordinaire de ce pape. Agé de soixante-dix ans, cet illustre vieillard formait encore des projets pour augmenter son pouvoir et pour embellir le Vatican ; ces projets étaient tellement vastes, qu'il aurait fallu une longue carrière pour les exécuter. Convaincu que bien loin d'avoir encore à compter de nombreuses

années, il pouvait tout au plus espérer quelques mois d'existence, mais jaloux toutefois de faire rejaillir sur lui seul toute la gloire attachée à d'aussi glorieuses entreprises, Jules II ne s'arrêta devant aucun obstacle, ne voulut Souffrir aucun délai, et ne calcula aucune dépense. Déjà il avait à son service Bramante, le plus grand architecte, et Michel-Ange, le plus éminent sculpteur. Il voulut aussi avoir Léonard de Vinci ; mais occupé de travaux publics à Florence, cet artiste ne put se rendre auprès du pape. Raphaël fut chargé de le remplacer et d'entreprendre les décors des salles du Vatican, laissés inachevés par Nicolas V et par Sixte IV. L'invitation ou pour mieux dire l'ordre du Pape était comme d'habitude si pressant et si péremptoire, que Raphaël se hâta de quitter Florence, laissant à ses amis Bartolomeo et Ghirlandajo le soin de terminer ses tableaux commencés. Dès son arrivée à Rome, Raphaël entreprit la plus grande de ses œuvres, les chambres du Vatican. En général, quand il devait représenter quelque grand sujet de l'histoire sainte ou de l'histoire profane, Raphaël n'hésitait pas à demander conseil, pour les costumes et pour les dates, aux amis qu'il avait parmi les gens instruits et savants ; mais lorsqu'il commença les peintures du Vatican, n'avait personne pour le conseiller ; toutefois le plan qu'il forma à lui seul et qu'il soumit au pape fut aussitôt approuvé et adopté, et rien ne montre mieux que ce plan que la portée et la culture de son esprit égalaient son talent comme artiste.

Il consacra la première salle appelée en italien la Camera della Segnatura, à la gloire des quatre grandes sciences de l'esprit qui embrassent sous diverses formes tout l'entendement humain, c'est-à-dire la théologie, la poésie, la philosophie et la jurisprudence. Il commença par peindre en cercle sur la voûte quatre figures de femmes : ce sont des allégories accompagnées de symboles distinctifs ; toutes quatre sont assises sur des trônes, entourées de nuages, et environnées de petits génies admirablement beaux. La Poésie est heureusement réussie sous le rapport de la grandeur et de l'inspiration. Au-dessous de chacune de ces figures, c'est-à-dire aux quatre coins de la salle, il plaça quatre grandes compositions de quinze pieds de haut sur vingt à vingt-cinq de large, représentant les scènes historiques qui illustrèrent chacune de ces sciences.

Sous la Théologie, il plaça la Dispute du Saint Sacrement. Dans la partie supérieure de cette peinture on voit la Gloire céleste ; le Rédempteur est au milieu, à ses côtés la Vierge-Mère. A droite et à gauche, assis en demi-cercle, les patriarches, les apôtres et les saints ; leurs visages, parfaits de

caractère et de dignité, sont empreints de ce repos céleste qui exprime la béatitude. Autour d'eux planent des anges dont quatre, entourant la colombe symbolique, tiennent les Évangiles. Dans le bas sont réunis les docteurs et les Pères de l'Église, personnages graves, méditatifs et pleins de grandeur ; les uns font des recherches dans leurs livres, d'autres semblent absorbés dans leurs pensées, d'autres, enfin, sont engagés dans de célestes entretiens. De chaque côté, et un peu plus bas, se trouvent des groupes de disciples et d'auditeurs ; la tête et le Maintien de chacun d'eux est une étude de caractère et d'expression ; tous, différant entre eux, sont pleins de naturel et expriment un sentiment particulier. En somme, les deux parties de cet admirable conception, la béatitude céleste en haut, le mystère de la foi en bas, se fondent en un tout plein de vérité. Ce sujet contient à peu près cinquante personnages en pied.

Sous la Poésie, on voit le mont Parnasse ; au sommet, Apollon et les Muses. D'un côté, et près d'eux, Se trouvent les poètes épiques et tragiques : Homère, Virgile, Dante (l'Arioste n'avait pas encore écrit son Poème, et Milton et le Tasse n'étaient pas nés). Au-dessous, de chaque côté, sont les poètes lyriques : Pétrarque, Sapho, Corinne, Pindare, Horace. La disposition, les groupes et le caractère de l'ensemble, tout est admirable de grâce et de beauté. Le dessin original, tel que le fit primitivement Raphaël, et que le grava Raimondi, est supérieur à la fresque, à laquelle Raphaël a fait subir des changements qu'on ne saurait considérer comme des améliorations.

Sous la Philosophie, il plaça l'École d'Athènes. On voit une grande salle ou plutôt un portique, dont le devant est séparé du fond par des degrés de pierre ou de marbre. Les plus anciens philosophes spiritualistes, Platon, Aristote et Socrate, sont placés en évidence et au-dessus des autres ; Platon montre le ciel d'un air significatif ; Aristote désigne la terre ; Socrate, enfin, pénétré et convaincu, s'adresse aux auditeurs réunis autour de lui. Sur un plan incliné, on voit les Sciences et les Arts représentés par Pythagore, par Archimède, par Zoroastre et par Ptolémée le géographe. Assis à l'écart, fui des hommes comme il voulait les fuir, se trouve Diogène le Cynique. Raphaël a donné à la figure de la Peinture les traits de son maître Pérugin, et s'est représenté lui-même marchant humblement derrière le maître. Archimède, dont la tête est le portrait de l'architecte Bramante, entouré de ses élèves, qui suivent avec attention le dessin qu'il fait d'une figure géométrique, est une des plus belles conceptions de Raphaël. La régularité,

la grandeur de l'ensemble est relevée Par une variété et par une vivacité dramatiques qui lui donnent un charme particulier et l'empêchent d'être trop solennel. Comme les deux premiers, ce Sujet ne comprend pas moins de cinquante personnages.

La Jurisprudence est traitée d'une manière moins complète. La construction particulière du mur sur lequel elle est représentée a nécessité des divisions. En haut, la Prudence, la Force et la Tempérance ; en bas, d'un côté, le pape Grégoire donnant la loi ecclésiastique ; de l'autre, Justinien promulguant son fameux code civil. Toute la décoration de cette salle est une Vaste allégorie sur l'entendement humain, embellie par des créations d'une grandeur sans égale.

La description que nous venons de donner ici de ce chef-d'œuvre est nécessairement courte et imparfaite. Mais l'on pourra consulter les gravures qui en ont été faites. En tout cas, pour avoir une idée du génie extraordinairement fécond de Raphaël, il suffira de Se rappeler le nombre des personnages qu'il représenta et les diverses expressions de caractère qu'il sut donner à chacun d'eux.

Ce fut aussi vers cette époque que Raphaël fit le Portrait de Jules II ; il se trouve en double dans la galerie nationale d'Angleterre. Il suffit d'avoir lu l'histoire de ce vieillard vraiment extraordinaire, ainsi que celle de ses rapports avec Michel-Ange et avec Raphaël pour ne pouvoir s'empêcher de considérer ce portrait avec un intérêt tout particulier. Ce portrait se trouve encore dans la galerie de M. Miles à Leigh Court près de Bristol. L'original est au palais Pitti à Florence.

Raphaël fit ensuite, à peu près vers le même temps, son propre portrait, qui est conservé dans la galerie des peintres à Florence ; il y est représenté dans toute la beauté de la jeunesse, chevelure abondante, yeux noirs, lèvres vermeilles, expression de figure pensive et douce ³⁸. Ce fut aussi à cette époque qu'il exécuta un nombre considérable d'admirables Madones : celle qui est en la possession de lord Garvagh, appelée la Madone des Aldobrandini ; la Vierge de la galerie de Bridgewater ; la Vierge au diadème du Louvre ; et celle plus célèbre encore, la Madone de Foligno, maintenant au Vatican à Rome.

Pendant qu'il exécutait pour Jules II les fresques dont nous avons déjà parlé, Raphaël rencontra à la fois un ami et un protecteur généreux en la personne d'Agostino Chigi, riche banquier qui vivait à Rome dans la plus grande splendeur. Raphaël peignit pour lui plusieurs sujets ; d'abord les

quatre sibylles de la chapelle des Chigi dans l'église de Santa Maria della Pace, figures sublimes, pleines de grandeur et d'inspiration ; puis sur le mur d'une des pièces du palais de l'opulent banquier, il exécuta l'élégante fresque connue sous le nom de Triomphe de Galatée, si répandue grâce aux nombreuses gravures qui en ont été faites.

Vers 1510, Raphaël commença à décorer la seconde chambre du Vatican. Dans cette série de compositions, il représenta le pouvoir et la gloire de l'Église ainsi que sa délivrance miraculeuse des mains de ses ennemis à travers tous les siècles : c'était un honneur rendu indirectement à Jules II, ou pour mieux dire, exigé par ce pape, qui se glorifiait d'avoir non-seulement expulsé du domaine de saint Pierre tous ses ennemis, mais encore d'avoir étendu les bornes de Ses États ; les moyens employés, il est vrai, avaient été peu scrupuleux. Raphaël décora la voûte de cette seconde chambre de quatre admirables tableaux : les Promesses de Dieu aux quatre patriarches Noé, Abraham, Jacob et Moïse. Sur les quatre murs latéraux, il Peignit l'Expulsion d'Héliodore du temple de Jérusalem : le Miracle de Bolsena, qui, dit-on, réduisit les hérétiques au silence ; Attila, roi des Huns, terrifié Par l'apparition de saint Pierre et de saint Paul ; et enfin, saint Pierre délivré de la prison. L'Héliodore est sans contredit une des plus grandes et une des plus poétiques créations de Raphaël : le guerrier céleste qui foule sous les pieds de son cheval Héliodore renversé, et les esprits vengeurs qui, chargés de le seconder, se précipitent et s'élancent, portés par les airs, pour frapper le spoliateur, sont admirables de surnaturel et font l'effet d'une vision pleine de beauté et de terreur à la fois.

Jules II mourut avant que cette chambre fût terminée, et Léon X lui succéda en 1513.

Quoique le caractère du nouveau pape différât sous tous les rapports de celui de Jules II, Léon X n'en devint pas moins le protecteur de Raphaël, et le favorisa autant qu'avait fait son prédécesseur. Il est incontestable que le grand nombre d'hommes savants et distingués que Léon X attira à sa cour, ainsi que l'enthousiasme pour les études classiques qui régnait alors, influèrent fortement sur les œuvres que Raphaël produisit depuis l'avènement de ce pontife. Ses œuvres se rapprochèrent de plus en plus de l'antique, et devinrent de moins en moins imbues de cet esprit exclusivement religieux qui prédomine dans ses productions primitives.

Les cardinaux Bembo et Bibiena, le comte Castiglione, les poètes Arioste et Sanazzar, étaient à cette époque au nombre des amis les plus intimes de

Raphaël. Sa célébrité augmenta sa fortune ; il se fit bâtir Une splendide maison dans le quartier de Rome appelé le Borgo, entre Saint-Pierre et le château Saint-Ange. Il comptait alors de nombreux élèves venus de toutes les parties de l'Italie ; tous avaient pour lui une affection, un respect et une vénération dont il pouvait être bien autrement fier, que les princes doivent l'être des hommages qu'on leur rend à genoux et du bout des lèvres. Telle était l'influence de son caractère doux et sympathique, que tous ces jeunes gens vivaient avec lui et entre eux dans la plus grande union et l'amitié la plus étroite ; jamais son école ne fut troublée par les querelles et les jalousies qui avant et après lui déshonorèrent les autres écoles italiennes. Tous les peintres de cette époque étaient bien plutôt les amis que les rivaux du sublime RaPhaël, dont la douceur et l'affabilité gagnaient tous les cœurs.

Vers le commencement du pontificat de Léon X, Michel-Ange avait quitté Rome pour venir à Florence ; à peu près vers le même temps, Léonard de Vinci se rendit, sur l'invitation de Léon X, et accompagné de ses élèves, à Rome, où il vécut en excellents termes avec Raphaël, qui traita le vénérable vieillard avec la déférence qui lui était due.

Fra Bartolomeo aussi visita Rome vers 1513. Ce fut une grande joie pour Raphaël, qui, à cette époque, était uni encore par la plus tendre amitié au peintre Francia, et correspondait avec Albert Dürer, pour lequel il professait la plus haute admiration.

Raphaël continua sous Léon X ses grands travaux du Vatican. Il commença la troisième chambre en 1515. La voûte de cette pièce avait été peinte par son maître Pérugin par ordre de Sixte IV ; et Raphaël, par un sentiment de respect pour son ancien maître, ne voulut ni effacer cette peinture, ni la recouvrir de son pinceau. Sur les murs de cette chambre il représenta les principaux événements de la vie des papes Léon III et Léon IV ; sous les noms de ces papes, il célébra la gloire de son protecteur Léon X. Parmi les sujets qu'il traita alors, le plus remarquable est celui appelé en italien l'Incendio del Borgo. L'histoire raconte que ce quartier populeux de Rome fut incendié du temps de Léon IV, et que ce fut un miracle qui arrêta le sinistre. Raphaël sut dans cette peinture exprimer et rendre, avec une parfaite connaissance de la forme, les attitudes et les émotions les plus variées qui se firent jour dans le désordre, le tumulte et la confusion, parmi ces hommes s'échappant demi-nus, parmi ces groupes de gens terrifiés réunis sur le premier plan, parmi ces femmes qui portent de l'eau.

La voûte peinte par Michel-Ange dans la chapelle Sixtine et dont nous avons déjà parlé ne fut pas sans influence sur ces fresques. Très-belles comme dessin, ces fresques laissent, quant au coloris, un peu à désirer ; les mieux réussies sous ce rapport sont l'Héliodore et le Miracle de Bolsena.

La dernière des chambres du Vatican est la salle de Constantin, décorée de scènes prises dans la vie de cet empereur. Comme ces fresques ne furent pas exécutées par Raphaël, mais seulement par ses élèves d'après ses dessins et ses cartons, nous n'en parlerons Pas ici, nous nous contenterons d'observer qu'une excellente réduction de la plus belle de ces fresques, la bataille de Constantin et de Maxence, se trouve à Hampton Court (Angleterre).

Pendant que Raphaël, aidé de ses élèves, dessinait et exécutait les grandes fresques du Vatican, il trouvait encore le temps de s'occuper de beaucoup d'autres travaux. Son esprit fertile et sa main rapide ne s'arrêtaient jamais ; la quantité de créations originales de cet homme extraordinaire, ainsi que la promptitude avec laquelle elles se succédaient, sont sans exemple. Parmi ces conceptions, les plus célèbres et les plus populaires sont une série de sujets tirés de l'Ancien Testament, connus sous le nom de Bible de Raphaël ; ces sujets ne sont, comparativement à ceux dont nous venons de parler, que de petits tableaux qui ornent les treize coupoles des loges du Vatican. Ces loges sont des galeries couvertes, elles forment trois étages au-dessus de la cour ; la galerie du second étage est celle qui fut décorée sous la direction de Raphaël. Le long des côtés et autour des fenêtres se trouvent des ornements, des arabesques, des guirlandes de fruits et de fleurs, des animaux, tout cela combiné et groupé avec l'imagination la plus exquise et la plus enjouée. Malheureusement ces splendides décorations, déjà très-endommagées par le temps, l'ont été davantage par la barbarie de la soldatesque française, lors du sac de Rome en 1527, et plus encore par les tentatives maladroites que l'on fit pour les restaurer. Les peintures des coupoles, étant hors d'atteinte, sont mieux conservées. Jamais sujets sacrés n'ont été représentés d'une manière aussi admirable, aussi poétique, aussi intelligible que par Raphaël, mais, comme les copies et les gravures de ces œuvres sont innombrables, et qu'on les trouve facilement, nous n'entrerons dans aucun détail à cet égard.

Raphaël entreprit encore un grand travail pour le Vatican. Le bas des murs de la chapelle Sixtine avait été orné tout autour de peintures imitant la tapisserie. Léon X résolut d'y substituer de véritables draperies de l'étoffe

la plus précieuse ; et Raphaël fut chargé d'en fournir les sujets et les dessins, qui devaient être reproduits à l'aide des métiers de Flandre, et tissés avec un mélange de laine, de soie et d'or. C'est là l'origine des fameux cartons de Raphaël.

Au nombre de onze dans le principe, ces cartons devaient remplir les dix compartiments dans lesquels le mur était divisé par autant de pilastres, ainsi que l'espace au-dessus de l'autel. Il y avait huit grands compartiments, un plus grand que les autres, et deux petits. Des onze cartons dessinés par Raphaël, quatre sont perdus ; il en reste sept, qui sont aujourd'hui dans la galerie royale d'Angleterre, à Hampton Court.

Le but que se proposa Raphaël dans toute cette série de sujets, ce fut d'exprimer la mission, les souffrances, et le triomphe de l'Église. La Mort du premier Martyr, et les Actes des deux grands apôtres saint Pierre et saint Paul se trouvaient à droite et à gauche du maître autel ; au-dessus le couronnement de la sainte Vierge, sujet qui, comme nous l'avons déjà vu, était toujours regardé comme le symbole du triomphe de la religion. Dans la disposition primitive, les tapisseries étaient rangées ainsi qu'il suit³⁹ :

A gauche de l'autel : 1° la Pêche miraculeuse, c'est-à-dire la Vocation de saint Pierre ; 2° l'Autorité confiée à saint Pierre ; 3° la Lapidation de saint Étienne ; 4° la Guérison du paralytique ; 5° la Mort d'Ananie. A droite de l'autel : 1° la Conversion de saint Paul ; 2° Élymas frappé de cécité ; 3° saint Paul et saint Barnabé à Lystre ; 4° saint Paul prêchant à Athènes ; 5° saint Paul en prison. Tout autour régnait une riche bordure en chiaroscuro d'une teinte bronzée, relevée par de l'or, et représentant sur une petite échelle les principaux événements de la vie de Léon X ; cette bordure était ornée d'arabesques, de groupes folâtres de génies, de fruits, de fleurs, etc. ; les pilastres qui séparaient les tapisseries étaient également décorés de riches arabesques. Il existe d'anciennes gravures représentant ces ornements, qui peuvent tous être mis au nombre des productions les plus précieuses de l'art italien ; ils sont surprenants de grâce et de noblesse, et il y règne une imagination riche et exquise.

Les grands cartons qui se trouvent perdus sont : la Lapidation de saint Étienne ; la Conversion de saint Paul ; saint Paul dans la prison de Philippes ; et le Couronnement de la sainte Vierge.

Les sept qui restent se trouvent rangés à Hampton Court, sans égard à leur disposition primitive ou à l'ordre chronologique. En commençant par la porte d'entrée, ils se suivent ainsi :

1° LA MORT D'ANANIE

« Ce n'est pas aux hommes que vous avez menti, mais à Dieu. »

Actes des Apôtres, chap. v.

Neuf des Apôtres sont debout sur une plate-forme élevée ; saint Pierre au milieu, les mains vers le ciel, leur adresse la parole ; à droite, Ananie est prosterné à terre ; à gauche, un jeune homme et une jeune femme reculent épouvantés, tous leurs traits expriment l'horreur et la stupéfaction ; dans le fond, vers la gauche, on voit Saphire, qui, ignorant le malheur de son mari et ne prévoyant pas celui qui l'attend elle-même, donne quelque argent d'une main, tandis que de l'autre elle cache ce qui lui en reste ; saint Jean et un autre apôtre se trouvent aussi à gauche et distribuent des aumônes. Il y a en tout vingt-quatre personnages, l'ensemble a dix-sept pieds six pouces de haut, sur onze pieds quatre pouces de large.

Considéré sous le point de vue artistique, ce carton tient comme composition le premier rang, jamais il n'a été surpassé. Raphaël seul, dans quelques-unes de ses œuvres, l'a égalé, grâce à la faculté merveilleuse qu'il avait de discerner les meilleurs moyens à employer pour atteindre le but qu'il se proposait. La disposition circulaire de l'ensemble, et l'élévation des figures du fond au-dessus de celles qui se trouvent sur le premier plan, permettent à tous les personnages de la scène d'être vus à la fois.

Placés sur une éminence mais n'occupant pas le premier plan, saint Pierre et saint Jacques par leur attitude pleine de dignité contrastent vivement avec l'extérieur abject donné au malheureux Ananie qui, frappé par la main de Dieu, abandonné de tous, est agité d'un tremblement convulsif. Les spectateurs rangés autour d'Ananie témoignent par l'horreur et la surprise empreintes sur leurs visages que l'artiste a su donner à ses personnages les expressions les plus variées et les plus appropriées à la circonstance.

« Ananie tombe, dit Hazlitt, si naturellement, qu'il semble que l'on ne puisse tomber autrement ; et cependant, de toutes les manières de tomber à terre, celle reproduite par le peintre est assurément la seule qui rende parfaitement la chute d'un être accablé par la vengeance divine et devenu sa proie. C'est là en partie d'ailleurs le secret du succès de Raphaël. La plupart des peintres, en étudiant une attitude, se creusent la tête pour trouver le pittoresque et le beau, et par cela même ne le découvrent pas. Raphaël au

contraire, cherche seulement à s'expliquer de quelle Manière dans telle ou telle circonstance donnée on reste debout ou l'on tombe à terre, et comme il ne recherche que le naturel il trouve le beau et le pittoresque. »

Raphaël est plein de force et de dignité sans affectation, il a trouvé le vrai puisqu'il ne prend dans la nature que des circonstances émouvantes et momentanées. Une preuve de l'art vraiment shakspearien avec lequel Raphaël modère ou augmente l'effet de la terreur tragique, c'est la manière dont il a su dans ce carton représenter saint Jean qui, au moment même où le terrible jugement est prononcé contre l'hypocrite et incrédule Ananie, se retourne avec mansuétude Pour distribuer des aumônes et donner sa bénédiction à un pauvre homme qui se tient devant lui⁴⁰.

2° ELYMAS LE MAGICIEN

FRAPPÉ DE CÉCITÉ

« Mais maintenant, la main du Seigneur est sur vous ; vous allez devenir aveugle, et vous ne verrez point le soleil jusqu' à un certain temps. » Aussitôt les ténèbres tombèrent sur lui, ses yeux s'obscurcirent ; et, tournant de tous côtés, il cherchait quelqu'un qui lui donnât la main.

Actes des Apôtres, chap. XIII, v. 11.

Le proconsul Sergius, assis sur son trône, regarde avec étonnement Élymas qui vient d'être privé de la vue par la parole de Paul ; un assistant fixe avec surprise ses yeux sur l'apôtre, pendant que huit personnes derrière lui sont entièrement occupées de l'événement miraculeux qui se passe devant elles ; deux licteurs sont à gauche ; il y a en tout quatorze personnages.

Ce qui rend ce carton remarquable, au point de vue de la composition, c'est la concentration de l'intérêt de tous les personnages sur un point unique. La figure de saint Paul est admirablement belle ; l'extérieur donné à Élymas est au contraire abject et vil ; comme aveuglé jusqu'au bout des doigts, le malheureux cherche son chemin à tâtons ; il se trouve au milieu du tableau, tout à fait en évidence, et attire sur lui tous les regards des spectateurs⁴¹. La gradation habile avec laquelle Raphaël a su rendre les impressions de ses personnages, depuis la terreur jusqu'à la curiosité

indifférente, fait de ce carton une des œuvres les plus animées et les plus dramatiques qui soient sorties de son pinceau.

3° LA GUÉRISON DU PARALYTIQUE

A LA BELLE-PORTE DU TEMPLE

« Alors Pierre lui dit : « Je n'ai ni or ni argent ; mais ce
« que j'ai, je vous le donne. » Et, l'ayant pris par la main droite, il le souleva. »

Actes des Apôtres, chap. III, v. 6, 7.

Sous le portique du temple de Jérusalem, on voit les deux apôtres Pierre et Paul : le premier tient par la main un pauvre malheureux estropié, qui le contemple d'un regard étonné, joyeux et avide ; sur la gauche, se trouve un autre estropié. Parmi les spectateurs du miracle, on remarque une femme avec un enfant sur les bras, puis encore, une autre femme, conduisant deux petits garçons nus, dont l'un porte deux colombes comme offrande. Les colonnes, richement ornées et entrelacées qui se voient dans ce carton ont eu pour modèle celles qui sont conservées de temps immémorial dans l'église de Saint-Pierre, comme provenant du temple de Jérusalem. Quant à la composition, on a reproché à Raphaël d'avoir divisé son sujet par l'introduction des piliers ; cependant, en y réfléchissant bien, cette disposition même est une preuve de plus du goût exquis de l'artiste, et de l'attention qu'il avait donnée à son sujet. Se conformant au sens de l'Écriture, il ne pouvait faire que tous les personnages se rapportassent à une action principale et unique, la guérison du Paralytique. Aussi, il a renfermé en quelque sorte son action entre deux colonnes ; et par les groupes introduits dans les deux autres divisions, il a fait comprendre que le peuple entrait au temple « à l'heure de la prière, c'était la neuvième heure. » De plus, il est évident, que si les fûts des colonnes eussent été parfaitement droits, selon les strictes lois du bon goût en architecture, l'effet en eût été très-désagréable ; par leur forme sinueuse, elles sont en harmonie avec les personnages qui se meuvent alentour, et elles justifient par leur élégance achevée la phrase de l'Écriture : « la porte qui est appelée la Belle-Porte. » La misère, la difformité, la laideur du boiteux, sont rendues d'une manière

frappante, et contrastent vivement avec la tête noble, l'air majestueux de saint Pierre, ainsi qu'avec les traits pleins de mansuétude de saint Jean. La jeune femme avec son enfant est un modèle de suavité et de grâce ; c'est une figure éminemment raphaélesque, et empreinte de l'expression et du sentiment qui distinguaient le grand artiste. Le beau ciel bleu que l'on aperçoit à travers les intervalles des colonnes est en harmonie avec la légèreté, la douce gaieté et l'heureuse expression des visages représentés. Dans le compartiment où le miracle se passe, on remarque la même excellente conformité d'effet et de sentiment ; la lumière modérée des lampes qui brûlent dans le fond s'accorde avec l'impression de respect éveillée par la sainte action qui se déroule devant nous. Plusieurs parties de ce carton ont malheureusement été détériorées, et l'harmonie en a été détruite en grande partie ; cependant il peut être encore placé au nombre des plus beaux restes de l'art.

4° LA PÊCHE MIRACULEUSE

« Ce que Simon Pierre ayant vu, il se jeta aux pieds de Jésus, en disant : Seigneur, retirez-vous de moi, parce que Je suis un pécheur. »

Luc, chap. v, v. 8.

Jésus-Christ est assis à gauche dans une barque, et parle à saint Pierre, qui s'est jeté à ses genoux ; derrière lui, se trouve un jeune homme. Dans une seconde barque, à droite, deux hommes sont occupés à retirer les filets miraculeusement chargés, pendant qu'un troisième conduit l'embarcation. Sur le bord du lac, au premier plan, on voit trois grues, et dans le lointain, on aperçoit le peuple auquel Jésus-Christ avait fait un sermon. La composition de ce carton est très-belle ; le mélange de délicatesse, de puissance et de précision que l'on remarque dans l'exécution, fait croire qu'il est entièrement dû à la main de Raphaël L'effet en est merveilleux : la vive clarté du jour, la pureté du ciel, font admirablement ressortir les personnages ; les flots limpides agitent doucement la barque ; le Sauveur est vêtu d'une robe d'un bleu pâle et d'un manteau blanc, sa figure est lumineuse et animée d'une bonté toute divine ; la frayeur, l'humilité et l'amour qu'expriment l'attitude et le visage de saint Pierre sont admirablement rendus. Grâce à une perfection de dessin incroyable, les

apôtres, qui se trouvent dans la seconde barque, ont vraiment l'air de s'efforcer de soulever un poids trop considérable. Les poissons et les grues, rendus avec une exactitude scrupuleuse, sont de Giovanni da Udine. Ces étranges oiseaux, au plumage noir, sont là d'un grand effet ; ils ont un air tout particulier de sauvagerie, et ne sont nullement déplacés sur les rives du lac, car les poissons leur servent de nourriture habituelle ; de plus, en rompant, comme ils le font, les lignes parallèles des bateaux, ils retirent au sujet la Monotonie qu'il aurait eue autrement⁴².

5° PAUL ET BARNABÉ A LYSTRE

« Et même le sacrificateur du temple de Jupiter, qui était Près de la ville, amena des taureaux et apporta des couronnes devant la porte, voulant, aussi bien que le peuple, leur sacrifier, mais les apôtres Barnabé et Paul, ayant entendu ceci, déchirèrent leurs vêtements. »

Actes des Apôtres, chap. XIV, v. 12, 13.

A gauche, Paul et Barnabé sont debout sous un portique et semblent se défendre de l'intention manifestée par les habitants de leur offrir des sacrifices ; le premier déchire ses vêtements et réprimande un homme qui amène un bélier pour l'immoler. A droite, Vers le centre, on voit un groupe qui amène deux taureaux ; un homme lève sa hache pour frapper l'un de ces animaux, mais son bras est retenu par un jeune homme, qui ayant remarqué le geste d'horreur de saint Paul, juge que le sacrifice lui serait une offense. Sur le devant, on voit le paralytique, qui a recouvré l'usage de ses membres, et qui joint ses mains avec une expression de gratitude ; il tient encore ses béquilles qui lui deviennent inutiles ; un vieillard, relevant une partie de ses vêtements, regarde avec étonnement ses membres rendus au mouvement. Au fond apparaît le forum de Lystre avec plusieurs temples. Vers le milieu, on voit une statue de Mercure ; c'est une allusion aux paroles du texte : « Et ils appelaient Paul, Mercure, parce qu'il était le principal orateur. »

Comme conception, ce carton est une preuve du talent consommé avec lequel Raphaël est parvenu à réunir une variété de circonstances capables de rendre l'histoire parfaitement intelligible et de rattacher le passé à l'avenir qu'elles font prévoir.

Le passé est représenté par le paralytique guéri, et Par l'étonnement qu'il excite. Les regards furieux dirigés contre les apôtres par quelques-uns des spectateurs nous font prévoir les persécutions qui suivirent immédiatement cet acte d'adoration mal entendue. Les groupes dans leurs différentes parties ainsi que tous les personnages ont un cachet antique et classique. Le groupe du sacrifice du taureau, avec le personnage qui tient la tête de l'animal et l'homme qui lève la hache, est emprunté à un bas-relief romain qui du temps de Raphaël se trouvait dans la villa Médicis ; Raphaël en a modifié l'idée et l'a adaptée au sujet avec infiniment de talent. Les jeunes garçons qui jouent de la flute au pied de l'autel sont très-beaux, et offrent le plus gracieux contraste. Le tout est plein de mouvement et d'intérêt.

6° SAINT PAUL PRÊCHANT A ATHÈNES.

« Paul étant donc au milieu de l'aréopage, leur dit : Seigneurs Athéniens, il me semble qu'en toutes choses vous êtes religieux jusqu'à l'excès. Car, ayant regardé en passant les statues de vos dieux, j'ai trouvé même un autel, sur lequel il est écrit : Au dieu inconnu. »

Actes des Apôtres, chap. XVII, v. 22, 23.

Paul, debout sur quelques marches élevées, prêche aux Athéniens réunis dans l'aréopage ; derrière lui se trouvent trois philosophes des différentes écoles, école cynique, école épicurienne, école platonicienne ; au delà, un groupe de sophistes disputent entre eux. A droite, on voit à mi-corps, Denis l'Aréopagite et une femme nommée Damaris. Le texte sacré dit expressément qu'« ils crurent en lui et s'attachèrent à lui. » Du même côté, au fond, on voit la statue de Mars qui s'élève devant un temple circulaire.

Comme effet de composition, ce carton est un des plus beaux de la série. Saint Paul, élevé au-dessus de son auditoire, dans une attitude pleine de noblesse, inspiré de l'esprit divin, également grand de taille et de position, est là « comme une forte tour. » Le personnage de saint Paul a été imité de celui de la fresque de Masaccio de l'église del Carminé de Florence. Là, Paul est représenté visitant saint Pierre en prison. Un seul de ses bras est levé ; de l'index il montre le ciel ; il prononce des paroles de consolation, et, à travers le grillage de la prison, on aperçoit saint Pierre. Raphaël a imité cette figure ; mais son saint Paul lève les deux bras en l'air et il lui a donné

un caractère d'énergie inspirée qui manque à l'original de Masaccio. Les personnages qui entourent saint Paul ne doivent pas être considérés comme un simple assemblage d'individus ; parmi eux il y a plusieurs figures qui peuvent chacune personnifier une classe et l'on distingue aisément les différentes sectes de la philosophie grecque. Ici le cynique, méditant profondément et combinant des objections ; là, le stoïcien, s'appuyant sur son bâton, écoutant attentivement mais d'un air de dédain et avec une incrédulité opiniâtre ; là, les disciples de Platon, n'accordant pas une entière croyance, mais reconnaissant au moins la beauté de la doctrine, et écoutant attentivement et avec plaisir. Plus loin, on voit un groupe confus de sophistes et de libres penseurs, engagés dans une chaude discussion, mais qui semblent bien plus disposés à montrer leur propre esprit que désireux de découvrir la vérité et de se former une conviction. Au fond, à une distance considérable, on aperçoit deux docteurs de la loi judaïque. La variété des groupes, les têtes belles et pensives des auditeurs, l'expression de curiosité, de réflexion, de doute, de conviction, de foi, que révèlent les traits et les attitudes des personnages, tout cela est d'une beauté parfaite. On remarque surtout un homme qui, enveloppé de sa robe, paraît absorbé dans ses pensées. Ce personnage est aussi emprunté à Masaccio. Ces yeux fermés, qui chez Masaccio pourraient facilement être pris pour des yeux endormis, ne laissent ici aucun doute ; à la vérité les yeux de cet homme sont fermés, mais ils le sont avec une telle force que l'on distingue bien vite que c'est l'agitation extrême de son esprit et non pas le sommeil qui a clos ses paupières. Mais ce qui est plus extraordinaire et plus particulièrement admirable, c'est que cette même pensée de l'artiste se poursuit dans tout le personnage jusque dans la draperie, qui l'enveloppe si étroitement que l'on ne voit même pas les mains ; grâce à cet ingénieux accord entre l'expression du visage et la disposition des autres parties de sa personne, l'individu entier semble penser depuis les pieds jusqu'à la tête.

7° JÉSUS CONFIAIT SES BREBIS A SAINT PIERRE

« Paissez mes agneaux. » SAINT JEAN, chap. XXI, v. 16.

Jésus-Christ est debout et montre de sa main droite un troupeau de brebis ; sa main gauche est étendue vers Pierre qui, tenant la clef, est à

genoux devant le Sauveur. Les dix autres apôtres sont derrière lui, écoutant avec des gestes et des expressions variés les paroles de Notre-Seigneur. Au fond, un paysage ; à droite, le lac de Génésareth et une barque de pêcheur. Dans la tapisserie, la robe blanche de Jésus-Christ est parsemée d'étoiles d'or, ce qui est d'un très-bel effet, et existait probablement dans le carton, quoiqu'il n'y en ait plus trace aujourd'hui.

L'événement ici représenté s'étant passé seulement entre Jésus-Christ et saint Pierre, il y avait peu de place pour l'effet dramatique.

Richardson loue Raphaël d'avoir introduit dans ce tableau un troupeau de brebis, c'était ; suivant lui, le seul moyen de rendre l'incident compréhensible. Pour nous, nous sommes de l'avis du docteur Waagen, qui trouve que Raphaël, voulant éviter une erreur, est tombé dans une autre. Ne sachant comment faire comprendre la véritable intention des paroles du Sauveur, le grand artiste a fait un objet palpable de ce qui n'était qu'une expression figurée, et a produit ainsi une équivoque d'un autre genre. Pleine de noblesse, la figure du Christ est admirable de conception et d'exécution ; les diverses expressions des têtes des apôtres sont rendues avec une rare perfection ; dans les unes on ne voit qu'un affectueux consentement, une soumission obéissante ; dans les autres l'étonnement, le déplaisir et un Mécontentement jaloux. Les figures des apôtres ressortent admirablement et la teinte locale leur donne une grande variété qui malheureusement ne peut être rendue par le burin ; de là l'effet lourd de la composition, quand on l'étudie seulement à l'aide de la gravure.

Tels sont les sujets des fameux cartons de Raphaël. pour dépeindre l'effet de la lumière et la manière si facile, si vaste, si large dont l'esquisse est traitée, nous emprunterons les paroles d'un éloquent écrivain : « Comparés à ces cartons, » dit Hazlitt avec autant de vérité que d'élégance, « tous les autres tableaux ne sont que de l'huile et du vernis ; sans doute ils peuvent nous arrêter et nous attirer par le coloris, le dessin, le fini, la perfection de l'art ; mais ici le peintre semble avoir jeté son esprit sur la toile. Ses pensées, ses grandes idées seules y dominant ; il n'y a rien entre nous et le sujet ; nous regardons à travers un cadre, et nous voyons des scènes de l'histoire sainte, nous devenons les témoins d'événements miraculeux. Sans vouloir parler d'une manière profane, ces tableaux sont une sorte de révélation des sujets qu'ils traitent ; il y règne une aisance et une liberté de manière qui nous rendent familiers et ordinaires des caractères et des situations surnaturels ; bien que ces personnages remplissent, élèvent et

satisfassent l'esprit, il semble qu'ils n'aient coûté au peintre aucun travail. Partout ailleurs, dans d'autres tableaux, nous voyons les moyens, ici nous arrivons au but sans qu'en apparence on en ait employé aucuns. C'est l'esprit qui a produit ces admirables créations ; nous ne nous apercevons point de mesures prises, de progrès faits ; nous sentons seulement les résultats palpables. La force et le pouvoir de l'artiste empêchent jusqu'à l'apparence de l'effort. Il semble que nous ayons déjà vu ces personnages et ces objets autrefois dans une autre condition de notre être, et que ces lignes tracées sur un papier grossier, mais au moyen d'un charme, d'un talisman inconnu, aient évoqué toutes ces images vivantes, et les fasse passer devant nos yeux en les rendant palpables à la pensée, au sentiment, à la vue. Tout ceci n'est peut-être pas dû au génie seulement ; on peut attribuer quelque chose de l'effet général à la simplicité des moyens employés, et puis aussi à l'état de vétusté où sont tombées ces peintures, d'autant plus majestueuses qu'elles sont en ruine. Nous sommes frappés tout d'abord par la vérité de proportion ainsi que par l'ordre de conception. Ce qui, dans ces tableaux, était sujet à dépérissement, s'est revêtu d'une couche d'incorruptibilité ; et, au milieu de la ruine du coloris et de l'anéantissement de la beauté Matérielle, rien ne reste qu'un univers de pensées. »

Il est à regretter, mais nullement surprenant, que Ces cartons n'aient jamais été gravés de manière à Pouvoir être suffisamment appréciés. La première série complète qui en parut est celle que Simon Gribelin, graveur français qui alla en Angleterre en 1680, publia sous le règne de la reine Anne. Les gravures sont petites, et se bornent à rappeler chacune des compositions.

Une seconde collection, entreprise par sir Nicolas Dorigny, sous le patronage du gouvernement anglais, fut offerte en 1719 à Georges I^{er}, qui, à cette occasion, gratifia Dorigny d'une bourse contenant cent guinées, et, à la demande du duc de Devonshire, le fit chevalier. Ces gravures sont grandes et assez bonnes ; estimées des amateurs, elles sont médiocres au point de vue de l'art.

On a encore trois autres collections, mais petites : deux sont en mezzotinto, et la troisième est due à Filtler.

Arrive enfin la grande collection que Thomas Holloway commença en 1800, et qu'il n'avait pas tout à fait terminée lorsqu'il mourut, en 1826. L'œuvre d'Holloway est généralement estimée pour le fini et l'élégance ; elle mérite ces louanges, et cependant elle ne donne qu'une idée imparfaite

et fausse des cartons de Raphaël ; il y a en elle quelque chose de trop dur, de trop mécanique, de trop travaillé. Des gravures à l'eau-forte feraient bien mieux comprendre l'exécution légère et libre, et l'aisance spirituelle des originaux. On dirait que les gravures d'Holloway sont faites d'après des tableaux à l'huile d'un fini parfait et d'un coloris très-foncé.

Mentionnons, pour terminer cette nomenclature, la grande collection de John Burnett (1837), d'un genre mélangé, assez grossier, mais plein d'animation et produisant beaucoup d'effet, ainsi que celle commencée par M. L. Grüner, qui, par son goût exquis, son genre classique et sa profonde connaissance des œuvres et du génie de Raphaël, était merveilleusement propre à cette tâche.

Raphaël termina ces cartons en 1516. Ils ont de quatorze à dix-huit pieds de long sur environ douze de haut. Les figures, à peu près de grandeur naturelles, sont dessinées à la craie sur du papier fort, et coloriées à la détrempe. Raphaël reçut pour prix quatre cent trente-quatre ducats d'or, dont trois cents le 15 juin 1515, et cent trente-quatre en décembre 1516. Les riches tapisseries exécutées à Arras, d'après ces cartons, furent tissées en laine, soie et or, terminées et envoyées à Rome en 1519. Le pape les paya cinquante mille ducats d'or au fabricant d'Arras ; elles furent exposées pour la première fois le jour de Saint-Étienne, 26 décembre 1519. Raphaël eut la satisfaction, avant de mourir, de les voir tendues à la place qui leur était destinée, et d'être témoin de l'admiration et de l'enthousiasme qu'elles excitèrent par toute la ville.

Les vicissitudes qu'éprouvèrent ces tapisseries sont vraiment curieuses. Enlevées par les soldats français pendant le sac de Rome, en 1527 ; rendues en 1553, sous le pontificat de Jules III, par le duc de Montmorency, à l'exception toutefois de celle qui représentait le Couronnement de la Vierge, et qui fut brûlée, dit-on, pour en avoir les fils d'or ; enlevées de nouveau en 1798 par les Français, et vendues à un juif de Livourne qui, après en avoir brûlé une pour extraire le précieux métal qu'elle contenait, trouva qu'elle n'en fournissait que peu, et qu'il valait mieux conserver les autres ; rachetées plus tard au juif par les agents de Pie VII, elles furent enfin replacées dans les galeries du Vatican. On fit plusieurs collections de tapisseries d'après les cartons de Raphaël : l'une d'elles fut envoyée en présent à Henri VIII, et après la mort de Charles I^{er}, elle fut vendue et transportée en Espagne ; une autre, ou peut-être la même, fut exposée à Londres en 1844, et vendue ensuite au roi de Prusse.

Pendant que tout Rome s'extasiait sur ces riches tapisseries qui avaient coûté si cher, et qui alors ne valaient pas et maintenant bien moins encore un seul des cartons, ces précieux produits du génie du grand artiste étaient négligés et oubliés dans les ateliers du fabricant d'Arras. Quelques-uns furent déchirés en morceaux, et d'autres se trouvent dans différentes collections. Sept d'entre eux étaient perdus dans quelque grenier ou dans quelque cave, lorsque Rubens, un siècle plus tard, mentionna leur existence à Charles I^{er} et lui conseilla de les acheter pour l'usage d'une manufacture de tapisseries que le roi Jacques avait établie à Mortlake. L'achat fut fait ; et ces sept cartons, qui avaient été coupés en longues bandes de deux pieds environ de largeur, pour la commodité des ouvriers, arrivèrent en Angleterre ⁴³. Lors de la mort de Charles, Cromwell les acheta 300 livres à la vente que l'on fit de tout ce que le roi avait laissé. Les Anglais manquèrent les perdre sous Charles II ; car Louis XIV ayant manifesté, par son ambassadeur Barillon, le désir de les posséder à tout prix, le nécessaire et insouciant monarque fut sur le point de les céder, et l'eût fait certainement si le lord trésorier Danby ne lui eût, à ce sujet, fait de justes représentations. Ils restèrent cependant abandonnés dans les greniers de Whitehall jusqu'au règne de Guillaume III, et manquèrent être détruits par le feu lors de l'incendie du palais, en 1698. Ce fut sans doute peu de temps après que le roi Guillaume donna ordre de les réparer ; on en réunit les fragments que l'on colla et étendit sur de la toile ; et sir Christophe Wren, préposé à cette époque aux embellissements de Hampton Court, fut chargé d'organiser une chambre pour recevoir ces précieux débris.

Il y a au Vatican une seconde collection de dix tapisseries, pour lesquelles Raphaël donna les dessins originaux, mais il n'en fit pas les cartons, et le genre de dessin des fragments qui restent n'est pas le sien. Un très-beau fragment de l'un de ces cartons, le Massacre des Innocents, appartient à la galerie nationale d'Angleterre. Il diffère beaucoup comme genre d'exécution des cartons de Hampton Court, et a été recouvert de peinture à l'huile, on ignore à quelle époque, et par qui, mais il est certain que ce fut avant 1730. Les sujets de la seconde collection étaient tous tirés de la vie de Jésus-Christ, et se suivaient ainsi :

1. ° Le Massacre des Innocents ;
2. ° L'Adoration des Bergers ;
3. ° L'Adoration des Mages ;
4. ° La Présentation au Temple ;

5. ° La Résurrection ;
6. ° Le Noli me tangere ;
7. ° La Descente dans les Limbes ;
8. ° Jésus et ses disciples à Emmaüs
9. ° L'Ascension ;
10. ° La descente du Saint-Esprit.

Les tapisseries représentant ces sujets décorent encore le Vatican, et ont toutes été gravées.

La réputation de Raphaël s'était à cette époque répandue par toute l'Europe. Horace Walpole, dans ses *Anecdotes de la Peinture*, nous assure que Henri VIII, qui, à son avènement au trône, voulait rivaliser avec François I^{er}, comme protecteur des arts, invita Raphaël à venir à sa cour ; mais l'auteur anglais ne dit pas sur quelle autorité il établit ce fait. En tout cas, Henri VIII fut obligé de se contenter du petit saint Georges que lui envoya le duc d'Urbin comme échantillon du talent de Raphaël ; aussi quelque temps après attachait-il Holbein à son service, comme peintre de la cour. De tous les artistes de cette époque, c'était bien celui qui pouvait le mieux remplacer Raphaël au point de vue de l'originalité du génie. François I^{er}, également désireux d'attirer Raphaël à sa cour, et, n'y pouvant réussir, voulut au moins avoir un tableau fait de sa main. Il lui laissa le choix du sujet. Raphaël, qui pour le roi d'Angleterre avait peint saint Georges, fit preuve du même goût, et du même à-propos en peignant pour le roi de France saint Michel, le patron de l'ordre militaire de France. Il représenta l'Archange triomphant de l'esprit du mal. Les personnages sont de grandeur naturelle. Saint Michel, rayonnant de beauté et de puissance angélique, appuie un pied sur Satan, et lève sa lance pour le précipiter dans l'abîme. Le démon est représenté renversé, mais de manière à ne faire voir qu'une faible partie de sa forme hideuse ; l'esprit du bien, grand et triomphant, remplit toute la toile ainsi que toute la vue du spectateur⁴⁴. François I^{er} exprima sa satisfaction avec une munificence toute royale. Raphaël trouvant qu'il était récompensé au delà de ce qu'il croyait mériter, et ne voulant pas se laisser vaincre en générosité, envoya au roi sa célèbre Sainte Famille, appelée la grande Sainte Famille parce que les personnages sont de grandeur naturelle. L'Enfant Jésus est représenté au moment où il saute en bas de son berceau pour se jeter dans les bras de sa mère, pendant que des anges répandent des fleurs du haut du ciel. Il existe des gravures et des copies sans nombre de ce fameux tableau : l'original est dans la galerie du Louvre. A sa Sainte

Famille, Raphaël joignit encore sa sainte Marguerite foulant aux pieds le dragon, flatterie délicate à l'adresse sans doute de la reine de Navarre, sœur favorite du roi. Ce tableau est aussi au Louvre. Quand François I^{er} reçut ces tableaux, il ordonna à son trésorier de compter la somme de vingt-quatre mille livres, et de l'envoyer à l'artiste avec les plus chaleureuses expressions de son approbation. Plus tard François acheta encore le Magnifique portrait de Jeanne d'Aragon, vice-reine de Naples, qui est également au Louvre.

Vers la même époque, c'est-à-dire entre 1517 et 1520, Raphaël fit pour le couvent de Saint-Sixte, à Plaisance, une de ses plus grandes et plus célèbres Ouvres, appelée, d'après sa destination première, la Madone de Saint-Sixte. Elle représente la Vierge debout dans une attitude majestueuse ; dans ses bras le Sauveur enfant ; autour de sa tête une auréole d'innombrables chérubins qui finissent par se confondre avec la lumière ; agenouillés devant elle, d'un côté saint Sixte, de l'autre, sainte Barbe ; sous ses Pieds deux chérubins célestes qui la regardent avec adoration. Comme exécution, et comme dessin, ce tableau est peut-être le plus parfait qui existe sur la terre. Il est entièrement de la main de Raphaël ; et comme il n'en existe aucune esquisse ni aucune étude, et que l'exécution, à en juger par la légèreté et la délicatesse des couleurs, a dû être extraordinairement rapide, on a dit que Raphaël le traça sur la toile, sans préparation et que ce fut plutôt une création qu'un tableau. Au commencement du siècle dernier, l'électeur de Saxe, Auguste. III, acheta cette œuvre aux Moines du couvent pour la somme de soixante mille florins, et elle est maintenant l'orgueil et l'ornement de la galerie de Dresde. La plus belle gravure qui en ait été faite est celle de Frédéric Müller ; une très-belle et très-fidèle lithographie est celle de Hofstaengel.

Raphaël peignit à la fresque pour son protecteur Agostino Chigi l'histoire de Cupidon et Psyché ; on peut encore voir ces magnifiques peintures parfaitement conservées au palais Chigi, aujourd'hui la villa Farnesina. Dans l'excellent ouvrage de Grüner sur la décoration des palais et des églises de l'Italie, il y a une vue en perspective de la galerie de la Farnesina, qui fait comprendre la disposition de ces admirables peintures sur la voûte et sur les murs. Raphaël fit aussi pour le même palais le Triomphe de Galatée : il fut aidé par Jules Romain.

Pendant les dix dernières années de sa vie, la réputation de Raphaël s'étendit davantage encore par les gravures que Marc-Antoine Raimondi fit

de ses ouvrages. Après avoir étudié le dessin à l'école de Francia à Bologne, Raimondi s'était rendu à Rome et s'y était acquis l'admiration et la bienveillance de Raphaël par la perfection des gravures qu'il avait faites de quelques-unes de ses plus belles peintures. Il vécut pendant quelque temps dans la maison de Raphaël et grava pour lui et sous sa direction la plupart de ses précieuses et exquises compositions, créations les plus surprenantes du génie de Raphaël. Malheureusement il n'en existe point de copies soigneusement faites.

Quelque temps après la mort de Raphaël, Raimondi fut non sans raison banni de Rome par Clément VII. Ebloui par l'appât de l'or, il avait fait servir son talent inimitable à de honteux usages⁴⁵. Suivant Malvasia, il mourut assassiné à Bologne.

Le dernier grand tableau entrepris par Raphaël fut celui de la Transfiguration de notre Sauveur sur le mont Thabor ; à sa mort, il n'était pas entièrement terminé. Ce tableau est divisé en deux parties. La partie inférieure renferme une foule de personnages, elle est pleine de passion, d'énergie et d'action. Au Milieu, on voit l'enfant possédé, qui agité par les convulsions se roule et se tord entre les bras de son père. Deux femmes agenouillées implorent du secours ; d'autres pleurent et étendent leurs bras comme pour demander aide. Les disciples de Jésus expriment les diverses nuances de l'étonnement, de l'horreur et de la pitié. L'un d'eux, plein de jeunesse et de douceur, regarde d'un œil compatissant le père de l'enfant possédé, et semble déplorer son impuissance. La partie supérieure du tableau représente le mont Thabor : les trois apôtres éblouis sont prosternés contre terre ; au-dessus d'eux, transfigurée en gloire, plane la divine figure du Sauveur, avec Moïse et Élie de chaque côté. La double action que renferme cette toile a souvent été blâmée par des critiques peu judicieux ; historiquement elle s'explique par la simple raison que l'incident de l'enfant possédé eut lieu en l'absence de Jésus-Christ, de plus elle donne au tableau un sens élevé et une signification profonde. En effet, la partie inférieure représente les calamités et les misères de la vie humaine, la puissance de l'esprit du mal, la faiblesse des fidèles même, lorsqu'ils ne sont pas aidés de Dieu, et montre que c'est en haut qu'il faut chercher du secours et de la force dans le malheur. Au-dessus, dans la partie supérieure du tableau, règne la clarté du bonheur céleste, que les souffrances de la terre ne peuvent troubler ; là nous contemplons la source de toute consolation et de notre rédemption.

A cette époque, les amateurs de la peinture étaient divisés, à Rome, en deux camps : celui des admirateurs de Michel-Ange, et celui plus nombreux des partisans de Raphaël.

Michel-Ange, avec la hauteur qui le caractérisait, dédaignait de rivaliser ouvertement avec Raphaël, et prétendait que le grand peintre romain avait dans le Vénitien Sébastien del Piombo un compétiteur digne de lui. Raphaël s'inclinait devant Michel-Ange, et avec la modestie et l'impartialité qui le distinguaient, il remerciait le ciel de l'avoir fait naître contemporain de ce grand génie, et de l'avoir ainsi mis à même de profiter de ses créations sublimes : mais comme il avait aussi conscience de son propre mérite, il se gardait bien de reconnaître à Sébastien aucune supériorité sur lui. Afin de prononcer sur ce différend, le cardinal Jules de Médicis, depuis pape sous le nom de Clément VII, chargea Raphaël de faire son tableau de la Transfiguration, et commanda à Sébastien del Piombo celui de la Résurrection de Lazare, aujourd'hui dans la galerie nationale d'Angleterre. Ces deux tableaux étaient destinés, par le cardinal, à orner la cathédrale de Narbonne ; il venait récemment d'être nommé, par François I^{er}, archevêque de cette ville. Michel-Ange, qui savait que Sébastien connaissait mieux les couleurs que le dessin, lui fournit le carton de son tableau, et traça de sa propre main quelques-unes des figures au nombre desquelles se trouve, dit-on, celle de Lazare. Il s'en cacha si peu, que Raphaël l'apprit, et qu'il s'écria avec joie : « Michel-Ange m'a témoigné une grande faveur, en m'estimant digne d'entrer en lutte avec lui, et non avec Sébastien ! » Malheureusement Raphaël ne vécut pas assez pour jouir de son triomphe, et la mort le surprit avant qu'il eût achevé son tableau, qui fut ensuite terminé par la main de Jules Romain.

Pendant les dix dernières années de sa vie, et notamment pendant qu'il travaillait à la Transfiguration, Raphaël se livrait à un grand nombre d'entreprises. Chargé par le pape de surveiller la construction de Saint-Pierre, il préparait de nombreux plans pour ce vaste édifice. Extrêmement zélé, il exécutait avec activité les projets du pape ; il découvrait et conservait les restes de l'art enterrés sous les ruines de l'ancienne Rome. Il existe encore aujourd'hui une lettre de Raphaël, adressée à Léon X, dans laquelle il développe un plan conçu par lui pour l'excavation de toute la ville ancienne. Un auteur de l'époque a laissé à ce sujet une épigramme latine : « Raphaël, y est-il dit, a cherché et a trouvé dans Rome une autre Rome. Faire cette recherche était digne d'un grand homme ; la mettre au

jour, était digne d'un dieu. » Il fit également plusieurs dessins et quelques modèles de sculpture, parmi lesquels on peut citer ceux d'une statue de Jonas, qui se trouve aujourd'hui dans l'église de Santa Maria del Popolo.

Ce n'était pas tout. Avec une magnificence princière il envoya, à ses propres frais, dans différentes parties de l'Italie et de la Grèce, des artistes pour prendre les dessins des antiquités que ses nombreuses et importantes occupations l'empêchaient d'aller visiter lui-même. Raphaël vivait dans l'intimité des hommes les Plus célèbres de son temps ; il correspondait avec eux, s'intéressait à tous les progrès, fréquentait le grand monde, vivait avec splendeur, et était toujours prêt à aider généreusement sa famille et les élèves qui l'entouraient. Le cardinal Bibbiena lui offrit en mariage Sa propre nièce, avec une dot de trois mille couronnes d'or ; mais la mort prématurée de Marie di Bibbiena empêcha cette union, pour laquelle il semble que Raphaël ait eu peu d'inclination. En possession de tout ce que l'ambition pouvait désirer, la coupe de la vie débordait pour Raphaël d'amour, d'espérance, de puissance et de gloire, lorsqu'au Milieu de ses vastes entreprises, il fut pris d'une fièvre dolente, qu'il gagna, dit-on, en surveillant quelque excavation souterraine, et mourut après une maladie de quinze jours. Sa mort eut lieu le vendredi saint, jour de sa naissance, 6 avril 1520. Il avait achevé sa trente-septième année. La douleur de sa perte se fit Sentir dans toutes les classes de la société ; ses amis et ses élèves furent inconsolables. Le pape avait envoyé chaque jour savoir de ses nouvelles, et chaque jour de nouveaux messages apportaient à l'artiste les plus tendres encouragements. Lorsqu'il apprit que son tant aimé et tant admiré Raphaël n'existait plus, le pape fit éclater toute la violence de sa douleur, disant que cette perte était irréparable pour le monde entier et pour lui-même. Le corps fut exposé sur un lit de parade, et on suspendit au-dessus le dernier ouvrage de cette main divine : la sublime Transfiguration. Une multitude de gens de tous les rangs de la société suivit tristement son convoi, depuis la maison jusqu'à l'église du Panthéon, où l'on déposa ses restes mortels à côté de ceux de sa fiancée Marie Bibbiena, dans un endroit désigné par le grand artiste lui-même.

En 1833, il s'éleva à Rome, parmi les antiquaires, une vive discussion concernant un crâne humain, qui avait été conservé et exposé dans l'académie de Saint-Luc, comme étant le crâne de Raphaël. Cette croyance toutefois ne reposait sur aucune certitude, elle n'avait pour elle qu'une longue tradition. Quelques antiquaires exprimèrent même un doute sur le

véritable endroit de la sépulture de Raphaël, quoique les témoignages contemporains semblassent être tous d'accord sur ce point. Pour s'assurer du fait, on obtint du gouvernement papal et des canons de l'église de la Rotonda (le Panthéon), la permission de faire des recherches ; et le 14 septembre de la même année, après avoir passé cinq jours à déplacer les dalles dans différents endroits, les restes de Raphaël furent découverts dans un caveau, derrière le maître autel, et reconnus pour tels sur des preuves irréfragables. Après un examen scrupuleux, suivi du moulage du crâne et de la main droite, le squelette fut exposé publiquement dans une châsse en verre, et Une grande multitude de peuple vint se presser dans l'église du Panthéon pour contempler ces restes célèbres. Le 18 octobre 1833, une seconde cérémonie funèbre eut lieu. Les restes du grand artiste furent déposés dans un cercueil de bois de sapin, ensuite dans un sarcophage de marbre, donné par le pape Grégoire XVI, puis, enfin, respectueusement remis dans l'endroit où ils avaient reposé auparavant. Plus de trois mille spectateurs assistèrent à cette cérémonie, parmi lesquels beaucoup d'artistes, des fonctionnaires de l'État, et d'autres personnages des rangs les plus élevés de la société.

Outre ses grandes compositions de l'Ancien et du Nouveau Testament, outre ses fresques et ses arabesques du Vatican, Raphaël a laissé environ cent vingt tableaux de la Vierge avec l'Enfant Jésus. Différentes les unes des autres, ces compositions ne se ressemblent que par ce genre si particulier de grâce chaste et maternelle dont la Vierge est empreinte, ainsi que par la beauté naïve du divin Enfant. Les Plus célèbres de ses Madones sont : 1° La Madone de Foligno, au Vatican ; 2° la Madone au Poisson, à Madrid ; 3° la Madone del Cardellino, à Florence ; 4° la Madone de San Sisto, à Dresde ; 5° la Madone dite à la Perle, à Madrid. Huit de ses Madones sont en Angleterre, dans des galeries particulières ⁴⁶.

Raphaël a peint peu de sujets tirés de la mythologie ou de l'histoire profane ; le Cupidon et Psyché, ainsi que la Galatée, sont ses œuvres les plus importantes dans ce genre, où nous ne trouvons de lui que des dessins et des esquisses en grand nombre, il est vrai, et fort bien réussis.

Raphaël fit à peu près quatre-vingts portraits ; les plus célèbres sont ceux : de Jules II, de Léon X, dont les deux originaux se trouvent à Florence, du cardinal Bibbiena, du cardinal Bembo, du comte de Castiglione, qui se voit au Louvre, d'un jeune adolescent avec son violon, qui se trouve à Rome ; de Bindo Altoviti, longtemps regardé comme le sien

propre, et qui est à Munich, de la belle Jeanne d'Aragon, qui est au Louvre, enfin, de la Fornarina, qui longtemps a passé, sans qu'on en ait aucune certitude, pour celui d'une jeune fille à laquelle Raphaël s'était attaché peu après son arrivée à Rome. Passavant croit que ce dernier portrait représente Béatrice Pio, célèbre improvisatrice du temps. Outre ces œuvres, il existe encore de Raphaël dix-sept dessins d'architecture pour différentes constructions, tant publiques que particulières, ainsi que plusieurs dessins de sculptures, d'ornements, etc. Mais ce qui a placé Raphaël à la tête de l'art de la peinture, ce qui l'a rendu l'étonnement et l'admiration de tous les âges, ce ne sont pas seulement les productions de sa main habile, toutes belles qu'elles soient ; ce n'est pas non plus sa supériorité dans quelque branche particulière de son art, mais c'est le nombre et la variété de ses créations, c'est surtout la réunion d'une inépuisable fertilité d'imagination avec la plus parfaite habileté d'exécution, ce qui, jamais avant et jamais depuis, ne s'est rencontré aussi complètement chez aucun autre artiste.

Nous allons parler maintenant de quelques-uns des élèves les plus célèbres de Raphaël.

XVIII

LES ÉLÈVES DE RAPHAEL

IL FATTORE.—LUCA PENNI.—IL ROMANO.—PRIMATICE.—
NICOLÒ DELL' ABATE.—ROSSO.—GIOVANNI DA UDINE.—
PERINO DEL VAGA.—ANDREA DI SALERNO.—GIULIO CLOVIO,
ETC.

Nous avons déjà eu occasion de remarquer le grand nombre d'élèves qui se réunirent autour de Raphaël ; Parmi eux, quelques-uns étaient plus âgés que le Maître, mais tous, chose qui se rencontre rarement, vivaient ensemble en bonne harmonie. Vasari raconte que, lorsque Raphaël allait à la cour, une suite de cinquante artistes l'accompagnaient depuis sa maison jusqu'au Vatican. De tous les côtés de l'Italie, de Florence, de Milan, de Venise, de Bologne, de Ferrare, de Naples, et même d'au delà des Alpes, on accourait Pour étudier sous le grand artiste romain. Ses élèves aidèrent Raphaël avec plus ou moins de talent, dans l'exécution de ses grandes fresques ; les uns l'imitèrent dans une chose, les autres dans une autre, mais aucun ne put s'approprier cette grâce pleine d'esprit qu'il savait donner à ses compositions. Ceux de ses élèves qui suivirent servilement une manière particulière de conception et de dessin, qu'ils appelaient « le genre de Raphaël, » tombèrent dans le fade et dans le mesquin ; ceux qui possédaient une certaine force d'originalité, devinrent exagérés et dévièrent de leur point de départ. Nul d'entre eux n'approcha de Raphaël. Quelques-uns s'emparèrent d'un faible reflet de sa grâce, d'autres surent prendre quelque chose de sa puissance, mais le but n'était plus le même, l'esprit était tout autre, et ils suivaient la mode du jour. Tant que Raphaël vécut, la sublimité de ses aspirations soutint ses élèves, mais, après sa mort, ils ne purent se maintenir à une hauteur au-dessus de leurs forces. Le prodigue et magnifique Léon X eut pour successeur, en 1521, Adrien VI, homme consciencieux jusqu'à la sévérité, parcimonieux jusqu'à l'ascétisme, et sans aucun goût pour les arts non plus que pour les artistes ; pendant son court

pontificat, tous les travaux du Vatican et de Saint-Pierre furent suspendus, et les pauvres peintres mouraient de faim, lorsque la terrible peste de 1523 en chassa un grand nombre hors de Rome. Sous Clément VII de Médicis, neveu de Léon X, les arts se relevèrent pendant quelque temps, mais en 1527 le sac de Rome par les soldats du connétable de Bourbon acheva de disperser les artistes qui s'étaient réunis dans la capitale. Tous retournèrent dans leur patrie ou dans leur ville natale, et là, devenant maîtres à leur tour, ils répandirent d'un bout de l'Italie à l'autre l'école de Raphaël, autrement dite l'école romaine.

Raphaël institua légataires universels ses deux élèves favoris, Gian Francesco Penni et Giulio Romano, et c'est aussi à eux qu'il confia le soin de terminer ses productions inachevées.

Gian Francesco Penni, dit Il Fattore, fut en même temps son élève chéri et son confident ; il aida le maître dans la préparation de la plus grande partie de ses cartons ; mais tout ce que cet artiste, abandonné à sa propre imagination, entreprit après la mort de Raphaël, quoique fait avec beaucoup de délicatesse et avec une grâce toute raphaëlesque, est empreint d'une sorte de faiblesse qui provient plus de l'esprit que de l'exécution. Ses tableaux sont très-rares. Il mourut en 1528.

Son frère, Luca Penni, vécut en Angleterre pendant plusieurs années au service de Henri VIII, et fut chargé par Wolsey de décorer son palais de Hampton Court ; quelques restes de ses productions y subsistaient encore au milieu du siècle dernier, mais l'opinion d'Horace Walpole, qui prétend que Luca Penni est l'auteur des trois singuliers tableaux du Camp du drap d'Or, de la Bataille des Éperons et de l'Embarcation de Henri VIII, est dénuée de toute espèce de fondement.

Giulio Pippi, surnommé il Romano, du lieu de sa naissance, et appelé généralement Giulio Romano, fut également aimé de Raphaël, dont il fut l'élève le plus distingué sous le rapport de l'originalité du talent. Tant qu'il travailla sous l'influence du génie de Raphaël, Jules Romain imita son genre et copia ses tableaux avec tant de succès, qu'il est difficile quelquefois, pour les meilleurs juges, de distinguer la différence de la main. Le Jules II de la Galerie nationale d'Angleterre en est la preuve. Après la mort de Raphaël, Jules Romain s'abandonnant à l'exubérance de son propre génie, perdit la simplicité, la grâce, le sentiment chaste et élevé qui avait caractérisé son maître. Il devint fortement imbu du goût dominant de l'époque pour les sujets classiques et mythologiques, et s'il ne les traita pas

précisément dans un esprit classique, il sut néanmoins mettre de la hardiesse et du feu dans leur conception ainsi que dans leur exécution. Jules Romain n'excellait pas dans les sujets religieux : quand il faisait une Vierge, il lui donnait l'air et le maintien d'une Junon majestueuse ; s'il représentait le Sauveur, c'était sous les traits d'un empereur romain, et ses apôtres ressemblaient à des philosophes païens. Son élément était les Dieux et les Titans. Pendant les quatre années qui suivirent la mort de Raphaël, Jules Romain fut principalement occupé à compléter les productions inachevées de son maître ; au bout de ce temps, il se rendit à Mantoue, et entra comme peintre et comme architecte au service du duc de Gonzague. Il fit pour Ce prince le plan d'un magnifique palais, appelé Palazzo del Te, qu'il décora ensuite de fresques exécutées dans un genre grandiose, mais rude. Dans une des salles, il représenta Jupiter renversant les géants ; dans une autre, l'histoire de Psyché ; partout, on retrouve une grande richesse de pensées, un talent extraordinaire de dessin, un genre d'exécution hardi et large, mais en même temps une imagination grossière, un coloris rouge et lourd, et un goût païen Plutôt que classique.

Jules Romain était un homme d'un caractère élevé, il vivait dans un luxe princier ; courtisan accompli, il commandait cependant le respect par le sentiment élevé qu'il avait de sa dignité d'artiste. Il amassa de grandes richesses au service du duc de Gonzague, et passa sa vie à Mantoue : ses productions les plus remarquables se trouvent dans les palais et dans les églises de cette ville.

Lorsque Charles I^{er} acheta, en 1629, toute la collection des ducs de Mantoue, il s'y trouva un assez grand nombre de tableaux de Jules Romain. L'un d'eux, admirable copie d'une fresque de Raphaël, la bataille de Constantin contre Maxence, se trouve maintenant dans la salle des gardes à Hampton Court. On en voit sept autres dans la même galerie, tous sujets mythologiques d'un caractère particulier, mais nullement fait pour exciter l'admiration en faveur du génie de l'artiste ; ils ont été, en outre, grossièrement repeints et restaurés et ne conservent aucune trace du travail original. Le tableau le plus important de Jules Romain, parmi ceux qui échurent à Charles I^{er}, était une grande Nativité ; après la mort du roi, elle fut vendue à la France, et se trouve aujourd'hui au Louvre. Une autre jolie composition de Jules Romain est la Vénus persuadant à Vulcain de forger les flèches de Cupidon, également au Louvre. Les gravures d'après cet artiste ne sont pas rares.

Jules Romain fut convié par François I^{er} à entreprendre la décoration de son palais de Fontainebleau ; mais, ne pouvant quitter Mantoue, il envoya en France son élève Primatice, qui couvrit de fresques et d'arabesques les murs de Fontainebleau ; il imita le genre de celles du Palazzo del Te ; c'est-à-dire qu'il y eut abondance de dieux et de déesses, de faunes, de satyres, de nymphes, d'amours, de cyclopes et de Titans, tout cela dans un genre aussi opposé que possible à celui de Raphaël, et cependant ne manquant Pas d'une certaine grandeur.

Primatice, Nicolò dell' Abate, Rosso et d'autres qui travaillaient avec eux sont désignés dans l'histoire de l'art de la peinture sous le nom d'Ecole de Fontainebleau. Primatice en est regardé comme le chef ⁴⁷.

Giovanni da Udine, qui excellait à peindre les animaux, les fleurs et la nature morte, fut l'aide principal de Raphaël dans les fameuses arabesques du Vatican.

Perino del Vaga, autre élève de Raphaël, porta le genre du maître à Gênes, où il fut principalement occupé.

Andrea di Salerno, peintre d'un talent plein de charme, mais qui ne demeura à Rome que fort peu de temps, laissa à Naples un assez grand nombre de tableaux. Par le sentiment général de ses œuvres, cet artiste se rapproche beaucoup plus de Raphaël que ne le font la plupart de ses élèves, même ceux qui ont étudié sous ses yeux pendant des années. Andrea semble aussi avoir eu quelque ressemblance avec le maître sous le rapport du caractère et de l'esprit, et Raphaël se sépara de lui avec un profond regret.

Polidoro Caldara, appelé Polidoro da Caravaggio, du lieu de sa naissance, était dans son enfance un pauvre manœuvre que les peintres à fresque du Vatican occupaient à porter le mortier, et à broyer les couleurs : il apprit à admirer, et plus tard à imiter ce qu'il voyait, et Raphaël l'encouragea et l'aida de ses instructions. Le génie de Polidoro devint, en se développant, un composé curieux et intéressant des deux métiers que le peintre avait exercés dans son enfance. Maçon ou pour mieux dire briquetier, il bâtit, pendant les vingt premières années de sa vie, des maisons ; plus tard il s'occupa à les décorer. Familiarisé avec les restes de l'antiquité réunis autour de lui, l'esprit de l'ouvrier ignorant s'imprégna peu à peu du véritable souffle antique, et jamais aucun élève de Raphaël ne fut aussi remarquable par la pureté classique de goût, que ne le fut Polidoro. Il exécuta, principalement en *chiar'oscuro* (c'est-à-dire en deux couleurs : lumière et ombre), des frisés où l'on voit, comme dans les bas-reliefs

antiques, des processions de dieux marins, de fleuves, de tritons, de bacchantes, de faunes, de satyres et d'amours. Il y a à Hampton Court six pièces d'une frise petite et étroite, représentant des enfants et des animaux, et qui formaient sans doute le ciel d'un lit ou le haut de quelque autre meuble. Ces pièces ne peuvent donner qu'un faible aperçu du genre de talent de Polidoro. Cet artiste fut occupé principalement à Naples et ensuite à Messine, où l'appât de l'argent le fit assassiner par un de ses domestiques.

Pellegrino da Modena, peintre excellent, et l'un des aides les plus précieux de Raphaël pour les sujets bibliques, importa à Modène l'école romaine.

Il y avait à cette époque à Ferrare une école de peintres très-singulière dans son genre. Elle se distinguait principalement par une extrême recherche dans l'exécution, une netteté dans les détails tout à fait digne de la miniature, un coloris foncé, vigoureux, plein de contraste, tel qu'un mélange rapproché de cramoisi vif, de vert éclatant et de blanc lumineux, genre un peu grotesque au point de vue du goût, et ayant quelque ressemblance, sous le rapport du sentiment et de l'exécution, avec l'école primitive allemande, mais avec plus de grâce et d'idéalisme. Il y a dans la Galerie nationale anglaise un tableau de Mazzolino de Ferrare, qui donne parfaitement l'idée de ce genre, de ses beautés et de ses singularités.

L'un de ces artistes ferrarais, Benvenuto Garofalo, étudia pendant quelque temps à Rome sous Raphaël, mais il ne paraît pas qu'il aida le maître comme le faisaient les autres élèves. Plus âgé que Raphaël, et déjà habile dans l'art de la peinture avant d'aller à Rome, il sut néanmoins, pendant son séjour dans cette ville, profiter des principes élevés qui y étaient exposés et les étudier assidûment. Il joignait, à un genre de dessin large et libre et à une certaine noblesse dans l'expression de ses têtes acquise à l'école de Raphaël, le coloris brillant et vif qui distingue les peintres de la primitive école de Ferrare.

La Galerie nationale d'Angleterre possède un petit tableau de Garofalo, assez beau spécimen de son genre. Le sujet en est une Vision de saint Augustin, rendue plus poétique encore par l'introduction dans le haut du tableau d'une Sainte Vierge avec le divin Enfant, et, au centre d'une sainte Catherine qui se tient derrière le saint. Les petits tableaux de Garofalo ne sont pas rares⁴⁸. Quant à ses grandes toiles, elles se trouvent principalement à Ferrare et dans les églises des environs.

Tibaldi de Bologne, Innocenza da Imola et Timoteo della Vite, appartiennent aussi à l'école romaine ; leurs productions sont peu répandues.

Un autre peintre, qu'il faut se garder de passer sous silence, fut Giulio Clovio. Il avait été moine et avait commencé par imiter les miniatures des missels et des psautiers, dont l'Église faisait usage. Il étudia ensuite à Rome, et fut particulièrement redevable de son talent à Michel-Ange et à Giulio Romano. Ses productions prouvent que la grandeur et la pureté du genre ne dépendent ni de l'espace ni de l'emplacement. Avec un talent digne des plus grands maîtres, il savait déployer le sentiment du beau et du sublime dans un cadre de quelques pouces, ainsi que dans les ornements en arabesques qui entourent une page de manuscrit. La vigueur et la précision qu'il sut mettre dans les figures qu'il peignit dans les plus petites proportions, et la beauté d'imagination de quelques-unes de ses compositions en miniature sont presque inconcevables. Ses ouvrages se payaient fort cher, et n'étaient destinés qu'à des souverains ou à de riches prélats. Il passa quinze ans de sa vie au service du pape Paul III (1534-1549), pour lequel il fit ses plus belles compositions. Il mourut en 1578, âgé de quatre-vingts ans.

Outre les Italiens, un grand nombre de peintres vinrent d'au-delà des Alpes pour travailler sous la direction de Raphaël ; parmi eux on cite Bernard van Orley, de Bruxelles ; Michel Coxcis, de Malines ; et Georges Penz, de Nuremberg. Mais l'influence du génie et du genre de Raphaël n'est apparente chez aucun de ces artistes. Il y a, de Georges Penz, un très-beau portrait d'Érasme dans la galerie royale de Windsor.

Pedro Campana, très en faveur auprès de Charles-Quint, porta en Espagne les principes de l'École romaine.

En somme, nous pouvons dire que pendant que Michel-Ange et Raphaël déployaient en tout ce qu'ils faisaient l'inspiration du génie, leurs élèves et leurs imitateurs ne répandaient guère en Italie que des productions médiocres.

L'art était nourri de formes trompeuses,
Mais l'âme de l'art était morte ⁴⁹.

XIX

IL CORREGGIO

Né à Reggio, près Modène, en 1493 ; mort en 1534.

Pendant que d'un côté les peintres florentins, suivant l'exemple de Michel-Ange, estimaient que la forme était tout, et que de l'autre, les peintres romains partisans et imitateurs de Raphaël, regardaient l'expression comme la seule chose digne de l'art et qu'enfin ces deux écoles finissaient par tomber, la première dans l'exagération, et la seconde dans le maniéré, deux hommes extraordinaires et d'un génie plein d'originalité apparurent au nord de l'Italie. Guidés par leur talent et leur nature, ces artistes suivirent des principes différents qu'ils poussèrent jusqu' à la dernière perfection. L'un, s'abandonnant aux illusions du *chiar'oscuro*, voyait la nature entière revêtue d'un voile transparent et délicat de lumières et d'ombres ; l'autre, se plaisant dans la vigueur accentuée des teintes, apercevait la nature plongée dans les feux d'un coucher de soleil italien. Chacun d'eux choisit son univers, et « créa d'après son inspiration un troisième ciel. »

De ces deux grands peintres, Giorgione semble avoir été le plus original, le plus créateur, le plus inventeur. Corrège, en effet, était peut-être redevable de sa manière de fondre les tons, de ses contours fuyants, de ses ombres transparentes, et de la grâce qui le distinguait à Léonard de Vinci, dont les tableaux étaient répandus dans toute l'Italie septentrionale ; tandis que Giorgione, au contraire, trouvait dans son esprit ardent et mélancolique le secret de son coloris chaud, animé, quoique doux, ainsi que l'expression à la fois noble et tendre de ses têtes. Les traits caractéristiques de Giorgione se retrouvent dans Titien, mais avec plus de brillant, plus d'éclat, sans perdre pour cela la vigueur et l'harmonie ; l'expression est la même, mais plus animée, plus digne, plus intelligente.

Nous parlerons en premier lieu de Corrège ainsi nommé du lieu de sa naissance, petite ville des environs de Modène, appelée aujourd'hui Reggio. Son véritable nom était Antonio Allegri ; il naquit vers la fin de 1493.

Raphaël avait alors dix ans, Michel-Ange en avait vingt, et Léonard de Vinci était dans sa quarantième année. Le père d'Antonio, Pellegrino Allegri, commerçant aisé, possédait des maisons et des terres. Il donna à son fils une éducation soignée, lui fit apprendre la littérature et la rhétorique, ainsi que les premières notions de la peinture. Après avoir très-jeune étudié sous la direction de son oncle, Lorenzo Allegri, peintre assez médiocre, Corrège travailla plus tard, mais peu de temps, chez Andrea Mantegna. Agé de treize ans seulement, en 1506, lors de la mort de Mantegna, il avait si bien profité des conseils du maître et de ceux de Francesco Mantegna qui continua l'école de son père, qu'il dessinait déjà fort bien, et avait acquis dès lors cette habileté dans le raccourci qui distingue ses productions postérieures : le raccourci est un art dont Mantegna peut être regardé presque comme l'inventeur, et qui pour la première fois fut enseigné dans son académie. Corrège ne tarda pas à abandonner le genre sec, dur, précis et maigre de Mantegna, pour se livrer à son propre genre, dont le mouvement, la variété, et par-dessus tout la gradation si délicate de lumière et d'ombre, sont les principaux éléments. Toutes les qualités de Corrège se manifestent d'une façon particulière dans la plus ancienne de ses productions authentiques qui date de 1512, alors qu'il était âgé d'environ dix-huit ans. C'est un grand tableau d'autel, qui se trouve dans la galerie de Dresde, et qu'on appelle la Madone de saint François, parce que saint François est un des principaux personnages. L'influence du goût et du genre de Léonard de Vinci est fortement empreinte dans ce tableau.

En 1519, ayant, grâce à son art, acquis quelque réputation et quelque fortune, Corrège épouse Girolama Merlini ; et l'année suivante, à l'âge de vingt-six ans, il fut chargé de peindre à fresque la coupole de l'église de San Giovanni à Parme. Il choisit pour sujet l'ascension de Notre Seigneur J. C., qu'il représenta montant au ciel, et entouré des douze apôtres, qui, assis sur des nuages, suivent des yeux l'ascension progressive du maître vers le royaume céleste. Au-dessous, on voit les quatre évangélistes et les quatre Pères de l'Église. Il va sans dire que les personnages de la partie supérieure sont de grandeur colossale, ils sont raccourcis avec un talent si admirable, que vus d'en bas, l'effet en est merveilleux. Dans l'abside de la même église, au-dessus du maître autel, il peignit le couronnement de la Vierge, qui fut détruit lorsque plus tard on agrandit l'église, et qui maintenant n'est connu que par les gravures et les copies d'Annibal Carracci, conservées à

Naples. Corrège reçut pour ce travail 500 couronnes d'or, somme équivalente à 37,500 fr. de notre monnaie actuelle. Vers 1525, Corrège fut invité à se rendre à Mantoue, où il fit pour le duc régnant, Frédéric de Gonzague, l'Éducation de Cupidon, qui est aujourd'hui dans la Galerie nationale d'Angleterre. Il exécuta encore pour ce prince dissolu, mais rempli de talents, les sujets mythologiques d'Io, de Lédä, de Danaé et d'Antiope⁵⁰. Telle fut l'admiration qu'excita la coupole de San Giovanni, que Corrège fut chargé de décorer dans le même genre la cathédrale de Parme, dédiée à la sainte Vierge. Au centre du dôme il représenta l'assomption ; la madone s'élève au ciel pendant que Jésus-Christ descend de son trône pour la recevoir dans le sein de la félicité éternelle : des légions innombrables d'anges et d'élus se réjouissent, chantent des hymnes de triomphe et entourent les deux principaux personnages. Plus bas, on voit les apôtres rangés en cercle, plus bas encore des chérubins portant des flambeaux et agitant des encensoirs ; tout à fait sur le premier plan se trouvent les quatre évangélistes. L'ensemble est admirable de vie et d'animation ; étonnant comme effet de relief, comme fermeté de raccourci, et comme disposition habile du *chiar'oscuro*. Mais l'artiste a mis trop en évidence les bras et les jambes des personnages représentés, ce qui vu d'en bas est d'un effet singulier et attira à Corrège le reproche d'avoir représenté « un guazzetto di rane » (une fricassée de grenouilles⁵¹).

Cette œuvre admirable a plusieurs fois été gravée ; mais, pour se former une idée juste de la conception sublime et du talent de dessin de Corrège, on fera bien de consulter quelques-uns des cartons de ses fresques qu'il dessina lui-même à la craie. Parmi ces cartons il en est qui, représentant des anges et des chérubins, ont été découverts à Parme, où ils étaient restés de longues années roulés et oubliés dans un grenier. Transportés d'abord à Rome, ils ont été depuis achetés et placés par les administrateurs dans le British Museum à Londres. Les personnages sont gigantesques, presque deux fois de grandeur naturelle ; cependant la perfection du dessin, la grâce et la douceur d'expression sont telles, que ces personnages, frappent l'imagination par leur beauté sublime, sans produire la moindre impression d'exagération ou d'effort. Les artistes qui préparent des cartons pour entreprendre des travaux sur une grande échelle ne pourraient mieux faire que de consulter ces fragments, qui émanent d'un génie puissant et créateur dans l'art ; ils verraient et comprendraient ainsi la manière du grand artiste.

Corrége, ayant terminé la cathédrale de Parme en 1530, revint dans sa ville natale, où il demeura jusqu'à sa mort. En 1533, il fut un des témoins du mariage qui se célébra au château de Correggio, entre Hippolyte, seigneur de Correggio, fils de Véronique Gambara, l'illustre femme poète, veuve de Ghiberto da Correggio, et Chiara da Correggio, sa cousine. La présence de Corrége en cette occasion, et sa signature sur l'acte de mariage, prouvent l'estime qu'avaient pour lui ses souverains. L'année suivante, il s'engageait à faire pour Alberto Panciroli un tableau d'autel, dont on ignore le sujet, mais pour lequel on sait qu'il reçut d'avance 25 couronnes d'or lorsqu'il fut pris, peu de temps après avoir signé l'engagement, d'une fièvre maligne dont il mourut après quelques jours de maladie, le 5 mars 1534, à l'âge de 41 ans. Il fut enterré dans le caveau de sa famille au couvent des franciscains de Correggio. Quelques mots placés sur sa tombe rappellent simplement le jour de sa mort, son nom et sa profession.

Si l'on en croit la tradition, Corrége n'aurait eu d'autre maître dans l'art de la peinture que son propre génie ; il aurait vécu dans l'obscurité et dans l'indigence, et aurait été fort mal rémunéré de ses travaux. On raconte encore, qu'ayant reçu en pièces de cuivre une somme de 60 couronnes pour l'un de ses tableaux, il porta sur ses épaules jusque chez lui ce fardeau, désireux qu'il était de soulager les besoins de sa famille, et que fatigué, s'étant arrêté en route pour se reposer, il but une gorgée d'eau fraîche, et fut pris de la fièvre dont il mourut. Quoiqu'il ait été démontré que cette tradition était fausse, et bien qu'elle soit complètement réfutée par la présence de Corrége dans l'acte dont nous venons de parler, l'idée qu'il mourut misérablement et dans l'indigence, prévalut fort longtemps⁵². Quelle que fut la cause qui y donna lieu, elle était répandue très-anciennement. Ainsi Annibal Carrache, écrivant de Parme cinquante ans après la mort de Corrége, dit : « Je frémis et je pleure en songeant au sort de ce pauvre Antonio ; lui un si grand homme, ou plutôt un ange incarné, avoir vécu inconnu et être mort misérable. » Mais en y réfléchissant on ne peut croire que le peintre qui décora la cathédrale de Parme, et fut choisi pour être un des témoins du mariage de son prince, ait vécu inconnu et abandonné de tous ; il n'existe d'ailleurs aucune raison plausible pour supposer que cet homme doux, aimable et sans ambition, mourut malheureux. Quant à la prétendue imperfection de son éducation, il paraît certain qu'il étudia l'anatomie sous Lombardi, célèbre médecin de ce temps ; d'ailleurs, non-seulement ses productions annoncent un goût

classique et cultivé, mais encore la connaissance, aussi complète que possible pour l'époque, des mathématiques, de la perspective et de la chimie. Son talent à préparer des couleurs dispendieuses et rares, et l'usage qu'il en faisait prouvent encore qu'il ne devait être ni pauvre ni ignorant. Son caractère modeste, tranquille et affable, ses habitudes casanières peuvent avoir donné lieu à la croyance que ce célèbre artiste vécut obscur et négligé au milieu de ses concitoyens ; il n'eut pas d'ailleurs, comme les autres grands maîtres de son temps, une école et un entourage d'élèves pour répandre son nom et réclamer pour lui la première place. Il est probable que Corrège ne visita jamais Rome ; cependant on n'en a pas de preuve certaine. On raconte qu'étant à Bologne, il vit la sainte Cécile de Raphaël, et qu'après l'avoir contemplée pendant quelque temps avec admiration, il se retourna en s'écriant, anch'io son pittore ! « Et moi aussi je suis peintre ! » Cette anecdote montre que s'il était sans ambition et plein de modestie, il n'en avait pas moins la conscience de son propre mérite.

Le père de Corrège, Pellegrino Allegri, qui lui survécut, rendit les 25 couronnes d'or que son fils avait reçues d'avance pour le travail que la mort l'empêcha d'achever. Le fils unique de Corrège, Pomponio Quirino Allegri, fut également peintre, mais il n'arriva jamais à une grande réputation, et paraît avoir été d'un caractère à la fois insouciant et turbulent.

Nous allons donner maintenant quelques détails sur les œuvres de Corrège, sans revenir toutefois sur les plus importantes, qui sont les fresques de San Giovanni et de la cathédrale de Parme ; ce que nous avons dit d'elles doit suffire. Les tableaux de Corrège, quoique peu nombreux, se rencontrent dans la plupart des galeries publiques ; aussi, bien que leur nombre soit fort restreint dans les galeries privées, ne peut-on pas dire qu'ils soient rares.

La Galerie nationale d'Angleterre en possède cinq : deux d'entre eux sont des études de têtes d'anges, elles ne se retrouvent dans aucune des fresques existantes, aussi sont-elles supposées avoir été faites pour servir de modèles aux têtes d'anges des fresques de San Giovanni qui, comme nous l'avons déjà dit, ont été détruites. Les trois autres tableaux sont rangés au nombre de ses œuvres des plus célèbres. Le premier tableau, Mercure enseignant à lire à Cupidon en présence de Vénus, est un abrégé de toutes les perfections que l'on peut demander à un peintre à l'huile : grâce souriante qui est l'expression d'une félicité céleste, contours suaves, douceur exquise de tons qui produit l'illusion. « S'il est des gens qui ne comprennent pas

parfaitement l'admiration qui saisit les artistes et les critiques, lorsqu'ils parlent du *chiar'oscuro* de Corrège, qu'ils examinent ce tableau, ils y verront des membres à travers lesquels l'œil pénètre jusqu'à la substance, et en quelque sorte jusque dans la chair et jusqu'au sang ; des ombres qui semblent mobiles, accidentelles, aériennes, comme placées, et sans en faire partie, entre les couleurs et l'œil. Voilà en quoi consiste l'inimitable perfection de Corrège⁵³. »

Ce tableau, fait pour Frédéric de Gonzague, duc de Mantoue, transporté en Angleterre en 1629, lorsque la galerie de Mantoue fut achetée par Charles I^{er}, tombé plus tard en la possession du duc d'Albe, puis ensuite, pendant l'invasion française en Espagne, réservé par Murat pour être sa part de butin, fut vendu par la veuve de ce général au marquis de Londonderry, duquel la nation anglaise l'acheta. Ce fut aussi vers la même époque que l'Angleterre fit l'acquisition de l'*Ecce homo*, remarquable surtout par la belle tête de la Vierge, qui s'évanouit d'angoisse en voyant les souffrances et l'humiliation de son fils.

La douleur morale de la Vierge-Mère a été rendue avec une vérité touchante et admirable : le reste du tableau est faible, et la tête du Christ ne peut pas être comparée à celle couronnée d'épines, qui appartient à lord Cowper, non plus qu'à celle qui se trouve dans la collection de Bridgewater. Le troisième tableau est une madone de petite dimension, mais pleine de charme et connue sous le nom de Vierge au Panier, à cause d'un panier qui est sur le premier plan. La Vierge est assise, elle tient l'enfant Jésus sur ses genoux, et le contemple avec la plus tendre expression de ravissement maternel ; le divin Enfant dirige ses regards vers sa mère, et au fond on aperçoit saint Joseph. Ce tableau, quoique appelé une Sainte Famille, est une véritable scène domestique ; et Corrège, dans ce sujet comme dans bien d'autres, prit pour modèle sa femme et son enfant. Un autre tableau attribué à Corrège, et qui se trouve également dans la Galerie nationale d'Angleterre, représente le Christ sur la montagne des Oliviers ; c'est une très-belle et très-ancienne copie, peut-être celle d'un original appartenant au duc de Wellington.

La galerie de Parme possède cinq des plus importants et des plus beaux tableaux de Corrège. Le plus célèbre est celui qu'on appelle le Saint Jérôme. Le saint présente à la Vierge et à l'enfant Jésus sa traduction des Écritures ; de l'autre côté du tableau, sainte Madeleine s'incline pour baiser avec ferveur les pieds du Sauveur enfant.

La galerie de Dresde est fort riche en œuvres de Corrège : elle en possède six ; quatre sont de grands tableaux d'autel, achetés aux églises de Modène ; parmi eux se trouve la fameuse Nativité, appelée la Notte, parce que ce tableau n'est éclairé que par la splendeur céleste qui rayonne autour de la tête du Sauveur. On y voit aussi la Madeleine, dont la célébrité est encore plus grande ; la sainte est étendue par terre, et lit attentivement les Écritures. Aucun tableau n'a été plus universellement admiré, et plus de fois multiplié par des copies et par des gravures.

La galerie de Florence possède trois Corrège parmi lesquels la Madone agenouillée, adorant avec extase l'enfant couché devant elle sur un vêtement étendu à terre.

On remarque au Louvre le Mariage de sainte Catherine, et l'Antiope, qui fut faite pour le duc de Mantoue.

La galerie de Naples en possède trois ; parmi eux la ravissante Madone appelée, à cause de sa coiffure, la Zingarella, ou Bohémienne.

La galerie de Vienne en renferme deux ; celle de Berlin, trois, parmi lesquels l'Io et la Lédä.

Corrège ne forma point d'école ; toutes ses œuvres authentiques, excepté ses fresques, ont été faites de sa propre main. Pour ses fresques, il eut des aides, qu'on ne peut guère appeler des élèves. Il compta cependant une quantité innombrable d'imitateurs, qui formèrent ce qui a été appelé l'école de Parme, dont il est regardé comme le fondateur. Le plus célèbre de ses imitateurs fut Francesco Mazzolla, dont nous allons parler.

XX

IL PARMIGIANO

Né à Parme, en 1503 ; mort en 1540.

Francesco Mazzola, ou Mazzuoli, appelé il Parmigiano, et par les Italiens, il Parmigianino, afin d'exprimer par ce diminutif plein de tendresse l'amour et l'admiration qu'il inspira dès son enfance, naquit à Parme, le 11 janvier 1503. Deux oncles peintres l'initièrent de bonne heure à la connaissance du dessin ; mais tous deux étaient de trop médiocres artistes pour pouvoir apprendre autre chose à leur neveu. Doué du génie le plus précoce, ardent dans ses recherches, Parmesan étudia avec un zèle infatigable ; à quatorze ans, il exécuta un Baptême de Jésus-Christ vraiment extraordinaire pour son âge. Il montra dès sa plus tendre jeunesse cette grâce facile que l'on a attribuée à l'influence de Corrège ; bien que ce grand peintre n'eût pas encore visité Parme. Lorsqu'il y vint quatre ans plus tard, pour peindre la coupole de Saint-Jean, Parmesan, qui n'avait alors que dix-huit ans, fut choisi pour être l'un de ses aides, et il profita de cette occasion pour pénétrer son esprit d'un genre qui avait certainement beaucoup d'analogie avec son propre goût et avec son caractère ; mais Parmesan avait trop de génie et trop d'ambition pour suivre pas à pas les traces d'un autre peintre, quelque sublime qu'il pût être. Pas assez grand lui-même pour être le premier dans ce siècle de grandeur artistique, peut-être Parmesan eût-il néanmoins surpassé ses rivaux et ses contemporains s'ils n'eussent point été des géants. Mais sentant bien qu'il lui serait impossible de s'élever au-dessus d'hommes tels que Michel-Ange, Raphaël et Corrège, et cependant ayant la conscience de sa propre force, il s'efforça de devenir original en réunissant ce qui, jusqu'à présent, n'a pas encore pu être mis en harmonie dans la nature, et qui par cela ne pouvait guère réussir dans l'art de la peinture, c'est-à-dire le dessin large de Michel-Ange, la grâce antique de Raphaël, les tons fondants et suaves de Corrège. Peut-être, s'il eût voulu se contenter d'étudier la nature avec ses propres yeux et avec son âme,

Parmesan eût mieux réussi. Avec plus de confiance en lui-même, il aurait évité quelques-unes des fautes qui ont rendu plusieurs de ses productions trop maniérées et trop empreintes d'efforts.

Ambitieux, versatile, rempli de talents, universellement recherché pour sa grâce personnelle et ses manières attrayantes, Parmesan aurait été gâté par la vanité, s'il n'avait été doué à la fois d'un grand sens, et d'une délicatesse d'impression peut-être exagérée. Lorsque de telles qualités accompagnent le génie, il en résulte presque toujours une teinte de mélancolie et un certain mécontentement de tout ce qui est fait ou acquis. Le caractère de Parmesan nous en est une preuve remarquable, et, en rendant sa vie fort intéressante, il nous offre un contraste frappant avec le caractère égal, serein et doux de Raphaël, auquel on le compare souvent.

Lorsqu'il fut dans sa vingtième année, Parmesan partit pour Rome. Le récent avènement de Clément VII, protecteur déclaré des arts, et la mort de Raphaël, avaient ouvert une carrière de gloire et de succès à son imagination. Il emporta à Rome trois tableaux, dont l'un, preuve de la grâce de son génie, représentait Jésus-Christ enfant, assis sur les genoux de sa mère, et prenant des fruits qu'un ange lui présente. Le second, échantillon de la surprenante habileté de sa main, était un portrait de lui-même assis dans son atelier, au milieu de ses livres et de ses instruments de musique ; toute la scène était représentée comme si elle était vue dans un miroir convexe. Le troisième tableau, enfin, était un exemple du succès avec lequel il avait étudié les effets magiques du *chiar'oscuro* de Corrège : lumière de torches, lumière du jour, lumière céleste, entrent dans ce tableau sans détruire l'harmonie du coloris. Il offrit ce dernier tableau au pape, qui reçut très-gracieusement et le jeune peintre et son présent. Très-recherché pendant son séjour à Rome, il imitait soigneusement Raphaël, auquel il ressemblait par la grâce de sa personne, par ses manières et par la générosité de son caractère. Aussi les poètes l'en félicitaient : ils disaient dans leurs vers que Raphaël, dont on pleurait la perte récente, était ressuscité sous la forme de Parmesan. Nous pouvons aujourd'hui mesurer avec plus de justesse la distance qui sépare ces deux artistes.

Pendant son séjour à Rome, Parmesan fut très-protégé par le cardinal Hippolyte de Médicis, et fit pour lui plusieurs très-beaux tableaux ; il en exécuta aussi quelques autres pour le pape, ainsi que le portrait d'un jeune capitaine de sa garde, Lorenzo Cibo, que l'on croit être le magnifique portrait de la galerie de Windsor. Il peignit, pour donna Maria Buffalini, un

grand tableau d'autel, destiné à orner la chapelle de la famille de cette noble dame, à Città di Castello. Ce tableau est la célèbre Vision de saint Jérôme, qui appartient à présent à la Galerie nationale d'Angleterre. La Vierge y est représentée au milieu de la gloire céleste, elle tient un livre, et l'enfant Jésus est appuyé sur ses genoux. Saint Jean-Baptiste montre la vision céleste, et saint Jérôme est étendu endormi sur l'arrière-plan. Ce tableau est un mélange de toutes les beautés ainsi que de tous les défauts de Parmesan. La Madone et l'Enfant sont des modèles de dignité et de grâce ; le dessin est correct et élégant ; le jeu des lumières et des ombres, ménagé délicatement, est digne de Corrège ; mais l'attitude de saint Jean-Baptiste est singulière et d'un effet forcé et théâtral ; le personnage de saint Jérôme, vu en raccourci au fond du tableau, est désagréablement torturé. Malgré ces défauts, ce tableau a toujours joui d'une grande célébrité. Parmesan y travaillait, lorsque Rome fut prise par la soldatesque barbare du connétable de Bourbon, et il était tellement absorbé dans son œuvre, qu'il n'entendit rien du tumulte qui se faisait autour de lui. Quelques soldats, avec un officier à leur tête, envahirent son atelier. Alors seulement il s'aperçut de la prise de la ville, et se tournant vers les nouveaux arrivés, il les regarda d'un air surpris mais tranquille. Frappés à la fois de la beauté du travail et du calme de Parmesan, ceux-ci se retirèrent sans lui faire de mal. Mais quelque temps après, une autre bande envahissait de nouveau l'atelier de l'artiste, exigeait de lui une rançon, et le dépouillait de tout ce qu'il possédait. Réduit à la pauvreté, Parmesan s'enfuit de Rome devenue une scène de carnage, et arriva à Bologne nu-pieds et sans un sou vaillant.

Mais l'homme de génie a au moins le privilège de porter avec lui deux choses dont aucun pouvoir terrestre ne saurait le dépouiller, je veux dire son talent et sa réputation. En arrivant à Bologne, Parmesan dessina et grava à l'eau-forte d'admirables compositions.

Quelques-uns veulent qu'il soit l'inventeur de la gravure à l'eau-forte, c'est-à-dire de l'art de corroder, ou pour mieux nous faire comprendre, de cet art qui consiste à mordre les lignes de la plaque de cuivre au moyen d'acide nitrique, au lieu de faire des incisions avec le burin. Grâce à son talent comme graveur à l'eau-forte, Parmesan put promptement soulager les pressants besoins auxquels sa pauvreté l'avait réduit, et il ne tarda pas à trouver une multitude d'occupations. Il exécuta à Bologne quelques-unes de ses plus célèbres œuvres : la Madonna della Rosa ; de la galerie de Dresde, la Madonna dell' collo lungo, c'est-à-dire la Madone au cou allongé, du

palais Pitti, à Florence, et un célèbre tableau d'autel, la sainte Marguerite. Il existe de nombreuses gravures de tous ces tableaux.

Après avoir demeuré près de quatre ans à Bologne, Parmesan revint riche et célèbre dans sa ville natale. Il arriva à Parme en 1531, et fut immédiatement chargé de peindre à fresque une nouvelle église qui venait d'être bâtie en l'honneur de la sainte Vierge et qu'on appelait la Steccata. Si l'exécution de cette entreprise subit quelque retard de la part de ceux qui en avaient chargé l'artiste, celui que Parmesan y apporta fut à ce point considérable que quatre années s'étant passées avant qu'il se mît à l'œuvre, sa négligence excita une indignation telle, que pour l'apaiser son ami Francesco Boiardo fut obligé de s'offrir comme garant que le tout serait terminé dans un temps donné. On signa un nouvel engagement, et Parmesan à cette occasion offrit à son ami son tableau de Cupidon tendant son arc, composition charmante et d'une beauté telle qu'on l'a, à plusieurs reprises, attribuée à Corrège, et gravée sous son nom, quoiqu'elle soit indubitablement due à Parmesan. On en fit plusieurs copies, à l'époque où elle parut, tant fut grande alors l'admiration de tous ceux qui la voyaient. L'original est à la Galerie du Belvédère, à Vienne.

Enfin Parmesan commença ses travaux de la Steccata et c'est là qu'il fit son personnage de Moïse brisant les Tables de la Loi, ainsi que son Ève cueillant le fruit défendu.

Le Moïse est une preuve de la hauteur à laquelle Parmesan savait atteindre dans la conception du sublime ; il existe peu d'exemples dans l'art d'une telle grandeur de caractère et de dessin : le poète Gray avouait que lorsqu'il représentait son ménestrel, « la barbe blanche, les cheveux hérissés et flottant comme un météore dans les airs agités⁵⁴, » il avait cette majestueuse figure présente à l'esprit. Quant à l'Ève, c'est un exemple parfait de la grâce particulière dans laquelle Parmesan excellait.

Après avoir exécuté ces personnages et quelques autres encore, dans l'église de la Steccata, Parmesan apporta de nouveaux retards à l'exécution de son œuvre. On a dit qu'ayant gaspillé son argent au jeu et en dissipations, il s'adonna à la découverte de la pierre philosophale, dans l'espoir de réparer ses pertes. Un de ses biographes s'est efforcé de réfuter ces imputations, mais ce qui est certain c'est que Parmesan était plein d'imprévoyance, n'aimait pas le repos et était fou de plaisirs.

Quelle qu'en ait été la cause, il rompit son engagement, et fut jeté en prison. Pour obtenir sa liberté, il fit un nouveau contrat, mais il ne fut pas

plutôt libre, qu'il s'échappa et se rendit sur le territoire de Crémone.

Là, sa tristesse habituelle s'empara de lui, et après avoir vécu, ou plutôt végété assez longtemps pour créer encore d'admirables œuvres, il mourut quelques mois après, et fut, sur sa propre demande, mis en terre sans cercueil ni couverture, avec une simple croix en bois de cyprès sur la poitrine. Il mourut juste vingt ans après Raphaël, âgé comme lui de 37 ans.

Dans ses meilleurs tableaux, Parmesan est le peintre le plus attrayant qu'on puisse imaginer ; il est digne, gracieux, plein d'harmonie. Ses enfants, ses amours, ses anges, sont en général exquis ; ses portraits sont pleins de noblesse, et sont peut-être ses productions les plus belles et les plus parfaites, si toutefois on en excepte le Moïse et l'Ève.

En voulant atteindre la grâce, Parmesan tombait facilement dans l'affectation, et devenait maniéré : toute grâce trop étudiée n'est-elle pas désagréable ? Dans ses personnages de femmes, il allongeait les membres, le cou, les doigts, jusqu'à ce qu'enfin l'effet produit n'était plus de la grâce, mais plutôt une sorte de langueur aristocratique ; et comme il imitait en même temps le dessin hardi et le genre large de Michel-Ange, il résultait de l'ensemble quelque chose d'inconnu dans la nature et dans l'art. Ses Madones ont, en général, une dignité et une grâce maniérées, elles tiennent le milieu entre une déesse et une duchesse ; ses saintes sont à moitié nymphes et à moitié filles d'honneur. Aucune création de Parmesan, pas même l'Amour tendant son arc, n'est plus populaire que son Mariage de sainte Catherine, et cependant la Madone avec son cou long et mince et sa tête à demi détournée a bien plutôt l'air aristocratique que divin. Sainte Catherine tendant son joli doigt pour recevoir l'anneau, ne ressemble-t-elle pas à une jeune mariée de haut rang ? La plupart des sujets sacrés traités par Parmesan peuvent être soumis à la même critique. Annibal Carrache, dans un fameux sonnet, dans lequel il indique tout ce qui est le plus digne d'imitation dans les anciens peintres, recommande « un peu » de la grâce de Parmesan ; voulant dire ainsi, ce que nous sentons bien être la vérité, qu'il en avait trop.

XXI

GIORGIONE

Né à Castel-Franco, près Trévis, en 1478 ; mort en 1511.

Voici un artiste qui fut un grand créateur et qui marqua son art du sceau de son individualité. Il était essentiellement poète, et il identifiait son être avec tout ce qu'il faisait et créait : si Raphaël est le Shakspeare de la peinture, Giorgione peut en être appelé le Byron.

Il naquit à Castel-Franco, petite ville du territoire de Trévis, et son véritable nom était Giorgio Barbarelli. On ne sait rien de sa famille, ni de ses premières années, si ce n'est qu'ayant manifesté une grande disposition pour la peinture, il fut amené encore enfant à Venise et placé sous la direction de Gian Bellini. En prenant des années, il se distingua par sa taille noble et imposante et par la dignité de ses manières ; aussi ses compagnons l'appelèrent Giorgione, c'est-à-dire Georges le Grand, et suivant la mode italienne, c'est sous ce surnom qu'il est resté célèbre pour la postérité.

Giorgione semble avoir été doué par la nature de l'amour du beau et du sentiment de l'harmonie qui remplissait tout son être. Il jouait du luth et composait la musique de ses propres vers. Dans ses œuvres, les deux traits caractéristiques qui dominent, le sentiment et la couleur, portent tous deux l'empreinte de la nature de l'artiste : le sentiment est noble, mais mélancolique ; la couleur est décidée, chaude et brillante. Son exécution avait une nonchalante habileté, ou, pour emprunter l'expression italienne qu'on ne saurait traduire, une sprezzatura inconnue avant lui. L'opinion qui veut que Giorgione ait formé son genre d'après celui de Léonard de Vinci ne peut trouver crédit auprès de ceux qui ont étudié les œuvres de ces deux grands maîtres : rien en effet n'est plus opposé comme caractère et comme sentiment.

S'il est à déplorer que nous ne sachions que peu de chose sur un homme aussi intéressant par son caractère et par ses productions, il est bien plus à regretter encore qu'un artiste doué de la sensibilité passionnée du poète ait

été employé principalement à la peinture décorative, et que cette peinture ait été restreinte à l'intérieur des palais de Venise.

La plupart des créations de Giorgione ont été détruites par le feu, détériorées par le temps, ou effacées par l'humidité des lagunes.

Il acquit de bonne heure la célébrité dans son art, et en 1504 il était occupé avec Titien à décorer de fresques l'intérieur du Fondaco dei Tedeschi, c'est-à-dire de la Bourse des Marchands allemands. La partie confiée à Giorgione fut couverte par lui de figures pleines de beauté et de poésie ; mais leur signification fut perdue presque aussitôt après la mort de l'artiste, et Vasari dit, que de son temps, personne ne pouvait les expliquer. Il paraît que c'était une sorte d'arabesque sur une échelle colossale.

Giorgione aimait la fresque, comme un moyen d'exécuter amplement les contours larges et hardis qui caractérisaient son genre ; malheureusement, de ses nombreuses productions, il ne reste que de simples fragments. On ne voit pas qu'il ait exercé son talent ailleurs que sur le territoire de Venise. Dans ses tableaux, les têtes, les traits, les costumes, portent tous le cachet du caractère vénitien. Il n'eut point d'école, mais poussé par sa nature sociable et affectueuse, il aimait à communiquer généreusement ce qu'il savait, et travaillait souvent de concert avec d'autres artistes. Son goût pour la musique et son amour du plaisir le détournaient parfois de son art, mais plus souvent ils l'inspiraient : ses deux passions sont personnifiées dans ses productions, particulièrement dans ses délicieuses pastorales et dans ses concerts, sur lesquels, cependant, il répandit cette teinte de rêverie et de mélancolie profondes qui, au milieu de l'harmonie et de la beauté, est comme une révélation, comme une prophétie de douleur. Ce qui reste à dire sur la vie de Giorgione peut se raconter en peu de mots.

Parmi les peintres qui travaillaient avec lui, se trouvait Pietro Luzzo, originaire de Feltre, ville du voisinage de Venise et connu dans l'histoire de l'art sous le nom de Morto da Feltri. Vasari le mentionne comme l'inventeur, ou plutôt comme le restaurateur de la peinture en arabesque, dans le style antique, qu'il avait étudiée sous les sombres voûtes des ruines romaines.

Ce Morto, ainsi que le raconte Ridolfi ⁵⁵, était ami de Giorgione et vivait sous le même toit que lui. Il abusa de la confiance que lui témoignait son ami pour séduire et enlever de sa maison une jeune fille que Giorgione aimait passionnément. Doublement blessé et par la perfidie de sa maîtresse et par la déloyauté de son ami, Giorgione tomba dans le désespoir et mourut

bientôt après, à trente-trois ans. Quelque temps après, Morto da Feltri s'enfuyait de Venise, s'enrôlait dans l'armée, et était tué à la bataille de Zara en 1519.

Les tableaux authentiques de Giorgione sont fort rares ; ceux qui lui sont attribués sont presque tous de la main de Pietro della Vecchia, artiste vénitien qui imitait avec un talent si particulier l'exécution et le coloris de ce maître, que les marchands de tableaux et les amateurs s'y laissent souvent tromper. Un examen attentif montrerait toutefois la différence immense qui existe entre les productions de ces deux artistes.

Mais il est un autre peintre qui a su, dans une de ses œuvres, imiter d'une manière bien remarquable et le genre et le sentiment de Giorgione. C'est Titien dans son tableau des Quatre Ages. Peint quand Titien était l'ami et le compagnon de Giorgione, ce tableau est tellement empreint du génie propre à ce dernier, qu'on ne peut guère s'étonner que pendant de si longues années il lui ait été attribué.

On peut diviser les tableaux authentiques et existants de Giorgione en trois catégories : sujets historiques, sujets de genre et portraits.

Peu nombreux, les sujets historiques semblent avoir pour la plupart consisté en des fresques qui sont presque toutes détruites. Parmi les tableaux de genre historique encore existants, le plus célèbre est celui de la Brera de Milan, représentant Moïse sauvé des eaux. C'est plutôt une version romantique et poétique qu'une représentation historique. Au milieu, la princesse, assise sous un arbre, regarde avec surprise et tendresse l'enfant qui lui apporte une de ses femmes ; elle est entourée de son sénéchal, ainsi que de ses chevaliers et de ses dames ; d'un côté, on voit deux amoureux étendus sur l'herbe ; de l'autre, des musiciens, des chanteurs et des pages avec des chiens. Tous ces personnages portent le costume vénitien ; le coloris est magnifique, et la grâce et l'harmonie de l'ensemble sont rendues plus charmantes encore par la naïveté de la conception. Ce tableau, comme beaucoup d'autres de la même époque et du même genre, nous rappelle les poèmes et les récits du moyen âge, dans lesquels David et Jonathan figurent comme preux chevaliers, et où le sire Alexandre de Macédoine, et le sire Pâris de Troie combattent dans les tournois en l'honneur de leurs dames et de la bienheureuse Vierge Marie.

Il ne faut pas juger ces tableaux en antiquaire, mais d'après le but que l'artiste s'y proposait. On a conservé à l'Académie de Venise un autre tableau historique, d'une poésie de conception plus fantasque encore. Il

rappelle une terrible tempête arrivée en 1340, et qui menaça de détruire toute la ville de Venise. Les démons sont représentés dans une barque excitant la tempête, pendant que saint Marc, saint Nicolas et saint Georges, patrons de Venise, assis dans un petit vaisseau ballotté par les vagues, opposent les armes spirituelles au pouvoir de l'enfer, dont ils finissent par triompher.

Giorgione faisait d'ailleurs si rarement des tableaux sacrés dans le style ordinaire, qu'il n'en existe peut-être pas six de lui.

Il y a un genre de sujets que Giorgione traitait avec une grâce et un bonheur tout particuliers : ces sujets, qui sont à la peinture ce que les idylles et les pièces lyriques sont à la poésie, semblent être des inventions directes de l'imagination de l'artiste, quoique l'on suppose que quelques-unes soient des scènes tirées de nouvelles et de contes vénitiens perdus aujourd'hui. Ces sujets représentent le plus souvent des groupes de cavaliers et de dames, assis au milieu d'admirables paysages ; devisant ou faisant de la musique. Ces tableaux ont un charme particulier, à cause de la mélancolie qu'ils respirent et qu'ils unissent à la représentation de plaisirs fastueux. Ils ont en outre une signification allégorique sur laquelle on n'a malheureusement aujourd'hui que des données vagues. C'est à ce genre qu'appartient le délicieux groupe pastoral de Jacob et Rachel de la galerie de Dresde.

Les portraits que peignit Giorgione sont magnifiques. Ils joignent à une ressemblance qui a dû être très-grande ce cachet de beauté idéale que répandait Giorgione dans tout ce qu'il faisait. On ne connaît, aujourd'hui, qu'un petit nombre des personnages qu'ils représentent. Parmi ses œuvres les plus belles et les plus intéressantes en ce genre, on peut citer : dans la galerie de Munich, son propre portrait, empreint de la plus profonde mélancolie ; dans la galerie impériale de Vienne, fort riche d'ailleurs en œuvres de Giorgione, un tableau représentant un jeune homme couronné de feuilles de vigne, derrière lequel se tient un individu qui, armé d'un poignard caché, semble guetter le moment de frapper. Il suffit de les avoir vues pour ne pouvoir oublier l'expression des deux têtes. Le beau portrait d'un cavalier, avec son page lui attachant l'armure, jouit d'une grande célébrité ; il se trouve dans une galerie particulière anglaise, et est signalé, mais sans preuves à l'appui, comme représentant Gaston de Foix.

Lord Byron a célébré dans de très-beaux vers l'impression produite sur son esprit par un tableau du palais Manfrini, à Venise ; mais le poète s'est

trompé en croyant que ce tableau représentait Giorgione entouré de sa femme et de son fils. Giorgione n'était pas marié, et n'a pas eu de fils. Le tableau en question représente une dame vénitienne, un cavalier et un page. Ce sont évidemment des portraits, on ignore de qui.

Ce qui distingue avant tout les œuvres de Giorgione, c'est le naturel dont elles sont empreintes et la vie qui semble respirer en elles. La simplicité apparente des moyens par lesquels cet effet est produit, les couleurs splendides quoiqu'en petit nombre, la vigoureuse fermeté de touche, la profondeur et la délicatesse de sentiment, rappellent cette vieille musique sacrée que l'on entend dans les églises d'Italie, et dont les notes simples, longtemps soutenues, s'harmoniant délicieusement, s'élevant en accords pleins et larges, viennent se fondre dans notre âme.

Giorgione ne laissa point d'élèves proprement dits, toutefois il eut un grand nombre d'imitateurs, et aucun artiste n'exerça une influence plus étendue et plus durable. Il répandit ce goût pour le coloris vif et chaud que l'on remarque chez les artistes contemporains aussi bien que chez ceux qui leur succédèrent ; et toute l'école vénitienne porte le cachet de son genre et de son sentiment. Parmi les artistes qui s'inspirèrent le plus de ce génie puissant et ardent, on peut citer Sébastien del Piombo, dont nous avons déjà parlé ; Jacopo Palma, dit le vieux Palma, né en 1518, mort en 1548 ; Pâris Bordone, né en 1500, mort en 1570 ; Portenone, né en 1486, mort en 1540 ; et enfin, Titien, l'illustre représentant de l'école vénitienne, qui, comme Giorgione, fut grand coloriste. Si l'on voulait établir quelques points de différence entre ces deux artistes, on pourrait dire que les couleurs de Giorgione ont l'air d'être illuminées du dedans, et que celles de Titien paraissent l'être du dehors. Chez le premier, le coloris est plein de feu et de brillant ; chez le second, il est comme doré par les rayons du soleil.

XXII

TIZIANO

Né à Cadore, en 1477 ; mort en 1576.

Tiziano Vecelli naquit à Cadore en Frioul, district du nord de Venise, où sa famille, d'origine fort ancienne, s'était fixée depuis longtemps.

Il est une particularité de son enfance fort curieuse.

Contrairement à ce que l'on raconte souvent d'autres artistes illustres qui, pour tracer les inspirations de leur génie naissant, prenaient quelques morceaux de charbon, Titien, lui, voulant esquisser une figure de madone, emprunta aux fleurs leurs sucs de nuances différentes. N'était-ce pas un pressentiment de son talent immense comme coloriste ?

Père de neuf enfants, Gregorio Vecelli emmena à Venise son fils Titien, et le plaça à l'école de Sébastien Zuccato, peintre et artiste en mosaïque. Titien quitta cette école pour celle de Bellini, où l'amitié et la société de Giorgione semblent avoir éveillé de bonne heure son esprit aux idées nouvelles sur l'art et le coloris. Albert Durer, qui était à Venise en 1494, et y retourna en 1507, exerça également sur Titien une grande influence.

Dans leur jeunesse, Titien et Giorgione vivaient, travaillaient et étaient occupés en commun à peindre les fresques du Fondaco dei Tedeschi ; mais la préférence accordée au travail de Titien qui représentait l'histoire de Judith, causa une telle jalousie à Giorgione, qu'ils cessèrent de demeurer ensemble ; toutefois l'influence de Giorgione sur l'esprit et sur le genre de Titien était telle, à cette époque, qu'elle se fit sentir encore longtemps après leur séparation dans les œuvres de ce dernier. On a peine, en effet, à distinguer certaines productions de Titien de celles de Giorgione, et la ressemblance entre ces deux artistes est si complète, qu'à la mort de Giorgione, Titien fut chargé de finir les œuvres que ce grand coloriste n'avait pas eu le temps d'achever.

La perte de Giorgione, grande pour Venise et pour le monde entier, laissa Titien, qui était à la fleur de l'âge, sans rival. Pendant quelques années, il

fut occupé principalement à décorer les palais de ville et de campagne des nobles vénitiens. La première de ses compositions dont parlent ses biographes est la Présentation de la Vierge au Temple, grand tableau qui se trouve maintenant à l'Académie des Arts de Venise. Parmi ses portraits, le plus ancien dont on fasse mention est celui de Catherine, reine de Chypre, dont un grand nombre de reproductions et de copies fut répandu dans toute l'Italie, et dont il existe un très-bel original dans la galerie de Dresde. Cette infortunée Catherine Cornaro, fille de Saint-Marc, forcée de renoncer à sa couronne en faveur de l'État de Venise, vivait en cette ville du temps de Titien, dans une sorte de captivité honorable. Elle était veuve depuis quarante ans ; Titien l'a représentée en grand deuil, tenant un rosaire à la main ; son visage porte encore les traces de cette beauté qui l'avait rendue si célèbre.

Titien se maria vers 1512 ; on parle peu de sa femme. On sait seulement qu'elle s'appelait Lucie, et qu'elle donna à son mari trois enfants, dont deux fils, et une fille appelée Lavinie. En comparant les dates, on voit qu'elle mourut vers 1530.

Parmi les œuvres les plus anciennes de Titien, on peut placer la décoration du couvent de Saint-Antoine de Padoue, qui consiste en une série de sujets tirés de la vie de saint Antoine. Appelé à Ferrare par le duc Alphonse I^{er}, Titien fut occupé au service de ce prince pendant au moins deux années. Il fit pour Alphonse le beau tableau de Bacchus et d'Ariane, qui se trouve maintenant dans la Galerie nationale d'Angleterre, et qui offre, sur une petite échelle, un abrégé de toutes les beautés qui caractérisent sa composition riche, pittoresque et animée ; l'ardeur de Bacchus, qui se jette en bas de son char pour poursuivre Ariane, le chœur des bacchantes qui se livrent à la danse avec frénésie, et le joyeux satyre qui s'avance à la tête du cortège, respirent un charme particulier. Il fit encore pour le même prince, deux autres sujets mythologiques. Dans le premier, une nymphe et deux hommes exécutent une danse, pendant qu'une autre nymphe est endormie. Dans l'autre, un grand nombre d'enfants et d'amours folâtraient autour d'une statue de Vénus. Il y a dans ce sujet environ soixante figures dans les attitudes les plus variées ; quelques-unes voltigent en l'air, d'autres, grimpent aux arbres fruitiers, d'autres lancent des flèches, d'autres enfin s'embrassent. Ce tableau est connu sous le nom de Sacrifice à la déesse de la Fertilité, et servit tant qu'il resta en Italie, d'étude aux peintres les plus en renom, à Poussin, aux Carrache, à Albane et à Fiamingo le

sculpteur, si célèbre pour ses modèles d'enfants ⁵⁶. A Ferrare, Titien fit également le portrait de la première femme du duc Alphonse, la fameuse et infâme Lucrece Borgia ; et c'est là aussi qu'il contracta une étroite amitié avec le poète Arioste, dont il fit le portrait.

Pendant qu'il était à Ferrare, Titien reçut du pape Léon X l'invitation de se rendre à Rome, où Raphaël, alors à l'apogée de son talent, exécutait quelques-unes de ses plus belles productions. Il serait intéressant de calculer quelle eût été l'immense influence que ces deux hommes éminents eussent pu exercer l'un sur l'autre, s'ils s'étaient rencontrés dans la ville éternelle ; malheureusement cette entrevue, qui aurait pu être si curieuse, n'eut pas lieu. Profondément attaché à son foyer et à ses amis de Venise, dégoûté d'ailleurs, par son séjour à Ferrare, des princes et de leurs courtisans, Titien, au lieu d'aller à Rome grossir l'opulente cour de Léon X, revint à Venise, y demeura pendant quelques années, et enrichit les palais et les églises de cette ville de ses œuvres les plus admirables, en si grand nombre, qu'il serait difficile de donner des détails, même sur celles qui sont considérées comme les plus belles. Aussi nous contenterons-nous de citer : l'Assomption de la Vierge, qui, destinée à l'église de Santa Maria de' Frari, se trouve à présent à l'Académie des beaux-arts de Venise, et est généralement connue, grâce à la magnifique gravure de Schiavone : la Vierge s'élève vers le ciel au milieu de groupes d'anges, pendant que les Apôtres la contemplent les yeux levés en haut ; et le saint Pierre assassiné par des malfaiteurs à l'entrée d'un bois. La résignation de la victime prosternée à terre, la férocité du meurtrier, le compagnon du saint qui s'enfuit dans les terreurs de la peur, les arbres qui balancent leurs branches brisées par la violence de la tempête, ont rendu ce tableau célèbre comme effet dramatique.

Titien se rendit à Bologne en 1530. Cette année-là, l'empereur Charles-Quint et le pape Clément VII se rencontrèrent dans cette ville, entourés chacun d'une suite brillante, composée des hommes d'État, des guerriers et des savants les plus distingués de l'Allemagne et de l'Italie. Par l'influence de son ami Arétin, Titien fut recommandé au cardinal Hippolyte de Médicis, neveu du pape, qui le présenta aux deux souverains dont il fit les portraits. Charles-Quint fut si satisfait de son portrait, qu'il devint l'ami zélé et le protecteur de l'artiste. On ne sait pas positivement lequel parmi les portraits de l'empereur que peignit Titien est celui exécuté à Bologne dans cette

circonstance mémorable, mais on suppose que c'est celui qui le représente à cheval chargeant avec sa lance.

Ce portrait est aujourd'hui dans la Galerie royale de Madrid. Les deux portraits du cardinal Hippolyte de Médicis, dont l'un se trouve au palais Pitti, à Florence, et l'autre au Louvre, à Paris, sont également de cette époque.

Après un séjour de quelques mois à Bologne, Titien revint à Venise chargé d'honneurs et de récompenses. Il n'y avait pas un souverain, pas un prince, pas un poète, pas une beauté à la mode, qui n'ambitionnât l'honneur d'être immortalisé par son pinceau. Après avoir longtemps vécu avec beaucoup de simplicité, il acheta une maison située en face de Murano, et vécut dès lors magnifiquement, mêlant à l'activité la plus infatigable toutes les jouissances de la vie. Il se plaisait de préférence dans la société de l'architecte Sansovino et dans celle du spirituel mais dissolu Pierre Arétin. On a souvent reproché à Titien son amitié pour Arétin ; rien ne saurait excuser cette amitié, si ce n'est qu'elle était partagée par les plus grands princes de l'Europe qui daignaient flatter et caresser ce littérateur immoral et brutal qui se plaisait à s'intituler lui-même « l'ami de Titien et le fléau des princes. » L'un des plus beaux portraits que Titien ait faits est sans contredit celui d'Arétin de la Galerie de Munich.

Titien passa ainsi plusieurs années dans l'exercice de son art, la société de ses amis, et la jouissance de la vie. Le seul peintre de son temps qui fut jugé digne d'entrer en comparaison avec lui était Licinio Regillo, plus connu sous le nom de Pordenone.

Titien et Pordenone n'étaient pas seulement rivaux comme artistes, il y avait encore entre eux une haine personnelle tellement forte, que Pordenone affectait de croire que Titien menaçait sa vie ; aussi pendant son séjour à Venise travaillait-il avec un bouclier et un poignard à côté de lui.

Tant que Pordenone vécut, Titien put croire qu'il avait au moins un rival, car tandis que tous les bons peintres de ce temps, Palma, Bonifazio, Tintoret, se vantaient d'être ses créatures ou ses élèves, Pordenone seul ne voulut jamais rien lui devoir ; et le tableau de sainte Justine à Vienne prouve en effet que Pordenone n'avait pas besoin de Titien.

Après la mort de Pordenone, arrivée à Ferrare en 1539, Titien n'eut plus de rival ; partout en Italie la peinture déclinait ; Léonard de Vinci, Raphaël, Corrège, n'étaient plus. Titien seul, quoique âgé de soixante ans, se

maintenait dans toute la vigueur et dans toute la fraîcheur de la jeunesse ; ni l'œil, ni la main, ni l'énergie créatrice de son génie ne lui faisaient défaut.

Il fut de nouveau invité à se rendre à Ferrare et y fit le portrait du pape Paul III, déjà vieux alors. Il visita ensuite Urbin, où il exécuta pour le duc la fameuse Vénus que l'on voit dans la tribune de la Galerie de Florence, ainsi que beaucoup d'autres tableaux. Puis il vint à Bologne, où Charles-Quint l'avait appelé, et fit encore un portrait de ce souverain. L'empereur est représenté debout ayant à son côté un de ses chiens favoris ; donné par Philippe IV au roi Charles I^{er} d'Angleterre, ce tableau fut après la mort de ce prince acheté par l'Espagne où il se trouve actuellement.

Le pape Paul III invita Titien à venir à Rome. Il s'y rendit en 1548. Là, il fit ce tableau célèbre qui représente le vieux pape entre ses deux neveux, le duc Ottavio et le cardinal Farnèse. Ce tableau est maintenant à Vienne. La personne du pape est un chef-d'œuvre de caractère et d'expression : c'est un petit vieillard mince, à la figure pénétrante, aux doigts crochus comme des griffes d'oiseau, au regard vif, astucieux et fascinant le spectateur comme le fait l'œil du serpent ; en un mot, ce portrait est la nature même.

Le pape eut la vanité, ou pour mieux dire manqua de vanité en se montrant parfaitement satisfait : il récompensa l'artiste avec munificence ; lui offrit même, ce que Titien eut le bon esprit de refuser, l'évêché de Ceneda pour son fils Pomponio. Pendant son séjour à Rome, Titien fit plusieurs tableaux pour la famille Farnèse, entre autres sa Vénus et Adonis, ainsi qu'une Danaé qui excita l'admiration de Michel-Ange. Titien avait alors soixante-douze ans.

Sur la demande de Charles-Quint, Titien se rendit ensuite à Augsbourg, où l'empereur tenait sa cour : dix-huit ans s'étaient écoulés depuis que Charles avait posé pour le premier portrait qu'avait fait de lui Titien ; il était maintenant épuisé par les soins du gouvernement, et beaucoup plus vieux à cinquante ans que ne l'était l'artiste à soixante-douze ans. Ce fut à Augsbourg que se passa l'incident si souvent raconté : Titien ayant laissé tomber son pinceau, Charles-Quint le ramassa, le lui présenta, et répondit aux excuses de l'artiste par ces paroles : « Titien est digne d'être servi par les mains de César. »

Pendant son séjour à Augsbourg, Titien fut anobli, créé comte de l'empire, et reçut une pension de deux cents ducats d'or ; et son fils Pomponio fut fait chanoine de la cathédrale de Milan. Après l'abdication et la mort de Charles-Quint, Titien continua à être en grande faveur auprès de

son successeur, Philippe II, pour lequel il fit plusieurs tableaux. Il n'est pas prouvé, cependant, que Titien visita l'Espagne ; car cette assertion ne repose que sur l'autorité de Palomino, auteur espagnol qui a écrit sur l'art de la peinture. Quoique ne s'appuyant sur aucun fondement, cette opinion s'est propagée ; mais de nouvelles recherches ont prouvé que Titien revint d'Augsbourg à Venise. Il existe, en effet, une suite non interrompue de lettres et de documents émanés de lui qui portent l'indication des dates et des lieux et prouvent ainsi qu'à l'exception de cette visite à Augsbourg et d'une autre à Vienne, Titien demeura depuis 1530 jusqu'à sa mort constamment en Italie, et surtout à Venise.

Malgré les compliments, la protection et les honneurs dont il était l'objet de la part de la cour d'Espagne, Titien fut moins heureux sous Philippe II qu'il ne l'avait été sous Charles-Quint ; sa pension était constamment arriérée, et il ne pouvait obtenir le paiement de ses tableaux. Sans cesse il adressait des requêtes et des plaintes dans les termes les plus émouvants, mais il n'obtenait que des réponses gracieuses, il est vrai, mais illusoire. Philippe II, qui disposait des richesses des Indes, fut pendant bien des années redevable à Titien d'une somme d'au moins deux mille couronnes d'or ; et ses comptes n'étaient pas encore réglés lorsque le célèbre artiste mourut. Titien fit aussi plusieurs tableaux pour la reine Marie d'Angleterre, qui voulut également protéger l'artiste favori de son mari Philippe II. Quelques-uns de ces tableaux ont appartenu à Charles I^{er} ; d'autres ont été transportés en Espagne où ils se trouvent maintenant dans la galerie royale de Madrid.

Outre les tableaux commandés par des protecteurs couronnés ou d'autres personnages illustres, Titien, qui travaillait sans cesse, avait toujours chez lui un grand nombre de tableaux qu'il offrait à ses amis, ou aux gens de cour, comme un moyen de s'assurer leur faveur. Il existe une lettre d'Arétin, dans laquelle il décrit la scène qui eut lieu lorsque l'empereur Charles-Quint fit venir son peintre favori à Augsbourg où il tenait sa cour. « C'était, dit-il, le témoignage le plus flatteur pour le génie, que de voir accourir, aussitôt qu'il fut connu que le divin artiste allait partir, toute une foule de gens qui désiraient obtenir, s'il était possible, quelque production de son talent ; c'était chose curieuse de voir comment on s'efforçait d'acheter à n'importe quel prix les tableaux grands et petits, et en général tout ce qui était dans la maison : chacun était persuadé que son auguste majesté traiterait si bien son

Apelles, que celui-ci ne daignerait désormais exercer son pinceau que pour faire plaisir à l'empereur. »

Les années s'écoulaient et ne semblaient pourtant pas avoir le pouvoir d'éteindre l'ardeur de ce vieillard extraordinaire. Il avait quatre-vingt-un ans, lorsqu'il fit le Martyre de saint Laurent, l'une de ses compositions les plus vastes et les plus grandioses. Le tableau de la Madeleine, représentée à mi-corps, et les yeux ruisselants de larmes, qu'il envoya à Philippe II, fut fait plus tard encore : et ce ne fut que vers sa quatre-vingt-dixième année, qu'il montra dans ses productions quelques indices qui annonçaient le déclin de son talent ; encore semblait-il que cet affaiblissement fût causé plutôt par le chagrin que par les atteintes du temps. La mort d'un grand nombre de ses amis, qui avaient été les compagnons de ses heures de joyeux loisirs, le laissa « seul dans sa gloire. » Il ne trouva de refuge contre sa tristesse que dans l'exercice de son art, qu'il chérissait.

Son fils Pomponio continuait à vivre dans l'âge mûr comme il avait fait étant jeune, c'est-à-dire dans la débauche la plus méprisable : son fils Orazio, au contraire, était pour son père rempli d'affection et de piété filiale, et sous sa direction, il était devenu un artiste accompli ; mais comme ils travaillaient toujours en commun, et sur la même toile, on ne peut distinguer les productions d'Orazio de celles de son père. Titien était également entouré de peintres qui, sans être précisément ses élèves, s'étaient réunis de toutes les parties de l'Europe pour profiter de ses instructions ⁵⁷. Il travaillait à son chevalet depuis le matin jusqu'au soir, ou bien il errait dans ce petit jardin où il avait passé des heures délicieuses dans la société d'Arétin, de Sansovino, de Bembo, d'Arioste, dans celle « de la gracieuse Virginie ou de la belle Violante ; » et regardant le soleil couchant il songeait sans doute à sa longue et brillante carrière qui, elle aussi, s'avancait rapidement vers sa fin. Mais la pensée d'une mort prochaine ne troublait point la sérénité de son esprit, qui resta plein de vivacité jusqu'au dernier moment. En 1574, lorsqu'il était âgé de quatre-vingt-dix-sept ans, Henri III de France, s'arrêta à Venise à son retour de Pologne, et fut reçu avec magnificence par la république. A cette occasion, le roi, suivi d'un grand nombre de princes et de nobles, visita Titien dans sa propre maison. Le célèbre artiste offrit au roi l'hospitalité la plus splendide ; et quand Henri demanda le prix de quelques tableaux qui lui plaisaient particulièrement, Titien le pria de daigner les accepter ; et chacun admira à l'envi les manières nobles et aisées, ainsi que la générosité du grand artiste.

Deux années s'écoulèrent encore, sans que la main de Titien tremblât, sans que son œil s'obscurcît. En 1576, la peste éclata à Venise. On méconnut tout d'abord la nature du mal, aussi négligea-t-on les précautions les plus ordinaires ; la contagion se répandit, et Titien et son fils furent au nombre des victimes : tous ceux qui avaient entouré le grand artiste, voyant qu'il n'y avait plus d'espoir, prirent la fuite, et avant que la vie fût éteinte chez Titien, des misérables entrèrent dans sa chambre, et enlevèrent, sous ses yeux, son argent, ses bijoux et quelques-uns de ses tableaux. Il mourut le 9 septembre 1575. On avait fait cette loi que, pendant la durée de la peste, personne ne serait enterré dans les églises, mais que l'on porterait tous les morts au dehors de la ville. Mais même au milieu des terreurs et des angoisses causées par cet affreux fléau, on fit une exception en faveur de Titien ; ses restes mortels furent portés en grande pompe à l'église de Santa Maria de' Frari, pour laquelle il avait peint sa célèbre Assomption. C'est dans cette église qu'il repose sous une simple table de marbre noir, avec cette seule inscription : Tiziano Vecelli.

En 1794, les Vénitiens résolurent d'élever à sa mémoire un monument grandiose et digne de lui. Canova en fit le dessin, mais les troubles qui survinrent et la chute de la république empêchèrent l'exécution de ce projet. L'admirable modèle de Canova fut approprié à un autre usage, et forme maintenant le cénotaphe de l'archiduchesse Christine, dans l'église des Augustins, à Vienne.

Ainsi vécut et mourut le célèbre Titien. Il fut par excellence le peintre de la nature ; mais pour lui la nature était perpétuellement revêtue de beauté, ou plutôt, à ses yeux, la beauté et la nature ne faisaient qu'un. Il a été égalé et même surpassé dans ses sujets historiques et sacrés, mais il ne l'a jamais été comme peintre de portraits. Ses portraits de personnages célèbres ont à la fois la vérité et la dignité historiques. Il serait difficile de donner une description de toutes ses œuvres ; elles sont fort nombreuses ; néanmoins, toutes celles qui lui sont attribuées, et qui sont dispersées dans différentes galeries, ne sont pas toutes dues à son pinceau. Un grand nombre des tableaux qui lui sont attribués sont de Palma, de Bonifazio, et d'autres peintres ses contemporains qui imitaient son genre avec plus ou moins de succès. Presque chaque galerie de l'Europe, soit publique, soit particulière, possède des tableaux attribués au Titien. Les galeries publiques d'Angleterre en comptent un grand nombre ; le Louvre en possède vingt-deux ; la galerie de Vienne cinquante-deux. Celle de Madrid contient la

plupart des tableaux admirables qui furent exécutés pour Charles-Quint et pour Philippe II.

Ce serait une galerie historique complète du temps où vécut Titien, que celle qui renfermerait les gravures des portraits peints par cet illustre artiste, dont le talent était au service non-seulement des princes et de leurs beautés favorites, mais était encore toujours prêt à immortaliser les traits des objets de sa propre affection ou de son admiration. Malheureusement, il n'avait pas l'habitude d'inscrire sur la toile les noms de ceux qui posaient devant lui ; aussi les noms d'un grand nombre de personnages dont il fit les portraits sont-ils restés inconnus jusqu'à nos jours.

Pleines d'un réalisme incroyable, empreintes toutefois d'une noblesse qui commande le respect, les figures que peignit Titien ont l'air de s'agiter devant nous ; il semble que nous voudrions les interroger ; elles nous regardent avec dignité et avec calme, comme il convient à des êtres d'un autre monde ; on dirait qu'elles nous reconnaissent, tandis que nous nous n'avons pas souvenir de les avoir déjà vues ; enfin, on a la certitude, en les regardant, que telles elles paraissent aujourd'hui, telles elles ont vécu et tel était leur air dans les temps passés. Parmi les plus remarquables des portraits anonymes de Titien, il faut citer celui de la galerie de Hampton Court, qui représente un homme grave et brun, dans une attitude calme et contemplative, et dont les yeux et les lèvres semblent respirer la tendresse et l'éloquence. Il ne faut pas non plus oublier dans le palais Sciarra, à Rome, le portrait appelé avec raison la Bella Donna, de Titien.

Quittant les portraits d'inconnus, nous allons énumérer les hauts et célèbres personnages que peignit Titien, qui, par son pinceau, est devenu le plus fidèle interprète de leurs actions et de leurs œuvres.

Charles V. Titien fit plusieurs portraits de cet empereur, avec et sans armure. Il a toujours une expression grave et même triste ; les cheveux et la barbe sont très-courts, le front est large et carré ; les lèvres fortes, la mâchoire inférieure saillante, ce qui dégénéra en difformité chez ses descendants.

L'impératrice Isabelle, femme de Charles-Quint, tenant des fleurs dans sa main.

Philippe II. Il ressemble à son père, mais il est plus laid, plus sombre, moins intelligent. On connaît trois portraits de ce prince par Titien. Le duc de Devonshire en possède un où Philippe est représenté en pied revêtu

d'une riche armure. Un autre se trouve à Florence, au palais Pitti. Le troisième est à Madrid.

Philippe II et la princesse Eboli. Il en existe plusieurs reproductions.

François I^{er}. A mi-corps, de profil, actuellement au Louvre. Titien ne peignit pas ce monarque d'après nature, mais d'après une médaille qu'on lui envoya.

L'empereur Ferdinand I^{er}.

L'empereur Rodolphe II.

Le sultan Soliman II. La sultane Roxane. On a seulement les gravures de ces deux portraits, les originaux sont perdus, ils n'ont pu d'ailleurs être faits d'après nature.

Les papes Jules II (douteux), Clément VII, Paul III et Paul IV.

Tous les doges de Venise du temps de Titien.

François, duc d'Urbin, et sa femme Éléonore. Deux admirables portraits, maintenant dans la galerie de Florence.

Le cardinal Hippolyte de Médicis. Titien en fit deux portraits : l'un est au Louvre, l'autre au palais Pitti.

Le connétable de Bourbon.

Le célèbre et cruel duc d'Albe.

André Doria, doge de Gênes.

Ferdinand Leyva, qui commandait à la bataille de Pavie.

Alphonse d'Avalos, au Louvre.

Isabelle d'Este, marquise de Mantoue.

Alphonse, duc de Ferrare, et sa première femme Lucrece Borgia. Il y a dans la galerie de Dresde un tableau de Titien dans lequel Alphonse présente sa femme Lucrece à la Madone.

César Borgia.

Catherine Cornaro, reine de Chypre.

Le poète Arioste, au palais Manfrini, à Venise.

Tasse.

Les cardinaux Bembo, Sforza, Farnèse.

Le comte Castiglione.

Pierre Arétin. Titien en fit plusieurs portraits : le plus beau est à Florence ; un autre est à Munich. Les gravures que Bonasone fit du portrait d'Arétin, et de celui du cardinal Bembo sont rangées au nombre des productions les plus exquises de l'art.

Sansovino, le célèbre architecte vénitien.

La famille Cornaro appartient au duc de Northumberland.

Fracastoro, célèbre poète latin.

Irene da Spilemborgo, jeune fille célèbre comme musicienne et comme poète, à laquelle Titien lui-même avait donné des leçons de peinture. Elle mourut à dix-huit ans.

Andrea Vesalio, appelé le père de la science anatomique, ami intime et professeur d'anatomie de Titien. Accusé injustement d'avoir tué un homme pour faire sur lui diverses expériences, il fut condamné à mort. Philippe II, ne voulant pas sacrifier un homme aussi éminent à un simple préjugé populaire, commua la peine en un pèlerinage forcé en Terre sainte. Vesalio se soumit à l'ordre du roi, mais à son retour il fit naufrage dans l'île de Zante, et y mourut de faim en 1564. Ce magnifique portrait, que Titien semble avoir fait d'enthousiasme, est au palais Pitti, à Florence.

Titien fit aussi plusieurs portraits de lui-même, mais aucun ne nous le montre jeune. Dans le beau portrait qui est à Florence, il a environ cinquante ans, et dans les autres il est représenté en vieillard, avec un nez aquilin et une longue barbe flottante. Il existe plusieurs portraits de sa fille Lavinie, qui était son modèle favori. Dans un célèbre tableau, qui est maintenant à Berlin, elle est représentée élevant de ses deux mains un bassin rempli de fleurs. Il existe quatre reproductions de ce sujet : dans l'une les fleurs sont changées en bijoux ; dans une autre, la jeune fille devient la fille d'Hérodias, et le bassin porte la tête de saint Jean-Baptiste. Tous ces portraits sont frappants, gracieux et pleins d'animation.

Le seul illustre personnage de son temps et de son pays dont Titien ne fit pas le portrait, fut Cosme I^{er}, grand-duc de Florence. En passant par cette ville, en 1548, Titien sollicita l'honneur de peindre le grand-duc : l'offre fut rejetée. Il est digne de remarque que Titien avait bien des années auparavant fait le portrait du père de Cosme, Jean de Médicis, le fameux capitaine des bandes noires.

XXIII

IL TINTORETTO

Né à Venise, en 1512 ; mort en 1594.

MORONE.—BONIFAZIO.—ALESSANDRO BONVICINO.—ANDREA SCHIAVONE.—PARIS BORDONE.—LES PALMA.

Titien fut le dernier peintre vraiment grand des écoles primitives de l'Italie. Après lui, il en vint un grand nombre, excellents artistes sans aucun doute, mais comparés à ces génies créateurs qui, inspirés par le ciel, étaient à la fois poètes et peintres, les meilleurs d'entre eux ne sont que de simples artisans. Plus de Raphaël, de Titien, de Michel-Ange, devant lesquels les rois se découvraient ! De très-bons peintres encore, mais n'ayant avec leurs prédécesseurs extraordinaires que la ressemblance qu'avaient avec Shakspeare les poètes, les beaux esprits, et les faiseurs de comédies du temps de la reine Anne. Au milieu du XVI^e siècle. l'Italie fourmillait de peintres qui sont connus sous le nom générique de maniéristes, parce qu'ils imitaient tous la manière de l'un des grands maîtres qui étaient venus avant eux. Il y avait les imitateurs de Michel-Ange, ceux de Raphaël, ceux de Corrège :—Vasari et Bronzino, à Florence ; les deux frères Taddeo et Federigo Zuccaro, et le cavalier d'Arpino, à Rome ; Federigo Baroccio, à Urbino ; Luc Cambiati, à Gênes, et cent autres qui couvrirent de fresques les murs des villas, des palais et des églises, et produisirent sans aucun doute quelques tableaux de mérite, remplis de beautés, gracieux, pleins de charmes, mais suivis malheureusement d'une foule d'autres qui ne furent plus que des reproductions fades ou exagérées de ses sujets épuisés, Et cependant, ni les protecteurs, ni la science, ni même le talent ne leur faisaient défaut ; mais ce qui leur manquait, c'était un sentiment original, élevé ; c'était « l'inspiration qui fait le poète. »

Toutefois, alors qu'elle semblait éteinte partout ailleurs, cette inspiration, cette force vitale et créatrice survécut dans l'école vénitienne. De 1540 à

1590, les Vénitiens furent en Italie les seuls peintres dignes d'en porter le nom. Cette supériorité avait pour cause le principe même de l'école vénitienne, qui veut l'étude de la nature, et non point l'imitation des autres peintres. Or, pour un artiste, contempler la nature, c'est la prendre à son point de vue particulier, aussi les peintres conservèrent-ils un certain degré d'individualité, même au déclin de l'art. Beaucoup essayèrent de contempler la nature au point de vue de Titien, aussi leur donne-t-on la dénomination générique d'école de Titien, quoiqu'à vrai dire Titien n'eût point formé d'école.

Morone était un peintre de portraits qui, dans quelques-unes de ses têtes égala Titien. Il n'y a en Angleterre qu'un seul tableau de lui, mais c'est un chef-d'œuvre, c'est le portrait connu sous le nom de Maître de Titien ; il représente assis un homme grave, au regard pénétrant ; c'est un jésuite qui tient à la main un livre qu'il vient de fermer ; son doigt est placé entre les feuillets, et il se penche en avant, comme s'il allait adresser la parole ;

La vie elle-même anime ses lèvres,
La prunelle de ses yeux semble se mouvoir,
Et l'art semble se jouer de nous ⁵⁸.

Bonifazio étudia sous Palma et sous Titien, et fit un grand nombre de tableaux qui sont fréquemment attribués à ces deux maîtres.

Alessandro Bonvicino fut supérieur à Bonifazio ; il y a dans la galerie de Milan plusieurs tableaux vrai ment délicieux dus à son pinceau.

Andrea Schiavone, dont les gracieux tableaux se trouvent dans beaucoup de collections, commença par être aide-maçon et peintre en bâtiments, et ne devint artiste que par amour de l'art. La fatalité voulut qu'il restât toujours pauvre. Il fit un grand nombre de tableaux, qu'on lui achetait à bon marché et qu'on revendait ensuite à des prix élevés. Il mourut dans la misère, et fut enterré par la charité de quelques amis. Les peintres vénitiens étaient presque tous d'un naturel joyeux et gai ; Schiavone fut une rare et triste exception.

Le caractère et le sort de Pâris Bordone de Trévis furent tout différents : artiste de peu de génie et d'une grande faiblesse d'invention, capricieux ou

banal, sans feu ni expression, Pâris Bordone fut toutefois un coloriste accompli, et imprima à ses productions toute la vivacité et toute l'animation de sa propre nature. Ayant de temps à autre quelque ressemblance avec Titien, toutefois, lui étant généralement très-inférieur, Schiavone fit quelques beaux portraits de femmes, qui souvent ont été attribués à Titien.

L'aîné des Palma est également considéré comme élève de Titien, quoique lui, ainsi que Tintoret, Bordone, et beaucoup d'autres de la même école, n'ait retiré que peu de profit des instructions personnelles du grand artiste. La date de la naissance de l'aîné des Palma est incertaine, grâce aux erreurs de différents auteurs, qui confondirent ensemble l'aîné et le plus jeune ; il paraît néanmoins qu'il naquit entre 1500 et 1515. Il a quelque ressemblance avec Titien et Giorgione. Dans certains tableaux, il montre la dignité de Titien, dans d'autres, il fait voir une teinte du sentiment rêveur de Giorgione. Parmi les œuvres qui lui sont attribuées, il n'y en a pas la moitié exécutées par lui.

Palma Vecchio avait trois filles d'une beauté remarquable. Violante, l'aînée, et la plus belle, aimée, dit-on, par Titien, devint le type de quelques-uns de ses plus délicieux portraits, parmi lesquels il faut citer celui connu sous le nom de Flora, parce que, dans ce tableau, Violante tient des fleurs à la main, ainsi qu'un autre où elle est représentée dans le costume le plus riche, et qui est au palais Pitti. La galerie de Vienne possède les portraits des trois filles de Palma, peints par lui-même : l'une des trois, ravissante créature aux longs cheveux châtain clair, a le corsage orné d'une violette ; c'est, sans aucun doute, la Violante de Titien. Dans la galerie de Dresde, on voit, représentées dans le même cadre, ces trois belles jeunes filles ; la tête du milieu est celle de Violante.

Nous allons maintenant donner quelques détails sur deux hommes vraiment grands, contemporains de Titien, mais non point ses rivaux ni ses égaux, ni même ses imitateurs. Tintoret et Véronèse, inférieurs à Titien, furent tous deux dans leur genre des artistes originaux.

Tintoret naquit en 1512 ; son véritable nom était Jacopo Robusti. Son père exerçait la profession de teinturier, en italien tintore, de là le surnom que le fils reçut dans son enfance, et qu'il conserva depuis, de Tintoretto, c'est-à-dire de petit teinturier.

Comme beaucoup d'autres peintres dont nous avons mentionné le génie, Tintoret commença par dessiner toute espèce de sujets et de figures sur les murs de la maison paternelle. Le teinturier, qui était un homme de sens,

n'essaya pas de s'opposer à la prédilection de son fils pour la peinture ; il s'efforça de lui procurer les meilleurs maîtres et l'envoya même étudier chez Titien. Tintoret profita peu à l'école de Titien. Peintre parfait, mais nullement propre à enseigner, Titien, soit jalousie de sa part, soit manque de docilité de Tintoret, mit, au bout de quelque temps, le jeune artiste à la porte de son académie, disant un peu témérairement « qu'il ne serait jamais qu'un barbouilleur. » Tintoret ne perdit pas courage ; il poursuivit ses études, et après quelques années, il ouvrit à son tour une académie, et, sur le mur de son atelier, il plaça l'inscription suivante, qui exprimait les principes qu'il avait l'intention de suivre : Il disegno di Michel-Angelo, il colorito di Tiziano. « Le dessin de Michel-Ange, le coloris du Titien. » Homme d'un talent extraordinaire, Tintoret n'a pas été égalé pour la promptitude de l'invention ni pour la facilité et la rapidité de l'exécution. Il arrivait fréquemment que, ne voulant pas se donner la peine de faire de dessin ou d'esquisse pour ses tableaux, il composait tout en exécutant ; et il jetait ses figures sur la toile et les coloriait en même temps ; et, chose extraordinaire, il conservait souvent à ses œuvres une force et une vérité étonnantes, en proportion surtout du peu de temps et du peu de peine qu'elles lui coûtaient. Toutefois, ce défaut d'étude fut fatal à sa véritable grandeur. Il est de tous les peintres le plus inégal : dans ses compositions, on trouve souvent les fautes les plus graves à côté de la beauté la plus sublime. Quelquefois, il faisait un tableau égalant ceux de Titien ; d'autres fois, ses productions étaient si grossières et si pleines de négligence, qu'elles semblaient justifier l'expression de « barbouilleur, » dont Titien s'était servi à son égard. Il abusa étrangement de sa facilité ; son dessin est quelquefois d'une négligence impardonnable ; mais son talent extraordinaire rachète tout, et il eut le privilège de ravir ses concitoyens par la grandeur, la vivacité dramatique, la richesse des couleurs et la surabondance d'invention déployées dans quelques-unes de ses vastes créations. Plus l'espace qu'il avait à remplir était grand, plus il semblait être à son aise. Ses petits tableaux sont rarement bons. Ses portraits offrent de grandes beautés ; ils sont moins achevés, moins pleins d'élévation, moins poétiques, mais aussi vivants que ceux de Titien.

Tintoret fit un nombre surprenant de tableaux, dont beaucoup d'une grandeur extraordinaire ; l'un d'eux a soixante-quatorze pieds de long sur trente de haut. L'école de Saint-Roch, à Venise, possède de lui cinquante-sept grandes compositions, renfermant chacune une quantité de personnages

de taille naturelle. Ses deux tableaux les plus célèbres sont : un Crucifiement, dans lequel la Passion de notre Sauveur est représentée comme une vaste scène de théâtre, et où se trouvent des groupes de figures, offrant la plus grande variété de mouvement et d'expression ; et le Miracle de saint Marc, qui est à l'Académie de Venise. Un esclave devenu chrétien, ayant persisté à faire ses dévotions devant l'autel de saint Marc, est condamné à la torture par son maître païen. Au moment où il est attaché et renversé à terre, saint Marc descend du ciel pour venir au secours de celui qui lui rendait un culte si fidèle ; on voit le bourreau élevant les instruments de torture brisés ; une foule de spectateurs regardent avec étonnement et pitié ce qui se passe devant eux. Tout le tableau est brillant de couleur et de mouvement.

Tintoret mourut en 1588. Sa fille, Mariette Robusti, dont le talent pour la peinture fut assidûment cultivé par son père, a laissé d'excellents portraits. Elle obtint de son vivant une si grande célébrité, que les rois de France et d'Espagne l'invitèrent à venir à leur cour, et lui firent, pour l'y engager, les offres les plus séduisantes ; mais elle ne consentit jamais à quitter ni son père, ni sa ville natale de Venise. Elle mourut à l'âge de trente ans.

XXIV

PAOLO VERONESE

Né à Vérone, en 1528 ; mort en 1588.

Paul Cagliari, mieux connu sous le nom de Paul Véronèse, naquit à Vérone en 1528 ; il était fils d'un sculpteur, qui lui apprit de bonne heure à dessiner et à modeler ; mais le génie de l'élève était si diamétralement opposé à cette partie de l'art, que Véronèse quitta bientôt l'atelier de son père pour celui de son oncle Antonio Badile, excellent peintre, qui lui communiqua cette grâce brillante qu'il mit plus tard en pratique d'une façon si merveilleuse. A cette époque, Vérone, comme toutes les autres villes de l'Italie, pouvait se vanter de posséder une foule de peintres ; Paul Cagliari, trouvant qu'il ne pourrait lutter contre tant de concurrents, vint à Venise, où il demeura quelque temps à étudier les productions de Titien et de Tintoret. Toutefois, il n'attira l'attention sur lui qu'après avoir exécuté, dans l'église de Saint-Sébastien, l'histoire d'Esther. C'était un sujet bien choisi pour son genre de talent que celui qui consistait à représenter une série de fêtes magnifiques et de festins. Aussi, ne cessa-t-il dès lors d'être occupé par les Vénitiens, qui, pleins de goût pour la splendeur, aimaient en Véronèse sa surabondance même, et excusaient, ou plutôt ne remarquaient pas ses mille péchés contre les faits, les probabilités, les costumes et le temps. Il faut faire de même, si nous voulons sainement apprécier les œuvres de cet artiste extraordinaire : mettant de côté toute idée de couleur locale, nous verrons seulement la vie surabondante qui distingue les œuvres de Véronèse, et nous admirerons, sans nous demander comment il a fait pour les introduire, cette variété incroyable de personnages pleins de dignité et d'expression dont ses tableaux fourmillent.

Pour donner une idée de la prodigalité de couleur et de lumière que Véronèse répand dans ses œuvres d'une façon si harmonieuse, nous citerons un de ses tableaux les plus beaux et les plus caractéristiques, les Noces de Cana. Ce tableau, exécuté pour le réfectoire du couvent de Saint-Georges, à

Venise, est maintenant au Louvre. Il n'a pas moins de trente pieds de long sur vingt de haut, et contient environ cent trente personnages de grandeur naturelle. Les noces de l'opulent Galiléen sont représentées avec une pompe digne « d'Ormuz ou de l'Inde : » la salle du festin est somptueuse et de l'architecture la plus riche ; elle est ornée de hautes colonnes et de longues rangées de balustrades en marbre qui s'élèvent jusqu' aux nues ; de nombreux convives splendidement vêtus, et dont quelques-uns portent des ordres de chevalerie, sont assis autour de tables couvertes de vases superbes en or et en argent ; ils sont entourés d'esclaves, de pages et de musiciens. Au milieu de toute cette pompe éblouissante, de cet étalage de fête et de réjouissances, au milieu de ces figures qui semblent se mouvoir, de ces couleurs éclatantes qui contrastent les unes avec les autres, on finit par distinguer les principaux personnages, notre Sauveur, la vierge Marie et les douze Apôtres, mêlés aux sénateurs vénitiens et aux dames portant le riche costume du XVI^e siècle ; on aperçoit aussi des moines ; des frères, des poètes, des artistes, qui sont tous des portraits de personnages qui vivaient du temps de Véronèse. Au milieu d'un groupe de musiciens, il s'est représenté lui-même ainsi que Tintoret jouant du violoncelle, pendant que Titien joue de la basse. La mariée est, dit-on, Éléonore d'Autriche, sœur de Charles-Quint, et seconde femme de François I^{er}.

Paul Véronèse exécuta encore dans le genre un peu extraordinaire des Noces de Cana une série de scènes de festins tirées de la Bible ; il y déploya une richesse d'imagination, de coloris et d'invention vraiment incroyable. Les plus célèbres de ces tableaux sont : le Christ chez Lévi, qui se trouve aujourd'hui à l'Académie de Venise ; le Banquet dans la maison de Simon le Pharisien, avec Marie Madeleine aux pieds de notre Sauveur, maintenant dans le palais Durazzo à Gênes ; Jésus et les deux Disciples à Emmaüs, avec lesquels il introduisit comme spectateurs sa femme et d'autres personnes de sa famille. Paul Véronèse mourut en 1588. Il était d'un caractère aimable, d'un esprit libéral et généreux, d'une piété très-grande. Lorsqu'il travaillait pour les églises et pour les couvents, il n'acceptait généralement que des prix très-modiques, et quelquefois il ne se faisait payer que la valeur de la toile et des couleurs ; pour son immense tableau des Noces de Cana, il ne reçut que 324 ducats, c'est-à-dire un peu moins de 1,000 francs.

Véronèse traitait indistinctement tous les sujets, même les plus graves, dans un genre également fastueux. Ses fils et quelques autres de ses parents,

élevés dans son atelier, l'aidaient dans ses œuvres importantes. Après la mort du maître, ils continuèrent une sorte de fabrication de tableaux dans ce même genre orné et fastueux ; mais infiniment au-dessous de Paul Véronèse, ils n'avaient pas comme lui le talent de racheter des fautes grossières de jugement et de goût par la vivacité de l'imagination et par une profonde connaissance des caractères.

Presque toutes les galeries et toutes les collections de l'Europe contiennent des échantillons des œuvres de ce peintre brillant et populaire ; mais ses plus beaux tableaux se trouvent dans les églises de Venise, au Louvre ⁵⁹, et dans la galerie de Dresde.

XXV

GIACOMO BASSANO

Né à Bassano, en 1510 ; mort en 1592.

Avant de clore la liste des anciens peintres de l'Italie, il faut que nous parlions encore, mais brièvement, de la famille da Ponte de Bassano, qui florissait à cette époque.

Giacomo da Ponte, appelé le vieux Bassan, en fut le chef. Avant lui, son père avait déjà exercé la peinture, et en même temps et avec lui, ses quatre fils Léandro, Francesco, Gian Battista et Girolamo, établirent dans leur ville natale de Bassano une espèce de fabrique de tableaux que l'on vendait dans les foires et dans les marchés des villes voisines. C'est ainsi que ces artistes devinrent populaires par tout le nord de l'Italie.

Les Bassan sont au nombre des plus anciens peintres de genre ; ils traitaient les sujets sacrés et solennels d'une manière simple et familière qui plaisait au vulgaire en s'en faisant facilement comprendre. Il y avait en même temps, chez eux, un tel talent d'imitation, une exécution si légère et si vive, et surtout un éclat de coloris si semblable au feu que jettent les pierreries, que même les juges de l'art en sont éblouis. Il y a des tableaux du vieux Bassan qui au premier aspect rappellent une poignée de rubis et d'émeraudes. Ses meilleures et plus vastes productions sont à Bassano ; ses toiles de petite dimension sont nombreuses, et dispersées dans la plupart des galeries de l'Europe. Il peignait très-bien les moutons, le bétail, la volaille, et aimait à les placer dans les scènes pastorales de l'Ancien Testament, où ils sont de mise ; quelquefois, malheureusement, là où ils ne devraient être qu'un accessoire, il en faisait l'objet principal. Ses scènes et ses groupes ont toujours un caractère rural ; ses personnages, même sacrés et héroïques, ont souvent l'air de paysans, sans pour cela être communs.

Les Bassan avaient ce genre d'esprit qui inspira plus tard l'École flamande : eux aussi imitaient, sans élévation et sans choix, des objets familiers ; mais autant le ciel de l'Italie est différent de celui de la Hollande,

autant le genre des Bassan se distingue de celui de Jan Steen. Ainsi que tous les Vénitiens, les Bassan étaient bons peintres de portraits.

Après une longue carrière, le vieux Bassan mourut en 1592, dans sa petite ville natale, qu'il n'avait pu se décider à quitter, où il avait fleuri, où il s'était enrichi et dans laquelle il avait élevé une nombreuse famille.

Tous les artistes dont nous avons parlé dans le courant de ce volume étaient doués d'un génie original et de cette individualité de caractère qui prête un intérêt si grand à toutes les productions de l'art.

Malheureusement à eux succéda une série de peintres qui, au lieu d'imiter la nature, imitèrent leurs devanciers, si bien que vers la fin du XVI^e siècle, à Venise comme dans le reste de l'Italie, tout originalité disparut. Il y eut encore quelques peintres de talent, mais il n'y eut plus d'hommes de génie.

FIN.

1 Dans les églises de Rome, de Pise et de Venise.

2 Surtout celles de l'église Sainte-Marie-Majeure, à Rome, et celles de Saint-Marc, à Venise.

3 Rumohr, Italienische Forschungen.

4 Kugler, Handbuch.

5 « Cimabue se croyait le maître du champ de la peinture. Pendant qu'il vivait, il l'était en effet. Maintenant il tient sa place parmi les astres du firmament. »

6 Actuellement dans le Campo Santo, à Pise.

7 Rosini, dans son Histoire de la peinture, a rectifié plusieurs erreurs, dans lesquelles Vasari et Lanzi sont tombés, concernant les dates des ouvrages de Nicolas Pisano. Il paraît qu'il vivait et travaillait encore en 1290.

8 « —Let us wander thro' the fields
Where Cimabue found the shepherd-boy
Tracing his idle fancies on the ground. »

9 Un baptistère, comme l'indique son nom, est un monument qui sert à l'usage du baptême, et est toujours dédié à saint Jean-Baptiste. Le baptistère de Saint-Jean, à Florence, est une vaste chapelle de forme octangulaire, surmontée d'un dôme : il a des entrées de trois côtés. C'est une annexe de la cathédrale.

10 Les autorités varient sur ces dates : les dates citées sont tirées des notes de la dernière édition florentine de Vasari (1838).

11 La porte en bronze de la Madeleine est une imitation de celles de Ghiberti ; elle est due au talent de M. de Triqueti, et a pour sujet les Dix Commandements.

12 C'est-à-dire Thomas le vilain, le sale.

13 Si l'on veut se faire une idée des proportions colossales de cette œuvre, considérée comme travail d'une seule main, on peut consulter la grande collection de gravures du Campo Santo, publiée par Lasinio en 1821.

14 Les dates de la naissance et de la mort de Mantegna ont été longtemps controversées. Selon quelques auteurs, il naquit en 1451, et mourut en 1517 ; mais les meilleures et les plus récentes autorités établissent les dates données dans notre texte.

15 Un grand nombre de ces portraits se voient encore au paais ducal à Venise.

16 Constatons toutefois qu'un beau portrait d'homme, qui se trouve dans cette galerie, est attribué à ce peintre par M. Vil-lot, conservateur des peintures.

17 Dont une est le double de la Pietà qui se trouve dans la Galerie nationale de Londres.

18 Les auteurs italiens résument ainsi qu'il suit les talents de Lionardo avec un luxe d'épithètes qui n'est pas facile à rendre : Valente musico, poeta, ingegnoso mecanico, profondo geometra e matematico, egregio architetto, esimio idraulico, eccellente plasticatore e sommo pittore.

19 Cette appréciation est empruntée à Vasari ; nous ne l'admettons que sous bénéfice d'inventaire.

20 Ce tableau se trouve aujourd'hui à l'Académie de Florence, C'est le premier ange à droite qui est l'œuvre de Léonard.

21 Quelque téméraire que ce projet ait dû sembler, il n'était Peut-être pas impossible. De nos jours, le phare de Sunderland (Angleterre) a été enlevé de ses fondations et reculé à une distance de plusieurs mètres.

22 Ce projet fut exécuté deux cents ans plus tard.

23 « Which curl and flow,
And their long tangles in each other lock,
And with unending involutions show
Their mailed radiance. »

24 Au nombre de ces travaux, le canal de la Martesana, par son utilité et par les difficultés que Lionardo eut à vaincre, suffisait pour immortaliser son nom.

25 Il y a ici une légère mais incontestable exagération. Nous avons eu le bonheur de voir en 1860 cette incomparable fresque ; elle est abîmée en plusieurs endroits, mais on peut et on pourra encore, pendant de longues années, en admirer l'ensemble et même les détails.

26 Ce dernier tableau est actuellement à Saint-Pétersbourg.

27 Nous ne nous associons nullement à une telle exagération, et ne voyons pas le rapport qui existe entre la protection accordée aux artistes et une bataille perdue.

28 Le Fauconnier qui est à Windsor est probablement de Holbein. Il est curieux que ce ne soit ni le premier ni le seul Holbein attribué à Léonard de Vinci.

29 Les fonctions de podestat correspondent à celles qu'avaient les préteurs chez les Romains, et ont quelque analogie avec Celles de nos maires.

30 Cette Pietà est la seule œuvre de Michel-Ange sur laquelle il ait inscrit son nom : il l'y grava distinctement sur la ceinture de la Vierge. La circonstance qui y donna lieu est curieuse. Quelque temps après que le groupe eut été placé à l'endroit qu'il devait occuper, Michel-Ange se rendit un jour à Saint-Pierre pour juger de l'effet de son œuvre. Pendant qu'il la considérait attentivement, deux étrangers entrèrent dans l'église et engagèrent en sa présence une discussion sur l'auteur de cette production, qu'ils s'accordaient à proclamer un chef-d'œuvre digne d'être élevé jusqu'aux nues. L'un des deux, un Bolognais, soutenait que ce travail était dû à un Sculpteur de Bologne qu'il nomma. Michel-Ange écouta en silence, et la nuit suivante, pendant que tout était plongé dans un profond repos, il entra dans l'église, et, à la lueur d'une lanterne, il grava son nom, en caractères profonds et ineffaçables, à l'endroit où il devait être le plus en vue.

31 Il y a à Paris, au palais des Beaux-Arts, une belle copie du Jugement dernier, de Michel-Ange. Elle est due à M. Sigalon.

32 Un témoin oculaire, Biaise de Vigenère, ami de Turnèbe et de Dorat, et secrétaire de l'ambassade française à Rome, nous a laissé une description très-pittoresque de l'énergie avec laquelle, même dans sa vieillesse, Michel-Ange maniait le ciseau : « Je puis dire que j'ai vu Michel-Ange, âgé de soixante ans, et déjà affaibli de corps, faire voler autour de lui en un quart

d'heure plus d'éclats de marbre que n'auraient pu en faire voler en une heure trois des plus robustes et des plus jeunes sculpteurs. C'est une chose presque incroyable pour celui qui ne l'a pas vu. Il se mettait à l'œuvre avec une impétuosité et une fureur telles, que je craignais presque à chaque instant de voir le bloc se fendre en pièces. Il semblait qu'enflammé par la grande idée qui l'inspirait, cet homme illustre attaquât avec une espèce de fureur le marbre qui renfermait la statue. » BLAISE DE VIGENÈRE.

33 Célèbre actrice anglaise, née en 1755, morte en 1831. Elle se livra avec succès à l'étude des lettres.

34 Ceci n'est vrai que pour le dôme : le dessin de la façade et même la forme originale de l'église ont été changés par la suite.

35 Le dôme du Panthéon, qui semble se soutenir de lui-même, avait, dès le temps d'Auguste, excité l'étonnement et l'admiration de ceux qui le contemplaient, et tous le proclamaient Une merveille d'architecture. Michel-Ange dit un jours. : « Je prendrai le Panthéon et le suspendrai dans les airs. » Et il le fit.

36 M. Varcollier a traduit en français les poésies de Michel-Ange. Paris, 1825

37 « His heavenly face the mirror of his mind ;
His mind a temple for all lovely things
To flock to, and inhabit. »

38 Il en existe une gravure par Pontius.

39 Postérieurement, lorsque tout le mur fut recouvert par le tableau du Jugement dernier, de Michel-Ange, cet ordre fut changé, et l'on retira le Couronnement de la sainte Vierge.

40 Il y a controverse parmi les critiques sur le point de savoir si la femme qui s'avance du fond sur le premier plan est bien vraiment Saphire, car l'Histoire sainte dit que la femme d'Ananie n'arriva dans ce lieu que trois heures après la mort de son mari. Malgré cette objection, il est très-probable que Raphaël entendit représenter la femme d'Ananie. Cette légère inexactitude est d'ailleurs amplement compensée Par le but moral de l'artiste, qui nous montre cette femme s'approchant de l'endroit où son mari subit son sort, et où la mort l'attend, mais ignorant entièrement les

jugements de Dieu, et tout absorbée par le calcul de l'or qu'elle tient, qui est cause de son infidélité, et qui va être celle de son châtement.

41 On raconte qu'un jour le célèbre acteur Garrick critiqua Raphaël sur la manière dont il avait représenté Élymas, prétendant qu'elle manquait de naturel ; le peintre américain Benjamin West l'entendit, et, pour venger Raphaël, demanda à Garrick de fermer les yeux et de marcher : immédiatement celui-ci tendit la main, cherchant son chemin à tâtons avec la même attitude et la même expression, si bien rendues par Raphaël.

42 Il est permis au peintre de s'écarter quelquefois de la nature ou de la vérité historique. Ainsi, dans le carton de la Pêche miraculeuse, Raphaël a fait une des barques trop petite pour contenir les personnes qu'il y a placées ; cela saute aux yeux. Quelques-uns s'en réjouissent, heureux de voir un si grand artiste commettre une si grande faute ; d'autres, au contraire, prétendent l'excuser et disent qu'en faisant la barque trop petite, il a voulu faire paraître le miracle plus grand ; mais la vérité est que, si Raphaël avait fait la barque assez grande pour contenir les personnages qu'il y a placés, elle aurait rempli toute la scène, ce qui eût été d'un effet désagréable ; si, au contraire, il avait fait ses personnages assez petits pour y être contenus facilement, ils n'auraient plus été en rapport avec les autres figures du tableau et auraient semblé être d'une moins grande importance. Ainsi, de toutes manières, un défaut était inévitable. Raphaël agit donc sagement en choisissant le moindre inconvénient. Il savait ne commettre d'erreur qu'en apparence, et pensait bien avoir pour lui les gens sensés ; quant aux autres, il s'en occupait peu ; il était au-dessus de leur blâme comme de leur louange. En somme, cette faute est si loin d'en être une, que c'est au contraire une preuve du jugement que ce grand artiste acquit dans l'étude de l'antique, où souvent est prise la liberté de changer les proportions ; les colonnes Trajane et Antonine, ainsi que les plus beaux bas-reliefs en sont des exemples.

43 Il ne peut y avoir le moindre doute sur les intentions de Charles I^{er} en en faisant l'acquisition. Le commencement du Catalogue du roi dit : « Dans une caisse de bois fendu, deux des cartons de Raphaël d'Urbino, pour en faire des tentures ; les cinq autres ont, par ordre du roi, été remis à M. Francis Cleyne, à Mortlake, pour qu'il en fasse des tapisseries. » Il paraît que Cromwell avait eu l'intention de conserver la Manufacture de

tapisseries de Mortlake comme entreprise nationale : il garda ces cartons pour des projets qui s'y rattachaient.

44 Ce tableau se trouve au Louvre.

45 Il avait gravé d'après Jules Romain, des gravures obscènes pour les sonnets de l'Arétin.

46 Le Louvre en possède plusieurs ; parmi elles, la célèbre Vierge dite la Belle Jardinière.

47 Les fresques exécutées par ces peintres, dans le palais de Fontainebleau, ont été restaurées avec le plus grand succès par M. Alaux.

48 Le Louvre en possède cinq.

49 Art with hollow forms was fed,
But the soul of art was dead.

50 L'Io et la Lédè sont dans la galerie de Berlin, la Danaé dans la galerie Borghèse, et l'Antiope dans celle du Louvre.

51 On sait que dans un plat de grenouilles les pattes de derrière sont seules servies. On jette les autres parties de l'animal.

52 La mort de Corrège est le sujet d'une belle tragédie d'Oehlenschläger (poète danois).

53 Public galleries of Art, Murray 1841.

54 Loose his beard and hoary hair
Streamed like a meteor on the troubled air.

55 Peintre, auteur de quelques tableaux estimés et d'une Histoire des peintres vénitiens ; mourut en 1660.

56 Ces deux tableaux sont maintenant à Madrid.

57 Il paraît cependant généralement admis que Titien, soit par fougue de caractère, soit par jalousie ou bien encore par ces deux motifs réunis, était peu propre à enseigner son art.

58 The very life is warm upon that lip,
The fixture of the eye has motion in 't

And we are mock'd by art.

59 Le Louvre possède douze tableaux de Véronèse, presque tous très-remarquables. Les plus célèbres sont les Noces de Cana, dont nous avons parlé, et le Repas chez Simon le Pharisien.

La Peinture et les peintres italiens . Traduit de l'anglais de Mrs. Jameson, par Fernand Labour

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6572636n>

À propos de cette édition numérique

Cette édition numérique est issue d'un programme de numérisation du patrimoine mené par la Bibliothèque nationale de France pour enrichir Gallica, la bibliothèque numérique de la BnF et de ses partenaires. En ligne depuis 1997, Gallica s'enrichit chaque semaine de milliers de nouveautés et offre aujourd'hui accès à plusieurs millions de documents numérisés : imprimés (livres, revues et fascicules de presse), manuscrits, estampes et photographies, documents sonores, partitions, cartes et plans... Les imprimés sont d'abord numérisés en mode image (prise de vue photographique) puis le texte est extrait de manière automatique grâce aux techniques de reconnaissance optique de caractères (*optical character recognition* ou OCR). Les algorithmes informatiques utilisés définissent également de manière automatique la structure de l'ouvrage (en-têtes et pieds de page, illustrations, tableaux, etc.). L'état du document imprimé (taches, pages déchirées) et les

caractéristiques de la typographie employée peuvent entraîner des erreurs lors de l'OCR. Le texte ainsi produit est ensuite relu, corrigé, et converti au format ePub (*electronic publication* ou « publication électronique »), format ouvert standardisé pour les livres numériques. Malgré tous nos efforts pour respecter au mieux le format original du livre, il est possible que vous retrouviez des coquilles ou des problèmes de mise en page qui auraient échappé au relecteur. N'hésitez pas à nous signaler ces anomalies à l'adresse gallica@bnf.fr.

Conditions d'utilisation

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'œuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

- La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.
- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

Cliquer ici [pour accéder aux tarifs et à la licence](#)

2/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

3/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

4/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

5/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

6/ Pour obtenir la reproduction d'un document de Gallica en haute définition, contacter reproduction@bnf.fr

7/ Pour utiliser un document de Gallica sur un support de publication commercial, contacter utilisation.commerciale@bnf.fr