

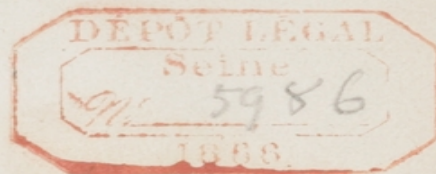
TABLEAU HISTORIQUE
DES
BEAUX-ARTS

DEPUIS LA RENAISSANCE
JUSQU'À LA FIN DU DIX-HUITIÈME SIÈCLE

PAR MM.

LOUIS ET RENÉ MÉNARD

OUVRAGE COURONNÉ PAR L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS



PARIS
LIBRAIRIE ACADÉMIQUE
DIDIER ET C^e, LIBRAIRES-ÉDITEURS
35, QUAI DES AUGUSTINS, 35

—
1866

Tous droits réservés

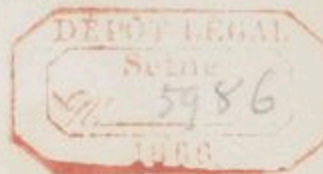
TABLEAU HISTORIQUE
DES
BEAUX-ARTS

DEPUIS LA RENAISSANCE
JUSQU'À LA FIN DU DIX-HUITIÈME SIÈCLE

PAR MM.

LOUIS ET RENÉ MÉNARD

OUVRAGE COURONNÉ PAR L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS



PARIS
LIBRAIRIE ACADÉMIQUE
DIDIER ET C^e, LIBRAIRES-ÉDITEURS
35, QUAI DES AUGUSTINS, 35

1866

Tous droits réservés

INTRODUCTION

En étudiant la marche des beaux-arts, et principalement de la peinture, depuis le commencement de la Renaissance jusque vers la fin du XVIII^e siècle, nous nous proposons de rechercher les causes qui en ont amené les progrès et les défaillances. Cette question, mise au concours par l'Académie des Beaux-Arts pour 1865, offre un intérêt général, puisqu'il n'y a pas de civilisation véritable sans la culture des arts ; elle a de plus une certaine opportunité à une époque où, malgré une grande activité artistique, on regrette d'apercevoir, dans les œuvres comme dans les idées, une absence de principes fixes, ou plutôt une lutte de principes contradictoires qui jette les esprits dans une incertitude dangereuse. Les traditions sont attaquées, des systèmes nouveaux se produisent et sont accueillis avec faveur, non-seulement par la critique et par un grand nombre d'artistes, mais jusque dans des régions où s'exerce une notable influence sur la direction des travaux.

Afin de mieux apprécier la valeur des principes dont l'ensemble constitue la tradition de l'art, nous avons cru devoir nous placer sur le terrain de l'histoire. Chaque théorie peut ainsi être examinée au moment même où elle se produit, de telle sorte que, mise en regard des applications qui en ont été faites, elle soit jugée par les fruits qu'elle a portés. En parcourant l'histoire de l'art depuis l'époque de son développement jusqu'à celle de son déclin, on doit discerner, plus sûrement que par une discussion purement théorique, quelle est la route qu'il

peut suivre désormais avec confiance, quels sont les écueils qu'il doit éviter.

Pour comprendre le mouvement de l'art pendant sa période ascendante, il était nécessaire d'indiquer son point de départ, et de jeter un coup d'oeil rapide sur les siècles qui ont précédé la Renaissance. Il fallait, en effet, expliquer comment les traditions de l'art antique avaient pu tomber en oubli et comment de cet oubli était résulté une décadence si profonde qu'on aurait pu la croire irrémédiable. Cependant on voit l'esprit humain sortir peu à peu de sa torpeur ; la chaîne des traditions est renouée, et l'art, rentré par une succession de laborieux efforts en possession des principes qui avaient fait sa force dans les beaux siècles de la Grèce, leur donne des applications nouvelles en rapport avec les besoins moraux de la nouvelle société. Quand cette conquête est complète, l'art, parvenu à son apogée, semble proclamer, par les chefs-d'œuvre qu'il offre à l'admiration du monde, la puissance des principes qui l'ont dirigé. C'est au moment où ces principes se montrent escortés de tant de preuves éclatantes qu'il devient facile de les juger, puisque les œuvres qui doivent servir à en prouver la vertu féconde puisent dans leur incontestable supériorité toute l'évidence d'un axiome.

La démonstration est confirmée par l'étude de la décadence au XVIII^e siècle. Cette décadence n'a rien de commun avec celle qui signale le passage du monde ancien au monde moderne. Elle ne peut s'expliquer par de longs siècles de barbarie. La tradition n'est pas perdue, elle est oubliée ; les artistes de cette époque ne sont pas des hommes sans talent, mais leur goût est vicieux. Ils entraînent l'art dans une voie mauvaise, non par ignorance, mais parce qu'ils méconnaissent les véritables conditions de sa grandeur. Il y a là un danger permanent pour l'art : en pleine civilisation il peut dévier et décroître ; ses

conquêtes ne sont jamais définitives comme celles de la science, elles ressemblent plutôt aux progrès qui s'accomplissent dans l'ordre politique ; chaque génération doit se montrer digne de celle dont elle prétend recueillir l'héritage, et il faut autant d'énergie pour s'y maintenir qu'il a fallu de luttes pour y arriver.

La décadence de l'art français au XVIII^e siècle avait été préparée par celle de l'art italien au XVII^e. C'est donc dans l'histoire des écoles italiennes qu'il a fallu chercher les premiers symptômes des tendances funestes que des influences locales ont rapidement développées chez nous. Mais les causes de la décadence, comme celles du progrès, sont multiples ; on risquerait d'en omettre quelques-unes ou d'attribuer un caractère général à des causes particulières ou accidentelles, si on passait entièrement sous silence les écoles du nord, qui ont eu leur développement et leur déclin entre la Renaissance italienne et la Décadence française. Il était d'autant plus utile d'en dire quelques mots qu'on prétend quelquefois placer sous le patronage des Flamands ou des Hollandais certaines théories erronées qui se produisent aujourd'hui dans l'art. Il importait de faire voir que cette prétention est mal fondée, et qu'on ne saurait attribuer aux maîtres des Pays-Bas, pas plus qu'à ceux de la France ou de l'Italie, des erreurs dont leurs œuvres sont la condamnation la plus absolue.

Dans cette revue rapide des grandes écoles artistiques nous avons dû nous occuper moins des faits en eux-mêmes que des idées qui les expliquent ou les préparent, et des conséquences qui s'en déduisent. L'histoire est un cadre naturel pour la discussion des théories. Elles se jugent elles-mêmes par leurs applications à mesure qu'elles paraissent, et l'ordre logique se confond avec l'ordre chronologique. On s'aperçoit ainsi que dans l'histoire de l'art, comme dans l'histoire politique, les causes de progrès

et de décadence sont fort complexes. De là vient que les systèmes exclusifs sont généralement faux ; ou plutôt l'erreur n'est qu'une vérité incomplète, et si nous nous trompons si souvent, c'est que la paresse naturelle à notre esprit, le goût non moins naturel des formules simples, et, par-dessus tout, notre prédilection complaisante pour nos idées nous portent à négliger les faits qui les contredisent. Il faut que l'histoire soit toujours là pour nous les rappeler.

Il n'est pas moins dangereux d'attribuer toutes les transformations qui se produisent dans la vie des peuples ou dans le développement de l'art à l'initiative de quelques hommes que de ne voir dans l'individu qu'un produit naturel du sol, et d'expliquer ses actions ou ses œuvres par des influences de race ou de climat. Si les grands hommes, et en particulier les grands artistes, sont indépendants du milieu où ils se produisent, comment se fait-il qu'ils paraissent toujours par groupes au lieu de s'échelonner à des intervalles moins inégaux dans l'espace et dans le temps ? D'un autre côté, si l'art germe spontanément, comme une plante indigène, sur certaines terres privilégiées, pourquoi les mêmes contrées qui ont été les foyers de la civilisation sont-elles plongées à d'autres époques dans la nuit la plus profonde ? C'est ne rien expliquer que de tout attribuer soit au hasard, soit au destin, quand même on abriterait le destin ou le hasard sous le nom de la Providence. Sans doute, le monde intellectuel et moral a ses lois comme le monde physique ; mais les lois de la nature sont immuables, celles de l'histoire résultent de l'action souvent divergente des volontés humaines, qui peuvent se diriger soit vers le mal, soit vers le bien.

Aucune histoire ne montre mieux que celle de l'art combien est large l'action que les peuples comme les individus peuvent exercer sur leur destinée. Il n'y a pas là, comme dans les sciences, un progrès continu qui puisse fournir une base apparente aux théories fatalistes. Dans

l'art, non-seulement il n'y a de progrès que par l'effort, mais la décadence commence aussitôt que l'activité s'arrête. Il y a des chutes et il y a des renaissances, les conquêtes du jour s'ajoutent aux conquêtes de la veille, la force collective de la tradition décuple la puissance du génie individuel ; mais dès qu'une école d'art s'endort dans une sécurité trompeuse, dès qu'elle oublie ou néglige un seul des principes éternels révélés par les maîtres, tout le travail est à refaire, il faut l'énergie nouvelle d'un réformateur pour tirer l'art de l'ornière où il s'est embourbé. Car le but n'est jamais atteint, il est à l'infini. La lutte du génie et de la volonté contre l'idéal n'a pas de trêve : c'est la lutte de Jacob dans la nuit contre un insaisissable adversaire.

Un autre enseignement à tirer de cette étude au point de vue de la philosophie de l'histoire, c'est qu'elle aide à comprendre les rapports qui existent entre la moralité des peuples et leur civilisation, dont l'art est l'expression la plus haute. Ce qui rend ces rapports difficiles à apercevoir, c'est qu'on les demande souvent à un synchronisme qui ne peut pas les donner ; on les cherche dans une période trop courte, on voudrait voir à la fois l'effort et sa récompense, ou la faute et sa punition. Mais la tardive déesse choisit son heure, elle n'a pas besoin de presser le pas au gré de nos impatiences. L'homme dont la jeunesse s'est fortifiée dans les luttes de la vie ne recueille que dans son âge mûr les fruits de son travail. Un autre, qui a laissé ses facultés s'atrophier dans l'inertie ou qui les a dirigées vers le mal, ne regrette ses erreurs que quand il est trop tard pour les réparer et passe la fin de sa vie à déplorer le mauvais emploi qu'il a fait du commencement. Il en est de même dans la vie des peuples : après des luttes héroïques pour la conquête du droit on voit s'ouvrir une ère de gloire, de puissance et d'art ; mais si la génération nouvelle use mal de ces biens qu'elle n'a pas conquis, la décadence arrive, *pede pœna claudo*.

C'est ce qui résulte du spectacle que présentent, à deux mille ans de distance, les deux périodes les plus brillantes de l'histoire de l'art. Après un long et pénible enfantement arrive un siècle d'or où l'art atteint son apogée, puis il commence à décliner. Euripide aurait pu connaître, dans leur vieillesse ou dans leur enfance, presque tous les grands hommes de la Grèce dans tous les genres, généraux et hommes d'État, poètes, artistes, historiens, orateurs, philosophes. Michel-Ange, qui a vécu 90 ans, aurait pu connaître de même la plupart des grands hommes de l'Italie. On peut fixer à un peu plus d'un siècle, sous la Renaissance comme dans l'antiquité, la période des grands maîtres. En Grèce, cette période suit immédiatement les guerres médiques, comme si l'éclat du siècle de Périclès était la récompense de Marathon et de Salamine. Au milieu de continuels déchirements, à une des époques les plus agitées de l'histoire, l'art couvre de chefs-d'œuvre les temples et les monuments publics de la Grèce. Le mouvement s'arrête après la chute des républiques. Il est vrai que la pensée grecque se répand dans le reste du monde, que les artistes grecs remplissent de leurs œuvres l'Asie après la conquête d'Alexandre, l'Occident après la conquête romaine ; mais l'art amoindrit son style en perdant son rôle politique et son caractère religieux et moral. Au lieu de glorifier la grandeur des cités, il s'asservit au goût des princes macédoniens, puis au goût des patriciens de Rome, et devient une des formes du luxe.

En Italie, au milieu des guerres des Guelfes et des Gibelins, l'art sort de la roideur du moyen âge en même temps que les cités s'affranchissent de la tyrannie féodale. Il grandit dans les agitations de la liberté, fondant et décorant les édifices publics, toujours mêlé à la vie du peuple. Il arrive à son apogée à travers les guerres civiles et étrangères, au moment de l'agonie des républiques, malgré des désastres de toutes sortes, comme ces plantes des montagnes qui fleurissent au sein des orages. Son

développement s'arrête en même temps que l'activité politique ; avec la domination autrichienne arrive la décadence de l'Italie. L'art se répand en Europe et contribue au luxe des cours, puis à l'ornement des salons et des boudoirs. Le dernier peintre célèbre de l'antiquité, Ludius, décorait de paysages gracieux l'intérieur des villas romaines ; l'art du XVIII^e siècle trouve sa dernière expression dans un trumeau de Boucher.

Avec tant de ressemblance dans leur histoire, l'art grec et l'art italien de la Renaissance présentent des différences fondamentales dans leur caractère. Ces différences s'expliquent surtout par les rapports naturels qui rattachent l'art de chaque peuple à ses conceptions religieuses. Dans l'art comme dans la morale, la Grèce ne fit qu'appliquer les principes de sa théologie. L'harmonie du monde lui semblait produite par une pondération de forces intelligentes et libres, par un concours de lois indépendantes. Elle réalisa cet idéal dans la cité, où l'ordre résulte du concours des volontés unies, où le droit public est la somme des droits particuliers ; elle le réalisa dans l'art, où la beauté résulte de la proportion des formes et de la liberté des attitudes. Aucun art n'était plus propre que la sculpture à traduire un pareil ordre d'idées. La sculpture est un art païen ; elle crée des types, elle exprime des caractères bien plus que des passions. La Grèce a conçu et reproduit toutes les formes de la beauté humaine, mais c'est presque toujours la beauté au repos. La force supérieure à la lutte, calme comme la victoire, tel est l'idéal de perfection et de bonheur qu'une morale républicaine cherchait à atteindre par la gymnastique du corps et de l'âme, et que la sculpture a incarné dans ses dieux de marbre, toujours souriants et tranquilles, fiers de leur éternelle jeunesse et de leur radieuse beauté.

Quoiqu'il soit bien difficile de juger la peinture des anciens d'après les monuments qui nous en restent, on sait

cependant que cet art n'a jamais eu chez eux qu'un rôle secondaire, au moins comme art religieux. Les principaux types divins ont été fixés par les sculpteurs et adoptés par les peintres. Dans le mouvement artistique de la Renaissance, c'est la peinture au contraire qui tient le premier rang. Elle seule, en effet, pouvait donner une forme visible à cette idée de lutte éternelle qui est le fond du christianisme, lutte de l'esprit contre la matière, de l'âme contre le serpent des passions humaines, contre ces démons de la chair qui assiègent la conscience des saints ; puis le triomphe de la volonté sur la douleur, avec les secours d'en haut évoqués par la prière, et la rédemption sur le Calvaire de la vie, et l'ascension dans le ciel mystique des vertus régénérées, dans l'éternelle paix du devoir accompli. Les légendes du moyen âge, qui reproduisent ce drame intérieur sous toutes ses formes, ne sont que des variations sans fin sur un thème unique : le supplice de la croix, la mort volontaire d'un Dieu pour le salut du monde, type idéal du sacrifice de soi-même et de la rédemption par la douleur.

La peinture, qui est l'art de l'expression, du mouvement et de la vie, se prêtait bien mieux que la sculpture à traduire les violents combats de l'âme contre le monde extérieur et contre elle-même. Pourquoi donc le christianisme a-t-il traversé tant de siècles sans pouvoir donner un corps à sa pensée ? C'est que la peinture ne vit pas seulement d'expression ; comme tous les arts plastiques, elle ne peut exister qu'avec la forme. Au lieu d'adorer la beauté, le christianisme la chargeait de malédictions et d'anathèmes. Il proscrivait la matière, et la matière se vengeait en lui refusant le secours dont il aurait eu besoin pour traduire sa pensée dans l'art. Ce n'est qu'au bout de mille ans d'impuissants efforts qu'une alliance fut conclue entre l'esprit chrétien et la forme, toujours païenne. Le fruit de cette union fut l'art de la Renaissance. Les anciens dieux sortirent de leurs tombeaux, chassant

devant eux les spectres décharnés de la douleur et de la mort ; une aube nouvelle dissipa les terreurs de la nuit. Aux pâles et ascétiques figures, vêtues d'un cilice ou d'un suaire, succéda un symbole de paix, d'espérance et de joie, la Sainte Famille. L'image rayonnante de la Vierge-mère illumina le ciel de l'art. Ce type divin, qui avait manqué au Panthéon de la Grèce, ce chaste rêve que le moyen âge avait poursuivi sans pouvoir le saisir, apparut au seuil des temps nouveaux comme pour réconcilier l'humanité avec la vie et le bonheur.

Mais la Réforme répond à la Renaissance ; l'alliance du christianisme et de l'antiquité dans l'art provoque une violente réaction du vieil esprit chrétien contre la forme. La scission religieuse qui partage l'Europe en deux camps se traduit à la fois dans la politique et dans l'art, qui descend de ses hauteurs pour prendre part aux luttes de la terre. A l'Espagne catholique, qui veut sauver la foi par l'inquisition, il faut un art monastique, cherchant l'idéal moins dans le ciel que dans le cloître. A la Hollande protestante, qui met la Bible entre les mains du peuple, il faut un art populaire qui ramène la Bible et l'Évangile à la réalité de tous les jours. L'école hollandaise, reniant la beauté des formes comme un souvenir du paganisme, cherche l'expression religieuse dans la magie de la lumière. L'art s'intéresse de plus en plus à la vie réelle. A la recherche du style succède la recherche du pittoresque. La peinture intime est à la peinture religieuse ce que la comédie et le roman sont à l'hymne et à l'épopée. L'école hollandaise reproduit les scènes de la vie bourgeoise et de la vie populaire. Déjà les aristocraties et les cours avaient leurs peintres. Le luxe des palais et de leurs habitants se traduit dans les richesses de la couleur. Les portraits vénitiens et flamands, les grandes scènes décoratives de l'école française et des dernières écoles italiennes

complètent le tableau de la société européenne au XVII^e siècle.

C'est surtout à propos de l'école française que nous aurons à étudier la question souvent agitée de l'influence des gouvernements sur l'art. Nous examinerons si la protection des princes lui a toujours été favorable. Nous comparerons le système des concours adopté par les Florentins sous la Renaissance au système des commandes et des faveurs qui a généralement prévalu en France au XVII^e et au XVIII^e siècle. Nous apprécierons la part d'action que le mauvais goût d'une cour peut exercer sur la décadence d'une école. Nous verrons aussi quelle part peut être attribuée dans cette décadence aux artistes eux-mêmes et à la société qui les entoure. Nous verrons enfin comment une réaction des vrais principes, un retour énergique aux saines doctrines oubliées peut relever l'art, si bas qu'il soit tombé, le ramener dans la voie droite et saine, dans la grande tradition des maîtres, et lui rendre la dignité qu'il avait perdue.

En passant en revue les principales écoles, nous n'avons pas à recommencer le récit de tant de petites anecdotes, souvent apocryphes, qui remplissent la plupart des biographies d'artistes. Nous avons dû nous abstenir aussi de toute recherche de pure érudition, et laisser aux hommes spéciaux le soin de discuter l'orthographe d'un nom propre ou la date exacte d'une naissance. Nous n'avons à écrire ni une histoire proprement dite, ni une suite de biographies ; nous n'avons donc insisté que sur les faits qui se rattachent directement à la question du progrès ou de la décadence de l'art. Parmi ces faits les uns se rapportent à la vie et au caractère des artistes, les autres à l'histoire générale. Le mouvement des écoles italiennes en particulier est inséparable du récit des événements politiques, et on ne peut en faire comprendre le

développement sans présenter en même temps un tableau des mœurs de la Renaissance.

Lorsqu'on suit pas à pas la marche des grandes écoles d'art, on ne peut s'empêcher de reconnaître que leur mode de développement présente de singulières analogies. Toutes commencent par une étude sévère du dessin et une observation rigoureuse de la nature. Les premiers initiateurs sont secs et roides, mais toujours consciencieux et toujours vrais ; puis vient la période des grands maîtres qui, sans s'écarter d'une imitation fidèle de la nature, savent faire un choix, et, par la recherche du beau dans la forme ou dans la couleur, conduisent l'art au second degré d'initiation. Quand David disait : « Soyons vrais d'abord, beaux ensuite, » il résumait en deux mots toute l'histoire de l'art, en même temps que toute la théorie de l'enseignement artistique. Loin de nuire à l'originalité, les fortes études la développent et préparent l'expansion des aptitudes particulières. Il y a bien plus de différence entre les grands maîtres des diverses écoles qu'entre leurs précurseurs. Quant aux signes de la dépravation du goût, ils peuvent se ramener à deux tendances contraires, mais également funestes : tantôt on cherche le beau en dehors du vrai et on n'arrive qu'à la manière, tantôt on cherche le vrai sans se préoccuper du beau et on s'arrête à l'imitation servile. L'étude des défaillances de l'art n'est pas moins instructive que celle de ses progrès.

Tout en saluant les noms glorieux qui rayonnent au point culminant des différentes écoles d'art, il est permis d'établir entre eux une hiérarchie. Tous les maîtres ont cherché à unir dans leurs œuvres la pensée à l'exécution et le réel à l'idéal, mais tous n'ont pas compris la beauté de la même manière. Ceux qui ont mérité d'occuper le premier rang dans notre admiration, parce qu'ils ont donné les formes les plus pures aux inspirations les plus hautes, sont sans contredit ceux qui à l'étude de la nature ont ajouté celle des chefs-d'œuvre de l'antiquité. Où Raphaël a-t-il

trouvé le secret de cette forme toujours expressive qui a fait de lui le prince des peintres ? Dans l'antique. Comment Le Poussin est-il arrivé à son admirable science de composition ? En étudiant l'antique. C'est que l'antiquité a tracé le vrai chemin de l'art : exprimer la vie par la vérité des formes, arriver à la beauté par la simplicité des lignes. C'est ainsi que l'art grec, si varié dans ses productions, a toujours su échapper à la manière, ce fléau de l'art moderne. La Renaissance a pris l'antiquité pour guide, et sans en imiter les œuvres en a fait revivre les principes. C'est par là qu'elle est arrivée si près de la perfection ; plus tard, au nom des mêmes principes, Louis David a pu réagir contre le mauvais goût de son temps au point d'opérer une seconde renaissance. Cette tradition de l'antiquité continuée par les maîtres est comme le rameau d'or de Virgile : Uno avulso non déficit aller ; c'est le remède à toutes les défaillances de l'art, c'est l'oracle toujours sur qui n'a jamais laissé sans réponse ceux qui l'interrogeaient avec foi.

I

LA PEINTURE BYZANTINE ET L'ART AU MOYEN AGE

L'art sous les empereurs d'Orient. — Les iconoclastes. — Oubli de s traditions de l'antiquité. — Destruction des chefs-d'œuvre. — Abaissement intellectuel. — L'étude du nu regardée comme une impureté ; l'étude des monuments païens comme un sacrilège. — Naissance de l'art chrétien ; formation des types. — Jésus-Christ était-il beau ou laid ? Opinion des moines artistes. — Les catacombes de Rome. — But de la peinture an moyen âge. — Caractère de l'art en rapport avec la société.

La Grèce, qui avait donné au monde le spectacle du développement des arts parla liberté, devint, sous les empereurs, le type accompli des monarchies orientales. Un despotisme sans frein avec des révolutions sans but, qui ne font que remplacer un tyran par un autre ; des intrigues de femmes, des querelles d'eunuques, des mœurs efféminées et serviles ; des discussions théologiques, un mysticisme exalté mêlé à tous les raffinements de la cruauté et de la débauche ; tels sont les caractères de la société byzantine. Le luxe, qui remplace l'art sous les gouvernements absolus, avait pris un développement inouï. Constantin ne se montrait qu'avec une robe tissée d'or, des bracelets, des colliers, un diadème de perles et des pierres précieuses jusque sur ses chaussures.

Si les goûts fastueux des princes suffisaient, comme on le dit quelquefois, pour faire prospérer les arts, jamais ils

n'auraient été aussi florissants que sous les premiers empereurs chrétiens. Quand Constantin fonda sa nouvelle capitale, il voulut qu'elle éclipsât l'ancienne par la splendeur des édifices. Un concours immense d'artistes en tout genre se réunit à Constantinople, et aucun des vastes projets qui furent proposés ne paraissait assez somptueux. Des églises destinées au culte nouveau devaient effacer, par leur magnificence, toutes les merveilles réunies dans les temples des anciens dieux. Un nombre infini de statues, de bas-reliefs représentant le Christ, la Vierge, les saints et les apôtres, les portraits des princes et des grands personnages de l'empire se multiplièrent à profusion, comme pour défier les chefs-d'œuvre antiques apportés de Rome, de Grèce et d'Asie. Les carrières de marbre furent épuisées pour élever les quatorze palais destinés à l'empereur et aux membres de sa famille, les deux magnifiques forums ceints de portiques, les hippodromes, les bains publics, les arcs de triomphe ; Constantin surveillait lui-même les travaux, et ses successeurs se firent gloire d'embellir encore une ville nouvelle, fondée par le premier empereur chrétien, pour être la capitale du monde régénéré.

Justinien n'eut pas moins que Constantin l'amour des grandes entreprises. Il avait la prétention d'être lui-même architecte, et assurait que ses plans lui étaient communiqués par des anges.

Dans les monuments de cette époque, un luxe prodigieux de dorures remplaçait partout la noble simplicité du style antique. La mosaïque fut substituée à la peinture, parce qu'on y pouvait mêler des pierres précieuses. L'or, le minium, les marbres de toutes couleurs couvrirent les murs, les plafonds, les pavés des églises. Des figures mêlées à l'ornementation, des chasseurs tuant des bêtes fauves, et même des sujets historiques figuraient partout, non-seulement dans la décoration des édifices, mais sur

tous les meubles, sur les coffres de mariage, et même sur les vêtements.

Le goût des images, universel à cette époque, ne céda pas même devant l'hérésie des iconoclastes ; au contraire, ce qui n'avait été d'abord qu'une mode devint une fureur. Pour un peintre que les hérétiques envoyaient au martyre, il s'en formait dix nouveaux. Si on leur brûlait les mains, la Vierge leur en rendait l'usage. Chaque jour de nouveaux miracles qu'on racontait partout ranimaient leur zèle et excitaient leur dévouement. Dans les provinces où dominait l'hérésie, les peintres se cachaient au fond des bois et des antres, pour y fabriquer leurs chères images, qu'ils allaient répandre secrètement dans les villes. Les papes encourageaient de tout leur pouvoir les moines artistes et accueillaient dans de vastes monastères ceux qui se réfugiaient en Italie pour échapper à la persécution. En Grèce, le mystère dont ils étaient obligés de s'entourer donnait plus de prix à leurs œuvres. Les tableaux portatifs devinrent l'objet d'une dévotion fervente ; le pèlerin le plus pauvre voulait avoir une petite peinture ou une sculpture en bois qui ne le quittait jamais ; les saintes images étaient des amulettes qui préservaient de tous les maux ; on les couvrait de baisers, on se prosternait devant elles, on les disait descendues du ciel.

Eh bien, c'est de cette époque byzantine, où les princes conçoivent et exécutent tant de projets gigantesques, où l'enthousiasme pour les arts est si profond et si général, que date dans l'histoire l'ère de la grande décadence. Cette contradiction apparente tient à plusieurs causes : la première et la plus importante est l'oubli où étaient tombées les traditions de l'antiquité. Les évêques défendaient absolument aux artistes chrétiens d'imiter et même de regarder les statues des anciens dieux ; c'étaient d'impures idoles, habitées par les démons ; un artiste avait eu les mains desséchées pour avoir fait un Christ dont les traits rappelaient ceux du Jupiter antique. D'ailleurs,

depuis que le christianisme était devenu la religion de l'empire, quatre édits successifs avaient ordonné la destruction des œuvres de l'art grec ¹.

Cette destruction s'accomplit surtout sous Théodose, lors de la grande persécution du paganisme. Les ordres des empereurs étaient exécutés par les gouverneurs des provinces, par les évêques et par les moines, avec un zèle qui, s'il faut en croire Eunapios, se récompensait lui-même par le pillage. Symmaque et Libanios adressèrent à l'empereur d'humbles et inutiles prières, mais l'habitude de l'obéissance avait tellement abaissé les âmes qu'on n'essaya même pas de résister. Au milieu de cette dévastation générale, on a quelques détails sur la destruction du grand temple de Sarapis, qui passait pour une des merveilles du monde ; mais personne ne sait au juste comment périrent les chefs-d'œuvre de Phidias, de Praxitèle, de Lysippe, de Pelyclète. Ils disparurent au milieu de l'indifférence de l'histoire, retombée en enfance dans la décrépitude de l'esprit humain.

On laissa subsister quelques temples qu'on changea en églises ; mais les statues d'or, d'argent et de bronze furent fondues pour faire des monnaies ; quant aux marbres, on se contenta d'abord de les briser pour effacer les traces d'un culte proscrit ; plus tard on en fit de la chaux. Les barbares qui vinrent peu de temps après, joignant à l'avidité des conquérants la ferveur des néophytes, poursuivirent l'œuvre de dévastation commencée par les empereurs chrétiens.

La même proscription frappa tous les travaux de la pensée. La fameuse bibliothèque d'Alexandrie fut détruite sous Théodose, en même temps que le temple de Sarapis, quoiqu'on persiste quelquefois à attribuer cette destruction au calife Omar, sur la foi d'une anecdote racontée six siècles après par Abulfarage ². En même temps qu'on détruisait les statues, on grattait les manuscrits, car le

parchemin se vendait plus cher que les livres, et aux œuvres des grands écrivains de l'antiquité on préférait les controverses théologiques. La vision de saint Jérôme, si souvent représentée dans les tableaux du XV^e siècle, témoigne des idées du temps : enlevé dans les airs et transporté devant le tribunal de Dieu, il fut fortement réprimandé pour ses lectures profanes. Un tableau du Louvre ³ le représente battu de verges par les anges, tandis que Dieu, sur un tribunal, semble lui dire : « Tu es le disciple de Cicéron, et non le disciple du Christ. »

Une seule voix protesta contre cet abaissement universel de l'intelligence : ce fut celle d'un barbare, le Goth Théodoric. Il institua des magistrats pour veiller sur la conservation des monuments qui subsistaient encore : « Comment, écrivait-il à Symmaque, n'admirerions-nous pas ces beaux ouvrages, puisque nous avons le bonheur de les voir ? Conserve-les, veille sans cesse, la dégradation de ces merveilles doit être un sujet de deuil pour le public ⁴. » Sous l'influence bienfaisante de Symmaque et de Boèce, une partie des désastres de Rome fut réparée ; mais elle eut beaucoup à souffrir des guerres de Bélisaire, dans lesquelles les statues du môle d'Hadrien, aujourd'hui château Saint-Ange, servirent de projectiles aux assiégés. La destruction des monuments continua sans interruption pendant tout le moyen âge ; les temples, les palais, les théâtres, le Colisée surtout, servaient de carrières pour les constructions nouvelles. On faisait de la chaux avec les marbres, et au XVe siècle, le Pogge, qui décrit les ruines de Rome, n'y vit que six statues antiques.

A défaut de la tradition, rompue tout à coup par la destruction des œuvres d'art, les Byzantins n'avaient pas même la ressource d'étudier la nature. Le christianisme condamnant la matière, l'étude du nu aurait été regardée comme une impureté. L'art ne vit que de formes, et la beauté du corps était proscrite comme un piège du diable,

pour entraîner l'homme hors de la voie du salut. Quelques Pères cependant, cédant, peut-être à leur insu, aux souvenirs d'une éducation à demi païenne, reconnaissaient le caractère divin de la beauté, et ne pouvaient se résigner à croire que le Christ fût inférieur sous ce rapport aux dieux de l'antiquité. « Il était, dit saint Augustin, beau dans le sein de sa mère, beau dans les bras de ses parents, beau sur la croix, beau dans le sépulcre. — Son père céleste, dit saint Chrysostome, versa sur lui à grands flots la grâce corporelle qu'il dispense aux mortels goutte à goutte. » Mais saint Justin, saint Basile, saint Cyrille proclamaient au contraire que Jésus « avait revêtu, par humilité, des formes abjectes, — qu'il était laid, le plus laid des enfants des hommes. »

Cette opinion paraît avoir prévalu dans les premiers siècles de l'Église ; les païens s'en servirent. même dans leur polémique contre les chrétiens : « Jésus était laid, s'écrie Celse, Jésus n'était pas beau, donc il n'était pas Dieu ! » Au siècle de Périclès cet argument aurait paru péremptoire ; il aurait suffi pour empêcher la Grèce de se faire chrétienne, ou bien elle aurait admis l'opinion de Chrysostome et d'Augustin. C'est ce que firent plus tard les artistes italiens de la renaissance. Les peintres des écoles du nord, au contraire, et notamment Rembrandt, ont compris le type du Christ de la même manière que Tertullien, qui soutient que ses traits étaient grossiers, mais que leur expression morale faisait reconnaître un Dieu.

C'est dans les catacombes de Rome qu'on peut suivre les transformations de l'art chrétien pendant les premiers siècles. Parmi les plus anciennes peintures, on en rencontre de très-remarquables. Il y a un profond sentiment de foi et d'amour dans quelques femmes en prière, vêtues d'une stola, les bras étendus, qui se trouvent dans les cimetières de Saint-Calixte et de Saint-Saturnin ; un Moïse de la catacombe de Sainte-Agnès rappelle, par l'élévation du

style, les hautes conceptions de l'antiquité. On a supposé que ces peintures devaient remonter au 1^{er} siècle, mais l'opinion la plus généralement admise est qu'il y eut parmi les chrétiens du IV^e siècle un mouvement artistique qui s'arrêta promptement.

Il serait encore plus naturel de penser que les premiers artistes chrétiens, ayant été élevés dans le paganisme, avaient dû, avant leur conversion, copier les statues grecques et dessiner d'après nature. Rien n'empêche même d'admettre que les chrétiens employaient quelquefois des artistes païens en leur indiquant les sujets qu'ils devaient traiter. Ce qui rend cette opinion assez vraisemblable, c'est que dans un grand nombre de compositions les traditions religieuses du polythéisme sont associées à l'idée chrétienne. Ainsi, dans la catacombe de Saint-Calixte, on voit Hermès conduisant les âmes, sous la figure de femmes voilées, devant un tribunal où sont assis le Christ et la Vierge. Très-souvent, surtout dans les premiers temps, le Christ était représenté sous les traits d'Orphée, un bonnet phrygien sur la tête, et dans les mains une lyre dont les accords charment toute la création. Il y a une peinture où l'on voit au-dessus d'Orphée l'image de la Vierge tenant l'Enfant Jésus, ce qui indique qu'elle est à peu près du ve siècle, car antérieurement on représentait toujours la Vierge debout, une main sur la poitrine, l'autre levée vers le ciel ; ce n'est qu'après le concile d'Éphèse (431) qu'on a commencé à la peindre tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux.

La plupart des peintres byzantins, étant des moines de l'ordre de Saint-Basile, adoptèrent l'opinion de leur fondateur sur la laideur du Christ ; mais cette opinion n'était pas nouvelle, puisqu'on la trouve dans saint Justin, et il y en a des traces nombreuses dans les peintures des catacombes. On voit quelquefois sur le même monument, d'un côté, Jésus prêchant sa doctrine, et alors, étant

considéré comme homme, il est maigre, décharné et très-vieux, nonobstant l'Évangile ; de l'autre côté, Jésus, opérant un miracle et agissant comme Dieu, est représenté jeune et aussi beau que l'art du temps pouvait le faire. Ordinairement, lorsqu'on voulait exprimer son caractère divin, on le représentait nu et tenant un sceptre à la main.

Mais la forme le plus souvent employée était l'allégorie. Tantôt un Christ adolescent, qui ressemble à l'Aristée de la mythologie grecque, porte sur ses épaules la brebis qui s'était égarée ; tantôt il foule sous ses pieds nus le lion et le dragon, d'après les paroles du psaume. Quelquefois, agneau soumis, il expire au pied d'une croix qu'il arrose de son sang ; ou bien, comme Jonas, on le voit près d'une baleine, ou comme Daniel, entouré de lions qui rampent à ses pieds⁵. D'autres fois, phénix radieux, il plane dans les airs, ou se pose sur un palmier, emblème de sa victoire. Très-souvent il est figuré par un poisson, parce que les lettres du mot grec ΙΧΘΥΣ forment les initiales des mots Jésus-Christ, fils de Dieu, Sauveur. Ces énigmes sont quelquefois indéchiffrables pour qui n'en a pas la clé : on représentait les quatre évangiles par quatre fleuves arrosant toute la terre ; les gentils convertis, par des cerfs se désaltérant à une eau vive, ou bien par une vigne ou une montagne ; les fidèles, par des arbres, des plantes, des moutons, des oiseaux. Les chrétiens eux-mêmes finirent par ne plus comprendre ces hiéroglyphes, et le concile Quini-Sexte, tenu en 692, défendit aux peintres l'allégorie en ce qui concerne la représentation du Christ, et leur ordonna de représenter le fait et non l'emblème. Le nu, qui n'était admis que dans l'allégorie, cessa dès lors de figurer dans les tableaux.

C'est après ce concile, bien qu'il ne fût pas reconnu par les papes, qu'on commença à représenter le crucifiement de Jésus-Christ. Jean VII, Grec de naissance, qui fut pape en 705, passe pour avoir consacré le premier

crucifix. Dans l'origine, on figurait seulement une croix surmontée d'un portrait du Christ. Dans les premières peintures du Christ en croix, il est vêtu d'une longue robe, et sa tête droite et calme exprime plutôt le triomphe que la souffrance. Ce ne fut que plus tard qu'on le représenta nu et crucifié, et qu'on chercha à rendre ses angoisses par la maigreur de son corps et les larmes qui coulent sur son visage.

Quant à Dieu le Père, il ne semble pas avoir été peint sous forme humaine avant le IX^e siècle. Dans la fameuse Bible latine qui fut donnée à Charles le Chauve en 850 par les chanoines de Saint-Martin, l'Éternel, parlant à Adam, qu'il vient de créer, est représenté sous la figure d'un homme de trente ans, sans barbe, pieds nus, vêtu d'une tunique bleue et d'un manteau rouge et or. Sa tête est entourée d'un nimbe en or plein, et il tient à la main un sceptre. On ne le représenta que plus d'un siècle après comme l'Ancien des jours, tel qu'il s'est montré à Daniel, sous l'aspect d'un vieillard calme et majestueux, assis sur des nuages. Dans les premiers temps du christianisme, on n'exprimait l'idée du Père éternel que par des allégories qui rappelaient sa puissance, comme une main sortant des nuages ou un rayon descendant du ciel.

Les écrits des Pères et les actes des conciles nous montrent quel était le but de la primitive Église en multipliant partout les images religieuses. La peinture était un moyen de catéchiser les populations illettrées, de leur inculquer un enseignement religieux qu'elles ne pouvaient puiser dans les livres. Son histoire pendant les premiers siècles de l'ère chrétienne tient autant à la théologie qu'à l'art. Les types et les attitudes étaient absolument consacrés, et lors même qu'il eût été possible au génie artistique de se développer en l'absence de toute étude, il eût été aussitôt arrêté par le dogme : « Comment, disent les Pères du second concile de Nicée, pourrait-on accuser

les peintres d'erreur ? L'artiste n'invente rien ; c'est par les antiques traditions qu'on le dirige.... sa main ne fait qu'exécuter ; il est notoire que l'invention et la composition des tableaux appartiennent aux Pères qui les consacrent ; à proprement parler ce sont eux qui les font. »

Privé de toute indépendance, l'artiste ne pouvait avoir aucun souci du beau, tel qu'on l'a compris dans l'antiquité et sous la renaissance. Les fidèles ne s'en préoccupaient pas davantage. Ce qu'ils demandaient ce n'étaient pas de bons tableaux, mais des portraits exacts des objets de leur culte. Constantin avait vu en songe deux vieillards inconnus ; se trouvant un jour devant deux images représentant saint Pierre et saint Paul, il reconnut son apparition, et la ressemblance fut ainsi démontrée. Ces deux portraits-types sont conservés à Rome dans la basilique de Saint-Pierre.

Mais les peintures qui avaient le plus de succès, c'étaient les portraits miraculeux, ceux qu'on nommait *ἁχειροποίητα*, c'est-à-dire faits sans la participation de la main de l'homme. Le plus célèbre est la Sainte-Face, ou la Véronique, conservée à Saint-Pierre de Rome, et qui a été gravée plusieurs fois. Tout le monde en connaît l'origine : lorsque Jésus-Christ montait le Calvaire, une femme essuya son visage couvert de sueur et de sang ; les traits du Sauveur marquèrent leur empreinte sur le linge, qui fut exposé plus tard à la vénération des fidèles sous le nom de vera icon, le vrai portrait. Le peuple, par une transposition de lettres, appela ce voile veronica, et on donna le nom de sainte Véronique à la femme qui avait recueilli cette précieuse relique ⁶. Un autre portrait miraculeux très-célèbre est celui que Jésus-Christ forma lui-même en appliquant son visage sur un linge, et qu'il envoya à Abgare, prince d'Édesse. Abgare fit coller ce portrait sur bois, et on le transporta d'Édesse à Constantinople, sous le règne de Constantin Porphyrogénète. Il existe à Rome,

dans l'église de Saint-Sylvestre in capite. Il y a aussi des portraits miraculeux de la Vierge ; on en cite sept, dont quatre sont à Rome. Une opinion populaire très-enracinée les attribue à saint Luc ; selon Lainé et Lanzi, ces portraits seraient l'œuvre d'un peintre florentin nommé Luca, qui vivait au XI^e siècle.

Il est à peine nécessaire d'ajouter que toutes ces peintures miraculeuses sont très-mauvaises ; mais on n'avait pas besoin d'admirer des images dont on vénérât le caractère sacré, attesté chaque jour par de nouveaux miracles, et c'eût été un acte d'irréligion que de les critiquer. La piété n'aurait rien gagné à une imitation plus parfaite, peut-être même le prestige divin aurait-il disparu. On voit souvent dans une chapelle de campagne une mauvaise image de la Vierge bizarrement affublée exciter une dévotion fervente chez des gens pour qui une Madone de Raphaël ne serait autre chose qu'une jolie femme. Il n'y a pas d'exemple qu'un bon tableau ait opéré des miracles ou des conversions.

Un peu d'art mène à l'idolâtrie, beaucoup d'art en détourne. Mettez une bonne statue à la place du fétiche grossier des sauvages, ils refuseront de l'adorer : si Aaron avait construit le veau d'or avec le talent de Paul Potter, les Hébreux n'y auraient vu qu'un veau bien fait et n'auraient pas attiré sur eux le courroux de Moïse. Chez les peuples jeunes, comme chez les enfants, l'imagination est la faculté dominante et veut s'exercer en toute liberté. Elle n'est pas exigeante sur la qualité de l'œuvre ; l'intention lui suffit. En se perfectionnant, l'art ne s'adresse plus qu'aux gens instruits, et perd en puissance de persuasion sur les masses ce qu'il gagne en saveur pour ceux qui savent le comprendre.

La perfection plastique ne correspond pas avec les époques de grande ferveur religieuse. Jamais on n'a fait d'aussi mauvaise peinture que dans la période barbare qui

s'étend du VI^e au XII^e siècle, et jamais le goût de la peinture n'a été aussi général. Non-seulement les livres de piété, les seuls qu'on fabriquât alors, étaient couverts de miniatures, mais les murs, les colonnes, le sol, les plafonds des églises et des palais, et même des dortoirs et des réfectoires de couvents, étaient couverts d'images religieuses, peintes à l'encaustique, à fresque, en mosaïque, sur toile ou sur bois. La peinture rappelait sans cesse les enseignements de l'Église aux populations qui n'avaient pas encore l'imprimerie. Aussi était-elle une espèce de sacerdoce. Un grand nombre de peintres qui eurent de la célébrité au moyen âge étaient des évêques ou des saints. On aurait craint de laisser peindre ou sculpter les images offertes à la vénération des fidèles par des mains indignes d'un si pieux ministère. La légende de Hugues de Moutier en est une preuve : placé dès son enfance dans une abbaye de bénédictins, pour y apprendre les principes de l'art, Hugues s'en échappa et mena une vie peu régulière ; réintégré plus tard dans son couvent, il fut chargé de sculpter un crucifix, mais le Christ ne voulut pas être représenté par des mains si profanes, et Hugues fut frappé d'une grave maladie.

On voit combien la pureté des mœurs était réputée nécessaire pour reproduire l'image de la divinité. La réputation de sainteté était même, au moyen âge, inséparable de la célébrité dans les arts. Une tradition du IX^e siècle rapporte que Tutilon, bénédictin de Saint-Gall qui jouissait d'une grande renommée de talent et de piété, était en train de sculpter dans la ville de Metz une image de la Vierge, quand tout à coup on vit des traits de feu sortir de ses mains ; deux anges, sous la forme de pèlerins, parurent devant lui et lui demandèrent si la Vierge était sa sœur ou sa parente pour qu'il pût la représenter si bien. La Madone se trouva le lendemain entourée de beaux abbés en relief et

dorés, et on pensa que c'était la Vierge elle même qui avait ajouté cet ornement à son portrait en signe de satisfaction.

L'enseignement de l'art à cette époque roulait exclusivement sur les procédés pratiques ; on peut en juger par les traités de peinture qui nous restent du moyen âge, et particulièrement par celui de Théophile, qui a joui d'une grande célébrité et qu'on croit avoir été écrit vers le X^e ou le XI^e siècle : « O toi qui liras cet ouvrage ! dit-il dans l'Introduction, qui que tu sois, ô mon cher fils ! je ne te cacherai rien de ce qu'il m'a été possible d'apprendre. Je t'enseignerai ce que savent les Grecs dans l'art de choisir et de mélanger les couleurs ; les Italiens dans la fabrication de l'argenterie, le travail de l'ivoire, l'emploi des pierres fines ; la Toscane particulièrement dans le vermeil et la fonte des nielles ; l'Arabie dans la damasquinerie ; l'Allemagne dans le travail de l'or, du cuivre, du fer, du bois ; la France dans la construction de ses brillants et précieux vitraux. Recueille et conserve, mon cher fils, ces leçons que j'ai apprises moi-même dans beaucoup de voyages, de travaux et de fatigues, et quand tu les posséderas, loin d'en être avare, transmets-les toi-même à d'autres disciples. Nécessaires à l'embellissement des temples, ces connaissances sont l'héritage du Seigneur. »

On voit que Théophile considère les arts comme destinés uniquement à la décoration des églises. La peinture surtout était un puissant moyen d'éducation religieuse, et plus d'une fois elle opéra la conversion des populations barbares. Une tradition rapporte qu'au IX^e siècle, Bogoris, roi des Bulgares, appela à Nicopolis le moine Méthodius, peintre grec né à Thessalonique, pour lui faire décorer la grande salle des festins dans son palais. Méthodius peignit un Jugement dernier ; on voyait à droite les élus et les anges en prière autour du Sauveur, à gauche les damnés que les diables entraînaient dans les flammes et tourmentaient par d'affreux supplices. Bogoris se fit

expliquer le tableau et en fut si épouvanté qu'il se fit chrétien ⁷. Il est probable qu'un tableau de Lesueur ou de Raphaël n'aurait pas eu le même pouvoir ; mais l'art religieux, comme la religion elle-même, se proportionne au caractère des époques et à l'intelligence des peuples, de même que, d'après la Bible, un prophète, pour ressusciter un enfant, se rapetisse jusqu'à sa taille. L'art du moyen âge parlait à des populations à demi sauvages la seule langue qu'elles pussent comprendre, celle de la terreur. Les représentations du diable, si nombreuses dans les monuments de cette époque, nous semblent aujourd'hui plutôt ridicules que terribles ; mais tout le monde alors, aussi bien les artistes que ceux qui regardaient leurs œuvres, les prenaient tout à fait au sérieux. On rapporte que le peintre Spinello mourut de frayeur parce qu'il avait vu en songe le diable, qui lui reprochait de l'avoir fait trop laid dans ses peintures.

Le jugement dernier, avec les diables et l'enfer, ne figure plus que rarement dans nos églises ; aucun sujet n'a été plus souvent représenté par les artistes du moyen âge. Loin de chercher à donner à ce dogme un caractère abstrait au moyen d'explications métaphysiques, on s'efforçait d'en exprimer la réalité matérielle et sensible. Un pareil spectacle était à la fois conforme aux mœurs et aux croyances. Ces scènes de désolation et d'épouvante que l'art reproduisait sans cesse n'étaient qu'un reflet de l'effroyable misère de cette époque.

Pendant les mille ans qui s'étendent entre la chute de l'empire d'Occident et la renaissance, l'humanité semble avoir atteint le dernier degré de douleur et d'abaissement où elle puisse jamais descendre. Dans les XI^e et XII^e siècles, la peste revint sept fois en Italie ; une de ces épidémies dura vingt-cinq ans. Au XIII^e siècle elle s'étendit sur toute l'Europe ; au XIV^e siècle c'est la peste noire, dans laquelle on croit reconnaître le choléra. Les famines se

succédaient presque sans interruption. Les guerres continuelles entre l'empire et le sacerdoce, entre les vassaux et leurs suzerains, renouvelaient partout et sans cesse les massacres, les incendies, les pillages et les crimes de toutes sortes : « Au-dessus des villes, dit M. Hip. Fortoul, des châteaux se dressèrent sur des rocs aigus. Les seigneurs féodaux y épiaient les convois des marchands et y enfermaient leurs pillages et leurs victimes. Le temps a exercé de justes représailles sur ces donjons sinistres ; il a brisé la couronne de leurs tours. Sur leurs trônes sauvages, où l'orgueil et le meurtre défiaient autrefois les hommes et Dieu même, il n'a laissé que des spectres livides et édentés. Au milieu des ruines habitent les vautours, brigands moins altérés que ceux dont ils ont envahi le nid. Aux nuages de l'air qui retentissaient autrefois de leurs blasphèmes, aux herbes des vallées qu'ils couvraient de sang, ces châteaux déserts demandent aujourd'hui un manteau pour voiler leurs misères et pour couvrir leur nudité. Le peuple a oublié les fléaux dont il l'ont accablé ; en échange de tant de maux, il répand sur leur mémoire les fleurs de son inépuisable poésie. Mieux que le flot du fleuve, il lave leurs souillures, et dans ses crédules ballades il célèbre l'honneur et les amours de ceux dont il n'a éprouvé que l'infamie et la haine⁸. »

La férocité brutale des peuples barbares de l'occident ne valait pas mieux pour les arts que la décrépitude énervée de l'empire grec. Le caractère lugubre de la peinture au moyen âge n'est que le reflet des idées qui préoccupaient les artistes et de leurs impressions de tous les jours. S'ils se réfugiaient dans les cloîtres, où il y avait un peu plus de sécurité qu'ailleurs, ils y trouvaient le spectacle de la corruption du clergé ; aussi ne manquent-ils jamais, quand ils représentent l'enfer, d'y multiplier les évêques, les abbés et les moines. Au reste, le clergé n'était ni pire ni meilleur que les autres classes de cette épouvantable

société, qui n'avait d'autre droit que la force. Du haut en bas de l'échelle féodale, tout le monde est à la fois esclave et tyran ; l'homme bat sa femme, qui bat ses enfants ; il est à son tour maltraité par son seigneur, victime lui-même du despotisme d'un suzerain.

Aux terreurs motivées se mêlent les terreurs imaginaires : la nature est remplie de démons malfaisants, et les forêts, hantées par les sorcières, refusent à l'homme leur repos silencieux. Chacun s'enferme chez soi dans l'attente des malheurs du lendemain. Comme il n'y a de sûreté ni pour les biens ni pour les personnes, il n'y a aussi ni voyages, ni communications, ni échanges. Le commerce est abandonné aux juifs, qui, persécutés, insultés, haïs, ne trouvant nulle part ni protection ni asile, se font usuriers, et, indifférents aux désastres de tous, ne songent qu'à exploiter la misère universelle. En dehors des monastères, personne ne sait lire, et même dans ce dernier refuge les ténèbres s'épaississent de plus en plus, l'intelligence, abrutie par les subtilités de la scholastique, s'enfonce chaque jour davantage dans une nuit profonde, absolue, effrayante. L'humanité était tombée si bas qu'elle ne pouvait plus descendre ; elle se réveilla enfin de ce long cauchemar aux cris de liberté des républiques italiennes, et vit apparaître les premières lueurs de la renaissance.

II

LES PRÉCURSEURS

Etat de l'Italie au moyen âge ; Guelfes et Gibelins. — Affranchissement des villes et premières lueurs de la renaissance. — Les artistes byzantins en Italie. — Nicolas de Pise étudie l'antique. — L'architecture de la renaissance. — Les églises, monuments politiques et religieux. — Institutions républicaines ; réaction contre les formes féodales. — Richesse des villes libres malgré leurs guerres civiles. — Le Dante. — Formation de l'école florentine ; Cimabué. — Giotto ramène l'étude de la nature ; son influence. — Le Campo Santo. — La peinture séraphique ; Angelico de Fiesole. — La perspective et la gravure ; la peinture à l'huile et l'anatomie. — L'art prend un caractère politique ; naissance de la peinture d'histoire. — Moyens d'émulation ; les concours. — Ghiberti. — Brunelleschi. — La démocratie de Florence ; les Médicis. — L'aristocratie vénitienne, — Rome ; conjuration de Rienzi, toute archéologique. — Retour universel à l'étude de l'antiquité.

Le moyen âge ne présente pas le même caractère en Italie que dans le reste de l'Europe. L'Italie avait subi moins que les autres peuples l'influence des barbares. Les traditions de son passé, qu'elle ne pouvait oublier, lui faisaient une situation toute particulière. Elle se croyait toujours appelée à régler les destinées du monde. Le souvenir de l'empire romain restait confusément dans la mémoire du peuple comme celui d'une époque de

prospérité et de puissance, et le nom de l'empereur était toujours invoqué dans les temps de détresse. Quand le César allemand descendait des Alpes, chacun voulait le voir, s'approcher de lui, ou au moins de ses barons ; on lui exposait les griefs qu'on pouvait avoir, et on lui demandait justice. On ne s'inquiétait pas qu'il fût étranger, car, l'empire romain étant universel, chaque Italien se regardait comme un membre de la famille chrétienne, dont l'empereur était le chef naturel. Quant à celui-ci, c'était toute autre chose : il se regardait simplement comme un maître traversant un pays conquis, et ne songeait qu'à se gorger de richesses, lui et les siens.

Les Italiens se retournaient alors vers la papauté ; ils étaient fiers de voir les papes, qu'ils considéraient comme des princes romains, imposer leur domination à tous les rois de la terre. Le pape aurait pu très-facilement se faire chef de l'Italie ; mais c'eût été abdiquer son rôle cosmopolite de chef du genre humain, qui l'obligeait à renier toute nationalité. Il se servait de l'Italie quand il avait besoin d'hommes et d'argent, et l'abandonnait pour s'unir avec l'empereur dès que cela lui paraissait avantageux au Saint-Siège. L'histoire du moyen âge italien n'est qu'une suite de plaintes lamentables, d'espérances toujours trompées, de cris d'indignation et de révolte poussés par un peuple qui cherche à s'appuyer tantôt sur l'empereur, tantôt sur le pape, et qui finit toujours par être trahi par l'un et par l'autre. Cette histoire est remplie presque tout entière par l'interminable querelle des Guelfes et des Gibelins, qui enveloppe à la fois l'Allemagne et l'Italie. En Allemagne le parti guelfe représente l'indépendance des grands vassaux, le parti gibelin l'unité de l'empire, ce qu'on appellerait aujourd'hui la centralisation ; en Italie l'autorité impériale s'appuie généralement sur la noblesse féodale, tandis que le pape, chef des Guelfes, soutient et encourage l'indépendance des cités.

Pendant que toute l'Europe était soumise au régime féodal, les discordes sanglantes qui accompagnèrent la grande lutte du sacerdoce et de l'empire favorisèrent la formation des villes libres, et le sentiment des arts se réveilla en même temps que la dignité humaine et la liberté. Dans la guerre soutenue par la ligue lombarde contre Frédéric Barberousse, Milan fut détruit de fond en comble ; tous les habitants, femmes, enfants, vieillards, furent réduits pendant plusieurs années à chercher un abri sous des huttes bâties à la hâte dans les marais (1162). Une ville rasée et les habitants réduits à la mendicité sont chose commune au moyen âge ; mais ce qui annonce déjà l'approche de la renaissance, c'est que les Milanais, victorieux à leur tour et voulant rebâtir leur ville, décidèrent que le souvenir de leur long exil et de leur retour triomphant serait perpétué par des bas-reliefs en marbre placés au-dessus de la porte qui la première avait reçu leurs bataillons. Ces bas-reliefs étaient informes, grossiers, tels enfin que l'art du temps pouvait les faire ; mais ils retraçaient une scène de la vie d'un peuple, c'était un peuple, non un individu, qui en avait ordonné l'exécution : ils étaient donc le premier témoignage de l'alliance de l'art avec la liberté. L'art va se retrouver, comme dans l'antiquité, intimement uni à l'amour de la patrie, soumis au jugement de la nation entière et exposant aux yeux de tous des sujets inspirés par l'enthousiasme d'un peuple.

Vers le X^e et le XI^e siècles, Venise, Amalfi, Pise, Sienne, Florence, Bologne commencèrent à vouloir se gouverner elles-mêmes et à se débarrasser des usages féodaux. La forme démocratique avait prévalu dans ces petites républiques ; elles ne tardèrent pas à s'enrichir malgré leurs continuelles discordes, et partout les arts furent honorés et encouragés, partout ils furent jugés nécessaires à la gloire et à la prospérité générale. Au X^e siècle, quand

Venise voulut faire reconstruire l'église Saint-Marc, elle fit venir des artistes de Constantinople ; car à cette époque, malgré leur décadence, les Byzantins étaient encore très-supérieurs aux peuples d'Occident, qui avaient eu à supporter les invasions des barbares. Il n'y avait plus, il est vrai, en Grèce ni peintres ni statuaires dignes de ce nom ; mais pour la mosaïque, l'orfèvrerie, la bijouterie, la fabrication des meubles, des tissus, des objets du culte, on était obligé de s'adresser aux Grecs. Les arts, qui, aux belles époques de la Grèce, avaient fait la fortune du pays par les industries qui s'y rattachent, continuèrent pendant le bas empire à être sa plus grande ressource. Les Byzantins avaient perdu les traditions du beau, mais la littérature leur doit la conservation des manuscrits, l'art leur doit celle des procédés. Ils ont été les instituteurs de l'Italie : on peut donc dire que dans les temps modernes comme dans l'antiquité la civilisation du monde a été l'œuvre des Grecs.

Venise était le principal rendez-vous des artistes grecs venus en Italie pour faire de la mosaïque, genre de peinture qui a été cultivé sans interruption pendant tout le moyen âge. L'église Saint-Marc renferme des mosaïques de toutes les époques. Cette église était en même temps un monument civil ; c'était là que le doge Henri Dandolo, plus qu'octogénaire et presque aveugle, avait pris la croix en présence du peuple réuni pour entendre Villehardouin et les seigneurs français. Après la prise de Constantinople par les croisés (1204), les Vénitiens rapportèrent une foule d'objets précieux, entre autres les chevaux de Saint-Marc, les mêmes que Bonaparte fit transporter à Paris. Un grand nombre d'artistes byzantins vinrent à Venise et se répandirent de là dans toute la péninsule. C'est à leur école que se formèrent, dans le courant du XIII^e siècle, Guido de Sienne, Margaritone d'Arezzo, Giunta de Pise, Cimabue, les

pères de la peinture italienne. Mino de Turrita, né à Pise en 1225, est le plus fameux mosaïste de cette époque.

Les Pisans, après avoir conquis Palerme sur les Sarrasins, décidèrent que le prix du butin serait employé à reconstruire leur cathédrale, et firent venir de Grèce l'architecte Buschetto pour en diriger les travaux. Ils y employèrent des colonnes de marbre, de granit, de porphyre, des chapiteaux, des bas-reliefs ayant appartenu à des monuments antiques, et apportés de Sicile, de Grèce et d'Asie. Parmi les débris de la sculpture grecque qui ornaient les monuments de Pise, il y avait un sarcophage où fut enterrée la mère de la fameuse comtesse Mathilde, qui fit don au Saint-Siège du territoire appelé le patrimoine de Saint-Pierre. Il était décoré de bas-reliefs représentant une chasse d'Hippolyte ou de Méléagre. C'est devant ce sarcophage que Nicolas de Pise reconnut le premier la beauté de l'art antique. Il en fit une consciencieuse étude et se forma ainsi un style très-supérieur à celui de ses contemporains. On lui doit plusieurs œuvres de sculpture et d'architecture : la chaire du baptistère de Pise, les bas-reliefs du tombeau de saint Dominique à Bologne, l'église de la Trinité à Florence, que, trois siècles plus tard, Michel-Ange admirait encore. C'est sur ses dessins que fut élevé à Pise le clocher des Augustins, qui servit de modèle à Bramante.

Le dôme de Pise excita en Italie un enthousiasme universel. Après la mort de Buschetto (1080), les magistrats de la ville lui firent élever un tombeau sur la façade du monument qu'il avait construit. Ses élèves furent appelés à Lucques pour y bâtir une cathédrale. Ce fut une émulation générale, et les républiques, rivales par les armes, voulurent aussi entrer en lutte pour la beauté de leurs édifices. Le caractère de ces monuments est loin d'être uniforme : tantôt ils se rapprochent du style byzantin, tantôt du style qui avait prévalu dans le nord de l'Europe et qu'on nomme improprement gothique ; plus

souvent encore les artistes cherchent à se rattacher aux traditions de l'antiquité. Peu à peu il se forme une sorte de compromis entre ces tendances contraires, et on voit naître ce style si nouveau et si original, malgré ses emprunts, qu'on appelle l'architecture de la renaissance.

Les églises servaient pour les réunions politiques aussi bien que pour le culte ; c'était là que le peuple délibérait sur les intérêts généraux de la république. Chaque ville mettait son orgueil à avoir la plus belle église. En 1294, quand Florence veut élever une cathédrale, elle charge le podestat de la seigneurie d'en tracer le plan avec la plus somptueuse magnificence, de telle sorte que l'industrie et le pouvoir des hommes n'inventent et n'entreprennent jamais rien de plus vaste et de plus beau, « attendu qu'on ne doit pas mettre la main aux ouvrages de la commune à moins d'avoir le projet de les faire correspondre à la grande âme que composent les âmes de tous les citoyens unis dans une seule et même volonté. » A entendre ce magnifique langage, ne se croirait-on pas à Athènes ?

Au souffle vivifiant de la liberté renaissante, les mêmes sentiments se communiquent à toute l'Italie comme une étincelle électrique. Partout les citoyens, partagés en communautés soit de quartier, soit de profession, s'unissent entre eux pour l'embellissement de leurs édifices publics et de leurs églises. Chacun était peu de chose par lui-même, mais comme membre d'un corps de métier il se faisait un point d'honneur de participer à l'éclat et à la puissance de sa corporation, et se regardait comme personnellement intéressé à la splendeur des monuments civils ou religieux que bâtissaient les confréries. A Florence les citoyens de toutes les classes étaient divisés en douze confréries d'arts et métiers ; chacune avait un magistrat spécial, un saint pour patron, une église, des fêtes particulières, et une bannière, étendard de la corporation pendant la guerre, symbole de paix dans les cérémonies religieuses. Le gouvernement de la ville était exercé par un conseil électif,

composé de délégués des confréries. Après plusieurs essais de constitution avortés et des guerres civiles furieuses, on voit s'établir des institutions à peu près analogues dans la plupart des villes d'Italie. La réaction contre les formes féodales alla quelquefois si loin que dans certaines villes, notamment à Sienne et à Florence, les nobles furent exclus des emplois et obligés, pour avoir le droit de cité, de se faire inscrire dans les corps de métier. On imagina même de faire de la noblesse une peine infamante qu'on infligeait aux coupables.

La division reparaissait alors sous une autre forme ; la lutte s'établissait entre les riches et les pauvres, ou, comme on disait alors, entre le peuple gras et le peuple maigre. Les factions ennemies étaient continuellement aux prises, chaque parti était tour à tour tout-puissant ou proscrit ; après chaque bataille les vaincus étaient exilés et leurs maisons rasées ou incendiées ; les violences entraînaient les représailles ; et comme les mêmes factions agitaient toutes les villes, les guerres civiles se compliquaient de guerres extérieures, les villes luttant les unes contre les autres : Pise contre Florence, Florence contre Milan, Gênes contre Venise, et toutes ces divisions se confondaient dans la querelle des Guelfes et des Gibelins, des Noirs et des Blancs. Le plus souvent les rivalités des villes, des familles, des classes rendent la confusion inextricable.

Cependant, malgré cette humeur querelleuse, la prospérité publique ne fut jamais si grande en Italie. Florence occupait à elle seule plus de trente mille ouvriers dans ses manufactures de draps et de tissus ; Venise et Gênes mettaient le monde entier à contribution par leur commerce, et Rome, malgré le grand schisme qui pendant soixante-dix ans donna à la chrétienté le spectacle de deux papes se lançant réciproquement des anathèmes, n'en méritait pas moins son titre de ville éternelle, par l'immense influence qu'elle exerçait et par la magnificence des monuments qu'elle élevait. Les luttes incessantes des

républiques italiennes entretenaient, comme dans l'ancienne Grèce, ces salutaires agitations de la liberté qui préparent les grands siècles de poésie et d'art. Le Dante, chassé de Florence pendant les querelles des Blancs et des Noirs, écrivait en exil sa Divine Comédie, ce poème étrange qui est à la fois le manifeste politique du parti gibelin, le testament religieux du moyen âge et le premier monument de la langue nationale de l'Italie.

En même temps que la grande poésie, naissait la grande peinture. Le véritable père de la renaissance, celui qu'on doit saluer le premier du nom de maître, ce fut ce petit pâtre que Cimabue rencontra un jour dessinant des chèvres, Giotto di Bondone (1270-1336). Déjà Cimabue, rompant avec la tradition byzantine, avait cherché à donner plus de vie à ses figures, plus de souplesse à ses draperies ; mais Giotto est le véritable réformateur de l'art, il en est presque l'inventeur. Tout, en effet, était à créer : vérité du dessin, style, coloris, expression, composition. Depuis dix siècles les peintres et les sculpteurs, méconnaissant ce principe, qui paraît si simple aujourd'hui, que la meilleure manière d'imiter un objet est de le copier en l'ayant sous les yeux, s'en tenaient à la tradition religieuse, sans se soucier de la nature, et tombaient dans toutes les extravagances de la forme et dans toutes les banalités de la convention. Tous les peintres byzantins et italiens, y compris Cimabue, étaient obligés de suppléer à l'expression, qu'ils ne savaient pas rendre, par des paroles écrites sortant de là bouche de leurs personnages, ou placées sur une banderolle au-dessus de leur tête ; tous peignaient des figures roides et immobiles à côté les unes des autres, sans les placer dans leur milieu, sans en former un ensemble. Giotto donna de la vie et du mouvement à ses personnages, de l'expression à ses têtes, de la ressemblance à ses portraits.

En substituant aux fonds d'or des fonds de paysage, Giotto créa l'art du tableau. C'est avec raison qu'il a reçu

de ses contemporains émerveillés le titre glorieux de disciple de la nature, et que, malgré ses nombreuses et inévitables incorrections, son nom a toujours été inscrit à coté de ceux des Raphael, des Michel Ange et des Titien. Il est plus loin de ses prédécesseurs et même de ses contemporains que des grands maîtres de la renaissance, et si ceux-ci l'ont surpassé, il a été leur père à tous.

Giotto était à la fois peintre, sculpteur et architecte. Cette universalité de talent, qui est le caractère des artistes de la renaissance, apparaît ainsi dès le début. Comme architecte, on lui doit l'admirable clocher de la cathédrale de Florence. Il avait modelé les bas-reliefs et les statues qui en ornaient la façade. Ses peintures sont partout, à Florence, à Rome, à Naples, où, dans l'église de l'Incoronata, ses fresques, qui représentent les Sacrements, sont remplies de portraits. Dans le Campo Santo de Pise, il est l'auteur des sujets tirés du Livre de Job. C'est là aussi qu'on voit les peintures les plus importantes de ses élèves et de ses successeurs : Gozzoli, Buffamalco, Simone Memmi, les deux Orcagna.

Le Campo Santo est un cimetière qu'entoure un vaste portique de soixante arcades, élevé en 1278 sur les dessins de Jean de Pise. La terre du cimetière a été rapportée de Palestine. Des tombeaux sont rangés sous le portique, et les murailles sont couvertes de fresques dans lesquelles se résume la pensée austère et lugubre du moyen âge, les terreurs de la mort, le jugement dernier, les supplices de l'enfer, les joies du paradis. Pendant que les riches et les heureux de la terre se livrent au plaisir, la mort arrive à grands pas, moissonnant les rois, les reines, les princes de l'Église, et dédaignant les malheureux qui l'invoquent ; des anges et des diables se disputent le corps de ceux qui tombent. Plus loin, trois rois chassent dans une forêt, et devant eux s'ouvrent trois tombes renfermant trois cadavres à différents degrés de décomposition. Ensuite c'est le jugement dernier, puis l'enter et le paradis.

Les peintres du Campo Santo ont surtout exprimé le côté terrible du christianisme ; le vrai peintre du paradis est Angelico de Fiezone (Fra Giovanni, 1387-1455), ce religieux modeste qui refusa par humilité l'archevêché de Florence, et qui, après avoir partagé sa vie entre la peinture et l'exercice des vertus monastiques, mourut sans se douter qu'il était un saint et un des maîtres de l'art. A l'exemple des peintres de miniature, il craint d'atténuer par des demi-tons et des ombres la vivacité de ses teintes ; il évite de laisser deviner le nu sous les draperies, mais on ne songe pas à se demander si c'est par ignorance de la forme ou par un sentiment de chasteté chrétienne ; la critique s'arrête devant la suave naïveté de ses vierges et de ses anges, le charme délicat de leurs têtes et leur expression de béatitude céleste. On devine l'artiste sincère et convaincu qui jeûnait avant de peindre la figure du Christ, et qu'on trouvait sanglotant devant ses tableaux, la face prosternée contre terre, quand il représentait la Passion.

A peu près à la même époque que Fra Angelico, qu'on peut considérer comme le dernier et le plus illustre représentant de la peinture du moyen âge, vivaient deux artistes à qui l'art doit les plus importants progrès qu'il ait accomplis depuis Giotto. L'un est Dono di Paolo, surnommé Uccello à cause de son goût pour les oiseaux (1402-1479), qui fixe les lois de la perspective, sans lesquelles les représentations graphiques ne peuvent rien avoir de certain ni d'absolu ; son goût pour cette science devint une monomanie qui lui fit négliger la peinture ; il passait des nuits entières à chercher des problèmes, et quand sa femme l'engageait à se mettre au lit il répondait : « Ah ! quelle douce chose que la perspective ! » L'autre est Maso di Finiguerra, à qui les Italiens attribuent l'invention de la gravure en taille-douce. Les Allemands revendiquent cette invention pour Martin Schoen ; mais la critique moderne s'est rangée en général du côté des Italiens, parce que la première estampe de Finiguerra est de 1452, tandis que les

estampes de Martin Schoen sont postérieures à 1460. Élève de Laurent Ghiberti, Finiguerra passait pour le plus habile nielleur de l'Italie. L'art de nieller, employé pendant tout le moyen âge pour l'ornementation de la bijouterie et de l'orfèvrerie, conduisit à la découverte de la gravure, qui reproduit sur le papier les traits gravés sur le métal et permet de multiplier les épreuves. La gravure, en répandant les œuvres des maîtres, a été pour les arts ce que l'imprimerie a été pour les lettres, et il est remarquable que l'époque où on place l'invention de la gravure soit aussi celle où Guttenberg et Faust imprimaient à Mayence leur première bible latine sans date. Baldini, Boticelli, Pollajuolo, furent, après Finiguerra, les initiateurs de cet art, que devaient illustrer Mantegna, Albert Durer, Marc Antoine, Lucas de Leyde, Rembrandt, et tant d'autres.

Ce fut à la même époque qu'Antonello de Messine rapporta de Flandre le secret de la peinture à l'huile. Quelque écrivains, entre autres Sansovino, en attribuent même l'invention à Antonello qui, suivant eux, aurait communiqué son secret à Van Eyck, au lieu de le recevoir de lui. Mais l'épithaphe placée à Venise en 1496 sur le tombeau d'Antonello et conservée par Vasari et Ridolfi prouve seulement qu'il fut le premier qui pratiqua la peinture à l'huile en Italie. On raconte qu'en passant à Venise, Antonello en communiqua le procédé à son ami Domenico, qui s'associa bientôt après Andrea del Castagno ; on ajoute que celui-ci assassina Domenico pour rester seul possesseur du secret, que ses remords le décidèrent plus tard à rendre public. Malgré la réputation sinistre qui s'est attachée à son nom, Castagno n'était pas sans talent. Il s'adonna, un des premiers, à l'étude de l'anatomie, autre science qui date du même temps et qui devint une passion pour les sculpteurs florentins, malgré les préjugés populaires qui en entravaient la pratique. N'ayant pas, comme les artistes grecs, la faculté d'observer

les formes humaines dans les gymnases, les artistes de la renaissance y suppléèrent par les études anatomiques. Ainsi, dans le même temps la perspective et l'anatomie fixent les principes du dessin, la peinture à l'huile crée les ressources du coloris, la gravure multiplie les chefs-d'œuvre, tous les procédés techniques sont trouvés, et l'inspiration, guidée par la science, devient maîtresse d'elle-même.

Pendant tout le moyen âge la peinture avait été exclusivement religieuse : « Nous autres peintres, disait Buffamalco, nous ne nous occupons que de faire des saints, afin que les hommes, au grand dépit des démons, soient portés à la vertu et à la piété. » Mais la vie politique des républiques italiennes, en créant d'autres besoins, ouvrit à l'art une voie nouvelle. Le talent des artistes s'exerça sur les événements contemporains en même temps que sur les traditions religieuses, et la peinture d'histoire prit naissance. A Florence, les murs intérieurs du Palais du gouvernement, appelé depuis Palais vieux, furent successivement décorés de peintures rappelant les faits les plus glorieux pour la république, la prise de Sienne, la conquête de Pise, les victoires remportées sur les Arétins, enfin l'expulsion du duc d'Athènes, tyran qu'une guerre malheureuse avait imposé à la ville et contre lequel Giotto fut chargé de faire des peintures satiriques. C'est à ce duc d'Athènes que les magistrats de Florence adressèrent ces paroles, qui montrent d'une manière bien significative l'importance qu'on attachait alors aux arts : « Si jamais nos pères eussent pu oublier la liberté, les palais publics, les salles de nos assemblées, les enseignes de nos corporations nous la rappelleraient, car toutes ces choses, ces monuments, ces enseignes ont pour objet de nous la faire chérir. »

Dans toutes les villes d'Italie les arts ont été également honorés, mais c'est à Florence qu'on employa de la façon la plus intelligente les moyens d'émulation. Quand André de

Pise eut achevé la première porte du baptistère de Florence et qu'on la découvrit aux regards du peuple pour qu'il en fût juge, ce fut un événement dans l'État. La Seigneurie se rendit au baptistère en grande pompe, accompagnée des ambassadeurs étrangers et de tous les personnages éminents de la république. La porte suivante donna lieu à un concours célèbre dans l'histoire des arts. La Seigneurie exprima le désir que cette porte fût le chef-d'œuvre du siècle. On publia dans toute l'Italie qu'un concours serait ouvert à une époque déterminée, et les artistes accoururent de toutes parts. Un premier choix désigna sept concurrents ; un traitement leur fut alloué pour une année, à la fin de laquelle chacun devait présenter un panneau en bronze de la grandeur de ceux qui devaient couvrir les portes. On choisit pour sujet le sacrifice d'Abraham, parce que ce sujet présente à la fois des figures nues, des figures drapées et des animaux. Trente-quatre artistes, les plus habiles de l'Italie, furent juges du concours.

Trois modèles furent déclarés les meilleurs : ceux de Brunelleschi (1377-1441) et de Donatello (1383-1466), déjà très-célèbres, et celui d'un jeune homme inconnu nommé Laurent Ghiberti (1378-1456). Les juges hésitaient et discutaient le mérite respectif des trois ouvrages, devant une foule immense qui attendait l'issue de la lutte. Alors Brunelleschi et Donatello se tiennent un moment à l'écart, se consultent, et l'un d'eux dit au peuple : « Citoyens, nous vous déclarons que, suivant notre propre jugement, Ghiberti nous a surpassés. Accordez-lui la préférence, car notre patrie en recevra plus de gloire. Il serait plus honteux pour nous de taire notre opinion que nous n'avons de mérite à la publier⁹. » Alors les prieurs de la Seigneurie présentèrent la palme à Ghiberti et l'invitèrent, au nom de la république, à n'épargner ni le temps ni la dépense, Florence n'ayant en vue qu'une chose : posséder un chef-

d'œuvre qui fût digne d'elle. Ghiberti mit vingt ans à faire son travail, et employa vingt autres années à la porte suivante. Il se fit aider par son père, qui avait été son maître, et par son fils, qui était son élève. Après sa mort, les Florentins firent placer son buste et celui de son père au-dessus des portes avec cette inscription : « Ces portes ont été faites par l'art admirable de Laurent, fils de Barthélemy Cion Ghiberti. » C'est en parlant de ces portes, un des plus magnifiques ouvrages de la sculpture moderne, que Michel-Ange disait : « Elles sont dignes d'être les portes du paradis. »

Au commencement du XV^e siècle, quand Florence voulut achever sa cathédrale, commencée en 1289 par Arnolfo di Lapo, il s'y réunit un véritable concile d'artistes (1407), peu après le concile religieux. Brunelleschi, rompant avec la tradition du moyen âge, proposa de prendre pour modèle le Panthéon romain. Déjà Orcagna avait porté un rude coup à l'architecture gothique, et la loggia dei Lanzi était un premier pas vers cet art nouveau, qui devait arriver à sa perfection par Bramante, Michel-Ange et Palladio. Cependant l'idée de Brunelleschi parut d'abord impossible et extravagante. Lorsqu'on eut fini par l'admettre, on se disputa sur les moyens d'exécution. Les uns voulaient faire la voûte en pierre ponce, afin qu'elle fût plus légère ; d'autres voulaient la soutenir par d'immenses arcs-boutants, ou bien par un pilier qu'on aurait élevé au centre de l'édifice. On proposa aussi de remplir l'église d'une montagne de terre, sur laquelle la voûte aurait été appuyée pendant la construction ; l'ouvrage achevé, pour opérer plus vite le déblaiement, on aurait mêlé à la terre une grande quantité de pièces de monnaie, afin que le menu peuple s'empressât de la remuer et de l'enlever. Brunelleschi prétendait n'avoir besoin ni de piliers, ni d'arcs-boutants, ni de montagne de terre ; il assurait que sa coupole se soutiendrait sans appui, par son propre poids et

par la seule force d'adhésion de toutes ses parties. On le crut fou, et comme il insistait, on l'emporta de force hors de l'assemblée. Il finit pourtant par faire triompher le génie sur la routine ; mais il n'eut pas la satisfaction de voir l'entier achèvement de son œuvre. Sous cette coupole, qui servit plus tard de modèle au dôme de Saint-Pierre de Rome, la république lui fit élever un tombeau avec cette inscription : « La patrie reconnaissante l'a fait ensevelir. »

La protection accordée aux arts fut souvent un moyen de popularité pour les familles puissantes qui voulaient établir leur autorité dans les républiques : les Médicis à Florence, à Milan les Visconti et les Sforza, la maison d'Este à Ferrare. Il n'était que trop facile de s'emparer du gouvernement au milieu de la lutte perpétuelle des factions. Un ambitieux trouvait des armées toutes prêtes dans les condottieri, sorte d'aventuriers moitié soldats moitié bandits, toujours prêts à servir ceux qui les payaient. La grande difficulté n'était pas d'arriver au pouvoir, mais de s'y maintenir ; car dès qu'un orateur populaire criait : vive le peuple ! les métiers s'assemblaient en tumulte, les cloches sonnaient, les chaînes se tendaient dans les rues et le mot magique de liberté faisait sortir une armée des pavés.

Selon une tactique renouvelée des Pisistratides et des autres tyrans de l'ancienne Grèce, les familles puissantes se mettaient souvent à la tête du parti démocratique ; c'est ce que firent les Médicis à Florence. Leur élévation remonte à la fameuse émeute des Ciompi ou Compères, dans laquelle on vit les classes pauvres s'emparer de la ville, mettre à la tête du gouvernement un cardeur de laine nommé Michel Lando, puis, avec la régularité d'une exécution légale, raser et brûler par quartier les maisons des riches. Au bout de quelques jours, Michel Lando voulut faire de la conciliation : il s'appuya sur les classes moyennes, qui se servirent de lui tant qu'elles en eurent besoin et s'en débarrassèrent ensuite. Il se fit une réaction

terrible contre les Ciompi, mais Salvestro de Médicis, qui avait mené toute l'affaire, sut parfaitement tirer son épingle du jeu.

L'influence des Médicis s'augmenta encore sous Jean, et surtout sous Cosme, qui se servait de ses immenses richesses pour se faire des partisans dans le peuple. Cependant l'autorité des Médicis ne s'établit pas sans contestation : Cosme fut tour à tour exilé, puis rappelé et déclaré Père de la patrie ; sous ses petits-fils, Laurent et Julien, éclata la conjuration des Pazzi, encouragée par le roi Ferdinand de Naples et le pape Sixte IV. Julien fut assassiné pendant la messe ; Laurent ne fut que blessé ; reconduit à son palais au milieu des acclamations du peuple, il fit pendre François Pazzi avec ses partisans, et devint maître à peu près absolu de Florence. Le goût héréditaire de cette famille pour les arts lui a valu l'honneur de donner son nom au siècle d'or. Cosme, Père de la patrie, et Laurent, qu'on surnomma le Magnifique, appelèrent de tous les points de l'Italie les hommes les plus éminents dans les arts, les lettres et les sciences. Ils formèrent cette riche bibliothèque qui fut appelée Laurentiana, et ils placèrent dans les jardins de Saint-Marc cette belle collection d'antiques ouverte au public comme nos musées modernes, et où tous les artistes du temps venaient étudier.

A Venise, dont la constitution, d'abord démocratique, était devenue aristocratique vers la fin du XIII^e siècle, ce fut un doge qui essaya de rétablir le gouvernement populaire. L'histoire de Marino Faliero est connue de tout le monde : on sait qu'à l'âge de soixante-seize ans il avait une femme jeune et belle dont il était fort jaloux. Un jeune patricien, Steno, écrivit sur les murs même du Palais ducal : « Marino, mari de la plus belle des femmes ; un autre la possède, et pourtant il la garde. » Le vieux doge porta plainte au tribunal des Quarante ; mais comme Steno en faisait partie, il en fut quitte pour deux mois de prison.

Furieux d'une pareille indulgence, Marino forma une vaste conspiration dans laquelle tous les patriciens devaient être massacrés. Mais le plan fut découvert et le doge fut décapité sur les marches de son palais, ce fameux Palais ducal dont l'architecte, Calendario, avait été pendu comme conspirateur quelques années auparavant. On voit encore dans une des salles, au milieu des portraits des doges, un panneau noir portant cette inscription : Hic est locus Marini Falieri, decapitati pro criminibus. Venise resta définitivement aristocratique, mais elle garda du moins la forme républicaine, et il paraît que cette république, tant accusée par les romanciers et les dramaturges, valait encore mieux que les principautés voisines ; car, selon Vasari, le célèbre sculpteur et architecte Sansovino ayant reçu des offres magnifiques du duc Cosme pour aller à Florence, du duc Hercule pour aller à Ferrare, du pape Paul III pour aller à Rome, aima mieux rester à Venise, et répondit qu'ayant le bonheur de vivre dans une république, il serait bien fou d'aller vivre sous un prince absolu.

Mais, de toutes ces conspirations si communes en Italie sous la Renaissance, la plus curieuse, à cause de ses allures archéologiques, est celle de Rienzi. Fils d'un pauvre cabaretier de Rome, Rienzi reçut néanmoins une éducation tellement soignée qu'il devint notaire apostolique, l'intime ami de Pétrarque, et passa pour l'homme le plus lettré de son temps. Rome était alors dans une anarchie épouvantable, par suite de l'absence du pape Clément VI, qui s'obstinait à rester à Avignon. Chargé par le peuple d'inviter le pape à revenir à Rome, Rienzi échoua dans son entreprise. Comme il était très-versé dans l'étude de l'antiquité et passionné pour les souvenirs de l'ancienne Rome, il prit le titre de tribun du peuple, avec un pouvoir dictatorial, chassa les nobles et proclama une constitution républicaine. L'enthousiasme qu'il inspira fut immense, on lui donna le titre de Libérateur du peuple romain. Il se mit

à la poursuite des bandits qui infestaient les environs de Rome, établit une police rigoureuse et annonça hautement l'intention de rétablir l'ancienne république romaine, avec l'Italie entière pour territoire et Rome pour capitale. Ce gigantesque projet ne pouvait manquer de trouver des adhérents ; plusieurs villes délibérèrent pour savoir si elles devaient renoncer à leurs institutions particulières et contribuer au rétablissement de la république romaine. Pérouse et Arezzo n'hésitèrent pas à envoyer leur soumission au tribun. Malheureusement, Rienzi était plutôt un érudit et un orateur qu'un homme d'État. Attaqué par les nobles, il fatigua le peuple par sa hauteur, et après plusieurs alternatives de succès et de revers il périt dans une émeute.

La tentative de Rienzi ne fut pas renouvelée, et pourtant les souvenirs de la république romaine auraient seuls pu donner à l'Italie ce qui lui a manqué pendant tout le moyen âge : le sentiment national. Tout le monde appartenait à un parti, personne à un peuple. Aux rêves de domination universelle que les Gibelins et les Guelfes poursuivaient par des voies différentes il aurait fallu opposer l'indépendance et l'unité de l'Italie, et alors comme aujourd'hui c'est seulement devant Rome que les autres villes auraient consenti à abdiquer. De là l'enthousiasme de Pétrarque pour la tentative de Rienzi. Il a tenu à peu de chose, en effet, que l'archéologie ne sauvât l'Italie, comme elle a depuis régénéré la Grèce. Mais, à défaut de son indépendance nationale, l'Italie a dû à l'étude de l'antiquité la place unique qu'elle occupe dans l'histoire de l'art.

Les souvenirs de la Grèce et de Rome, qui s'agitent comme des ombres à travers l'épopée du Dante, devenaient de plus en plus distincts au milieu de l'agitation des républiques ; la ressemblance des événements et des mœurs rattachait le présent à ce glorieux passé. Bientôt toute une armée de savants se plonge dans l'étude de l'antiquité, le goût de l'érudition se répand à la fois dans le

peuple et chez les princes. Des citoyens consacrent leur fortune à l'achat de manuscrits précieux. C'est ainsi que Niccolo Niccoli mourut insolvable après avoir rassemblé 800 manuscrits grecs, latins, orientaux ; mais Cosme de Médicis paya les dettes, acquit la bibliothèque et la plaça, pour l'usage public, dans le couvent des dominicains de Saint-Marc ; il en confia la garde à un prêtre savant et pauvre qui devint plus tard le pape Nicolas V. Jean Aurispa va chercher en Grèce et à Constantinople 230 manuscrits grecs, entre autres les poésies de Callimaque, de Pindare, d'Orphée, d'Oppien ; les œuvres de Platon, de Proclos, de Plotin, de Xénophon, de Diodore de Sicile, de Lucien, de Procope. Aussitôt le pape Eugène IV se l'attache comme secrétaire. Le Pogge sauve de la ruine les œuvres de Quintilien, le traité d'architecture de Vitruve, un ouvrage de Lactance, et aussitôt la Seigneurie de Florence décrète que lui et ses enfants seront exempts de toute charge publique.

Le pape Eugène IV, le duc de Milan, le roi de Naples, les villes de Florence, de Padoue, Bologne et Pérouse se disputent le savant Filelfo, qui traduit ou commente Homère, Tite-Live, Cicéron, Térence, Thucydide, Xénophon. Le Grec Chrysoloras, venu en Italie pour réclamer les secours de l'Occident contre les Turcs, enseigne successivement le grec à Florence, à Pavie et à Rome. Chalcondyle, Jean et Constantin Lascaris, exilés de Grèce après la prise de Constantinople, sont accueillis en Italie ; une véritable académie grecque s'ouvre à Florence. Les auteurs grecs, récemment retrouvés ou apportés par les fugitifs de Byzance, sont aussitôt traduits en latin, et, grâce à la découverte récente de l'imprimerie, les Alde de Venise répandent dans toute l'Europe leurs éditions, si recherchées encore aujourd'hui, des chefs-d'œuvre de la littérature antique. Bientôt Gémiste Pléthon oppose la doctrine de Platon à celle d'Aristote, Marsile Ficin traduit

Platon et Plotin, et dirige une école de philosophie qui ose s'écarter des vieilles méthodes scholastiques.

Cette résurrection de la littérature antique devait nécessairement étendre son influence sur l'art, en opposant les souvenirs de l'antiquité et l'étude de ses monuments aux traditions du moyen âge. Nicolas de Pise et Brunelleschi, Giotto, Mazaccio et Mantegna firent entrer l'architecture, la sculpture et la peinture dans la voie que suivirent tous les grands maîtres, y compris Raphaël. Pendant longtemps néanmoins, les artistes, entraînés vers l'antiquité par leurs aspirations, la connaissaient plutôt par les livres que par les monuments, trop rares encore pour leur fournir des moyens d'étude. Les savants ouvrages de Boccace et de Lilio Gregorio Giraldi sur la généalogie et l'histoire des Dieux, avaient répandu le goût des scènes mythologiques, mais on traitait les sujets antiques dans le même style que les sujets contemporains. Le Musée Campana offre de curieux exemples de ces peintures naïves où les héros de la mythologie et de l'histoire ancienne sont travestis en personnages du moyen âge. Thésée est un preux chevalier qui combat le Minotaure en champ clos, et Ariadne semble la châtelaine qui doit couronner le vainqueur. Europe a l'air d'une très-noble et très-puissante dame ; elle est vêtue de brocard d'or et entourée de ses vassales et de ses pages. Apollon est un troubadour ; les déesses sont des fées ; la république d'Athènes ressemble à la cour du bon roi René. Quelquefois les fonds d'architecture sont antiques et les figures ne parviennent pas à l'être.

Les artistes avaient trop peu de modèles sous les yeux ; très-peu de statues antiques avaient échappé à la destruction ; le Poggio n'en compta que six à Rome. Pendant tout le moyen âge les fragments de marbre antique qu'on retrouvait étaient employés à faire de la chaux. Mais, à mesure que les souvenirs de l'antiquité se réveillaient, ces fragments devinrent pour ceux qui les

trouvaient l'objet d'un trafic avantageux et on cessa de les détruire. On pouvait quelquefois s'enrichir en un jour par la découverte d'une belle statue, comme cela arriva à ce paysan qui, pour avoir trouvé le Laocoon, reçut de Jules II une rente considérable, et de Léon X la place de notaire apostolique. « Comme j'allais à la chasse, dit Benvenuto Cellini, j'avais fait connaissance avec des chercheurs d'antiques, qui étaient aux aguets de certains paysans lombards occupés à travailler aux vignes. En remuant la terre, ces gens y trouvaient souvent des médailles, des agates, des cornalines, des camées, qu'ils vendaient à vil prix, et moi je les payais plus d'écus qu'ils n'avaient coûté de deniers. J'y gagnais encore plus de dix pour un, et je me faisais des amis parmi les grands. »

A mesure que les monuments de l'art antique furent plus nombreux et mieux étudiés, ce ne fut plus seulement par le choix des sujets que les artistes essayèrent de se rapprocher des anciens, mais par la recherche des lois de la forme. La véritable tradition, perdue pendant des siècles, fut enfin retrouvée ; le sentiment de la beauté devint, comme dans l'ancienne Grèce, le principe et le but suprême de l'art. Alors commença la véritable Renaissance. Dans cette période glorieuse que les Italiens appellent le siècle d'or, l'inspiration arrive de toutes parts : religion, mythologie, histoire, allégorie, philosophie, tout est mis à contribution pour satisfaire un peuple enthousiaste du beau sous toutes ses formes. L'antiquité qui sort du tombeau et le moyen âge qui ne veut pas encore mourir se livreront une dernière lutte, qui aura pour dénouement le bucher de Savonarole ; puis les deux principes réconciliés trouveront leur plus sublime expression dans la peinture de Raphaël.

III

LA RENAISSANCE

Caractère complexe de la Renaissance. — Activité intellectuelle et politique. — L'art sous la Renaissance comparé à l'art grec ; d'où vient leur différence ? — Les souvenirs de l'antiquité se rencontrent avec les traditions du moyen âge. — Invasion de la mythologie dans les arts. — Le mouvement archéologique favorisé par les princes et les papes. — Le culte de l'intelligence, seule religion de l'Italie ; absence d'idées morales. — Réaction chrétienne de Savonarole ; son importance dans les arts ; son caractère politique. — La fête du carnaval ; destruction des chefs-d'œuvre de l'art profane. — Deuil des artistes après la mort de Savonarole ; la beauté antique et le sentiment chrétien conciliés par Raphaël.

La Renaissance ne fut pas le produit d'un principe unique, elle fut le résultat d'une lutte de principes contraires. Toutes les idées qui à d'autres époques ont guidé l'humanité sont ici en présence, se croisent ou se heurtent, se combattent ou se confondent, comme si la baguette magique d'une fée avait fait sortir de terre en même temps les Athéniens du temps de Périclès, les philosophes d'Alexandrie, les croisés de Pierre l'Hermite et les hommes pratiques des temps modernes. Partout, dans les lois et les institutions comme dans les mœurs, on retrouve la démocratie d'Athènes à côté des traditions féodales du moyen âge. Une foi encore excessive y coudoie l'incrédulité ou l'indifférence. Les idées les plus

audacieuses se produisent en philosophie, mais on brûle encore les hérétiques. Une hardiesse illimitée règne dans les discussions, mais l'Inquisition va s'établir partout. La science, née d'hier, se pose en face de la révélation, mais Galilée sera forcé de se rétracter. A côté de cette célèbre réunion de poètes, de savants, de philosophes et d'artistes qui composent la cour des Médicis et qui, dans leur enthousiasme pour l'antiquité retrouvée, professent presque ouvertement le paganisme, existent des monastères où il y a encore des saints. Les papes recueillent pieusement les images des dieux antiques et dépensent, pour les arracher à la terre et les livrer à l'admiration publique, les trésors de la chrétienté ; mais des artistes, fascinés par l'éloquence fanatique de Savonarole, jettent au feu ces mêmes images au nom de la foi,

Au milieu de cette confusion d'idées contradictoires, le seul point commun à tout le monde c'est une immense activité du corps et de l'esprit. Une fermentation universelle surexcite à la fois toutes les facultés humaines, développe toutes les passions bonnes et mauvaises, l'audace et la ruse, le dévouement à la liberté et le mépris de toutes les lois sociales. La guerre est partout, de peuple à peuple, de ville à ville, de famille à famille, d'homme à homme ; guerre sans merci, aussi sauvage qu'au moyen âge, pillages et incendies, proscription et massacre des vaincus. Toutes les formes politiques, démocratie, aristocratie, tyrannie s'entrechoquent et se succèdent dans de petits États toujours en révolution. Les républiques se détruisent les unes les autres, les usurpateurs renversent les républiques : tantôt adroits comme les Médicis, tantôt féroces comme ce Barnabo Visconti qui faisait durer quarante-deux jours le supplice de ses victimes, leur coupant successivement les pieds et les mains, leur crevant les yeux, leur arrachant la peau, et laissant un jour d'intervalle entre chaque torture.

Les passions politiques remplissent la vie des hommes capables d'avoir une opinion, les autres s'enrôlent dans les bandes d'aventuriers, qui ne manquent jamais de besogne. Ces condottieri, qui furent la plaie de l'Italie pendant plusieurs siècles, n'étaient pas des bandits vulgaires, attendant le voyageur le long des routes ; ils formaient de véritables armées mercenaires, toujours au service du plus offrant. Quand personne ne les employait, ils travaillaient pour leur compte, comme ce Montréal qui parcourait le pays à la tête de vingt ou trente mille hommes, rançonnant les villes et dédaignant les villages, mettant à contribution Sienne, Florence et Pise, tantôt au service du roi de Hongrie dans les guerres de Naples, tantôt soutenant la ligue formée contre les Visconti, et qui fut enfin saisi et mis à mort par Rienzi, le fameux tribun de Rome.

Les artistes étaient mêlés comme les autres aux révolutions et aux guerres continuelles de leur temps. Benvenuto Cellini défendit le château Saint-Ange pendant le pillage de Rome par le connétable de Bourbon, auquel il se vante d'avoir lui-même donné la mort. Michel-Ange, protégé dans sa jeunesse par Laurent le Magnifique, qui l'avait traité comme un fils, fut d'abord partisan dévoué des Médicis ; plus tard son bienfaiteur étant mort, il obéit aux tendances républicaines de son caractère et défend sa patrie comme ingénieur militaire pendant le fameux siège de Florence. Léonard de Vinci élève des forteresses pour la défense de la Lombardie, et, après la mort de Ludovic Sforza, se met au service de César Borgia. On reproche souvent aux artistes de la Renaissance d'avoir toujours la main sur le pommeau de leur épée : ils étaient tout simplement de leur temps, et ils avaient l'humeur querelleuse de leurs contemporains. Personne n'y échappait, pas même les cardinaux et les papes. Quand Michel-Ange commença le portrait de Jules II : « Saint Père, lui dit-il, ne conviendrait-il pas de mettre un livre

dans la main gauche ? — Mets-y une épée, répond le pape, je n'entends rien aux lettres. »

Les œuvres qui naissaient au milieu de cette agitation perpétuelle devaient nécessairement se ressentir du conflit des idées, de la violence des passions, de l'énergie fiévreuse des caractères. On ne peut donc pas s'attendre à trouver dans l'art de la Renaissance cette sobriété, cette parfaite ordonnance qui est commune à toutes les oeuvres de l'art grec. La Grèce ressemble à un gymnase avec son peuple de robustes adolescents. Sa vie est une jeunesse heureuse qui ne sait pas encore qu'on peut vieillir. Ses dieux indulgents et calmes sont amis des fêtes, on les honore par la joie et le bonheur. Leur culte est e libre développement des facultés humaines ; ils sont les lois vivantes du monde, la beauté qui est l'harmonie des formes, la justice qui est l'harmonie des droits. C'est ce qui donne à toutes les œuvres du génie grec un si merveilleux caractère de proportion et d'unité. « Qu'on lise une tragédie de Sophocle ou qu'on regarde un bas-relief du Parthénon, l'impression est la même. Conçus et exécutés sans effort, ces chefs-d'œuvre semblent coulés d'un seul jet. Chaque détail, parfait en lui-même, se classe dans la perfection de l'ensemble, comme les volontés libres dans la démocratie, comme les lois éternelles, qui sont les dieux, dans la symphonie de l'univers. L'idée qui résume toute la morale du polythéisme et qui explique toute l'histoire politique de la Grèce, l'ordre dans la liberté, se traduit dans l'art par cette majesté simple, cette grandeur tranquille, cette grâce austère qui est le suprême caractère de la beauté ¹⁰. »

L'ar de la Renaissance, moins pur dans sa forme et moins absolument beau que l'art grec, est bien autrement passionné. Il est l'expression vivante d'une époque de transition et de lutte, d'une société multiple, irrésolue et divisée ; il en traduit les aspirations inquiètes et les

discordances tumultueuses. En proie aux sombres terreurs du moyen âge, et pourtant ivre déjà de l'aurore splendide qui commence à luire, cette société ressemble à un vieillard centenaire sortant de la fontaine de Jouvence, l'esprit encore rempli des graves méditations de la dernière heure et le cœur nageant dans la joie de ses vingt ans retrouvés. Aussi quelle variété dans les productions de cette époque ! Quoi de plus dissemblable que les œuvres des grands écrivains de l'Italie, le Dante, Pétrarque, Boccace, l'Arioste, Machiavel, le Tasse ! Quelle diversité aussi dans l'art ! A côté des saints prosternés des vieux maîtres, les madones heureuses de Raphaël ; à coté des élans grandioses de Michel-Ange, les tendresses du Corrège, la richesse voluptueuse du Titien ; auprès du style châtié de Léonard de Vinci, l'ordonnance magistrale de Paul Véronèse, l'élégance recherchée du Primatice. Les chefs-d'œuvre naissent de toutes parts, les talents se multiplient dans tous les genres, les artistes produisent démesurément sans pouvoir suffire à la soif insatiable des intelligences. Les cités rivales se disputent les poètes, les savants, les artistes. Rome théocratique, Venise aristocratique, Florence démocratique ; les villes gouvernées par des ducs et celles qui se gouvernent elles-mêmes ; les papes, les princes, les bourgeois, les artisans, tous sont animés des mêmes enthousiasmes ; c'est une contagion qui va atteindre jusqu'au roi de France, lorsqu'il s'avise de venir en soldat sur un sol embrasé de l'amour des arts.

Même ardeur, même activité dans les sciences. La philosophie, l'histoire, la politique, les sciences naturelles se développent en même temps que la poésie, l'architecture, la peinture, la sculpture. Les arts profitent des découvertes de la science, la science profite du progrès des arts. La gravure et l'imprimerie multiplient et répandent à profusion les chefs-d'œuvre artistiques et littéraires, en même temps que les camées et les statues antiques sont tirés du sol, que les manuscrits précieux

sortent des bibliothèques des couvents où ils restaient inutilement enfouis depuis tant de siècles. La découverte de la route des Indes et du nouveau monde, celle des randes lois de l'univers, font naître des intérêts nouveaux qu'il faudra satisfaire, des idées nouvelles qu'il faudra discuter. Il va se former une nouvelle tactique, une nouvelle politique, de nouvelles mœurs. Le génie pratique et scientifique des temps modernes s'apprête déjà à recueillir l'héritage encore disputé par l'antiquité qui veut renaître et le moyen âge qui ne veut pas mourir.

Cette grande lutte entre le moyen âge et l'antiquité explique et résume toutes les luttes de la Renaissance. Elle n'intéressait pas seulement la science et l'art, elle troublait l'équilibre des croyances religieuses. N'y avait-il pas autre chose qu'une curiosité de l'intelligence dans cet entraînement universel vers les souvenirs de la Grèce et de Rome ? Cette résurrection inattendue d'un passé enterré depuis mille ans alarmait les consciences chrétiennes. On se demandait si le christianisme allait se retrouver en face de l'antique religion qu'il croyait avoir si bien tuée. Dès le milieu du XVe siècle, lors de la tentative de réunion qui eut lieu à Florence entre les églises grecque et latine, pendant que les docteurs discutaient sans parvenir à s'entendre, les lettrés, les savants souriaient de ces subtilités théologiques et se disaient entre eux : on aura beau faire, il faudra bientôt en revenir aux anciens dieux d'Homère et de Virgile. Les habitudes républicaines, qui présentaient tant d'analogie avec celles de Grecs, l'étude si nouvelle de la mythologie, où, sous les images les plus riantes, on découvrait chaque jour les idées les plus sérieuses et les plus élevées, tout semblait préparer un retour à la religion du passé : « On vit en quelques endroits, dit M. Coindet, des jeunes gens appartenant aux classes élevées répudier la société moderne, pour faire revivre l'ancienne société romaine. Ils en avaient pris le costume, les usages, ils en professaient la religion. Cette tentative avait paru assez

grave pour que le pape Paul II (1464) intervînt indirectement. »

La supériorité de la civilisation antique paraissait d'autant plus grande qu'on sortait à peine du moyen âge. Le long schisme qui avait pendant si longtemps opposé un pape à un autre pape, les mœurs dissolues du clergé, les scandales que la cour de Rome étalait effrontément aux yeux de tous, n'étaient pas faits pour ramener les esprits vers le christianisme. « Il faut que la religion soit vraiment d'institution divine, disait Boccace avec une nuance d'ironie, pour avoir pu durer malgré les vices de ses ministres. » D'ailleurs, le clergé, qui formait toujours la classe la plus intelligente et la plus éclairée de la société, travaillait de tous ses efforts au renouvellement des études antiques. Le cardinal Bembo ne pouvait se résoudre à lire le bréviaire, qu'il trouvait écrit en trop mauvais latin.

Les peintures mythologiques se multipliaient jusque dans les cloîtres et les églises. La comtesse Jeanne de Plaisance, abbesse des bénédictines de Saint-Paul, fit décorer le parloir de son couvent par le Corrège, et comme elle portait un croissant dans ses armes, elle voulut être représentée en Diane, sur un char attelé de biches. Dans l'ornementation du plafond la crosse de l'abbesse se mêlait au croissant de la déesse. La décoration du parloir fut complétée par des petits enfants portant l'arc et les flèches et jouant avec des chiens, et par des tableaux en grisaille représentant un sacrifice, une allégorie de la terre, une Junon suspendue à la voûte céleste, une vestale, une prêtresse, l'Espérance, les Parques, les Grâces, un temple de Jupiter, Minerve, Cerès, Faune, Vénus pudique, l'éducation de Bacchus, Adonis et Abondance. Une aussi étrange décoration dans un couvent de femmes paraissait alors chose toute naturelle. On sait que les trois Grâces étaient placées dans la libreria de la cathédrale de Sienne. La même église renfermait plusieurs bas-reliefs antiques, et tout le plafond de la libreria est couvert de fresques

représentant les aventures de Vénus, Proserpine, Antiope, etc.

Les papes eux-mêmes donnaient l'impulsion au mouvement archéologique et récompensaient généreusement tous ceux qui apportaient quelque éclaircissement à l'étude de l'antiquité. La protection des arts et des lettres avait toujours été, sauf de rares exceptions, une des traditions de la papauté, et les grands papes de la Renaissance, Nicolas V, Jules II, Léon X, ne firent que suivre avec plus d'éclat l'exemple que leur avaient légué leurs prédécesseurs. Les autres princes de l'Italie ne restaient pas en arrière de ce zèle. « Alphonse le Magnanime ne demandait à Laurent le Magnifique pour se réconcilier avec lui qu'un manuscrit de Tite-Live. Les descendants des turbulents barons changeaient leurs forteresses en cabinets d'étude et oubliaient leurs armes pour leurs livres. Rome voyait le seigneur Pic de la Mirandole, devenu paladin de la science, soutenir contre tout venant des thèses en toutes les langues et sur toutes choses ¹¹. » Ce culte de l'intelligence, la véritable religion de l'Italie au XVI^e siècle, avait fini par étouffer l'esprit militaire. Tous les princes et les prélats étaient des lettrés, et les hommes illustres dans les sciences et dans les arts recevaient partout les mêmes honneurs qu'on rend aujourd'hui dans toutes les cours de l'Europe aux généraux et aux hommes qui portent l'épaulette. Sous la Renaissance un discours latin était plus estimé que vingt campagnes ; on n'aimait que les gens d'esprit et les beaux parleurs ; on payait des condottieri pour faire la guerre, et le titre de soldat était synonyme de celui d'aventurier.

Il y avait là un grand danger pour l'Italie : quand vinrent les invasions des Français, des Espagnols, des Allemands, elle n'eut à leur opposer que des mercenaires. Laurent de Médicis et autres princes lettrés l'avaient endormie au son de la lyre. Ils avaient détourné l'activité du peuple vers les

pures jouissances de l'esprit, vers les arts, les lettres, les souvenirs de l'antiquité ; mais ils avaient étouffé ce qui restait d'énergie politique, et le sentiment national achevait de s'user dans les luttes des factions. Chaque parti appelait l'étranger pour le triomphe de sa cause. Une violente réaction républicaine pouvait seule sauver l'Italie. On s'étonne que cette réaction ne se soit pas appuyée, comme sous la révolution française, des grands exemples de l'antiquité ; mais au XVI^e siècle on n'admirait de la Grèce que ses chefs-d'œuvre, sans se rappeler que son plus beau titre de gloire est son ardent patriotisme. On lui demandait des modèles d'art, on ne lui empruntait pas sa discipline héroïque et ses vertus républicaines. On ne concevait pas de morale en dehors du christianisme, et la régénération de l'Italie fut tentée par un moine exalté, dont la sauvage éloquence enveloppait dans une même malédiction les vices de l'Église, le paganisme renaissant et les princes qui le protégeaient.

Ce fut à Florence, dans le centre du mouvement intellectuel, dans le grand laboratoire des idées, que Savonarole commença ses prédications, sous un rosier de Damas, au milieu de ces jardins de Saint-Marc où les Médicis avaient réuni à grands frais les merveilles de l'art antique pour l'instruction du public et des artistes. Entré à vingt-deux ans dans l'ordre des dominicains, Savonarole paraissait peu propre à l'éloquence, et à son premier sermon, prononcé devant un petit nombre d'auditeurs, il avait eu tant de peine à s'exprimer qu'il avait déclaré publiquement son intention de renoncer à la prédication. Mais, entraîné par l'ardeur de son enthousiasme, il ne put résister au désir de recommencer, et pendant sept années consécutives Florence fut dominée par sa parole. L'annonce d'événements politiques qui se réalisèrent depuis donna la réputation de prophète à un homme qui passait déjà pour un saint. Il attaquait les débordements du clergé, se

dressant contre l'Église de toute la hauteur de l'Évangile, et ne ménageait personne, le pape moins que tout autre. Il est vrai que le pontificat était alors occupé par Rodéric Borgia, élu en 1492 sous le nom d'Alexandre VI, qui avait fait de la débauche un art et du poison un moyen de gouvernement. De même que les premiers Pères chrétiens confondaient dans leurs anathèmes les crimes des Césars et les splendeurs du siècle de Périclès, de même Savonarole condamnait à la fois les vices du pape et des cardinaux, et les arts dont ils s'étaient faits les protecteurs.

La réforme qu'il prêchait ne portait pas sur le dogme, mais sur les mœurs, sur l'éducation et sur les idées artistiques. Il voulait que les mères nourrissent elles-mêmes leurs enfants, et s'élevait avec autant de force que le fit deux siècles et demi plus tard Jean-Jacques Rousseau contre l'usage de les placer en nourrice. Il ne pouvait songer, en pleine Renaissance, à condamner l'étude des auteurs païens, mais il voulait qu'à côté d'Homère, de Cicéron et de Virgile on fît expliquer aux jeunes gens saint Jérôme, saint Augustin et les autres Pères de l'Église, et qu'à côté de l'histoire des grands hommes de Plutarque on leur fit étudier celle des saints et des martyrs du christianisme. Condamner l'art au nom de la morale chrétienne, comme le fit plus tard la Réforme protestante, c'eût été peine perdue en Italie ; tout en prêchant le retour vers la pureté de l'Église primitive, Savonarole n'imitait pas le zèle barbare des premiers chrétiens qui brisaient tout sans rien remplacer. Il attaquait seulement les tendances de l'art, qui, suivant lui, dépravaient l'imagination au lieu de l'élever. Il s'élevait contre le goût croissant des figures nues et des sujet mythologiques, et se plaignait de retrouver dans les églises les traits d'une courtisane connue, sous les attributs d'une sainte. Il affirmait que si les artistes pouvaient comme lui apprendre, au confessionnal, tout le scandale qui en résultait ils rougiraient eux-mêmes de leurs œuvres.

Malgré sa haine contre le paganisme, c'est à Platon et aux autres philosophes païens qu'il empruntait ses théories sur la beauté, quand, s'adressant à un peuple passionné pour les arts, il soutenait que la beauté était dans l'expression de l'âme plutôt que dans la forme du corps, et qu'il fallait la chercher dans son essence, par delà la forme visible : « Plus les créatures participent de la beauté de Dieu, disait-il, plus elles sont belles, et de deux femmes également belles ce sera la plus chaste et la plus sainte qui excitera le plus d'admiration même parmi les profanes. » Un sermon sur l'art et sur la beauté était tout à fait dans l'esprit de la Renaissance. Beaucoup d'artistes venaient l'écouter par curiosité, et se laissaient gagner par cette parole éloquente qui leur montrait l'art, régénéré, s'élevant à des hauteurs inconnues : « Je ne crois pas, dit M. Villemain, que dans l'histoire il y ait jamais eu un héros dont le nom ait été transmis à la postérité avec un cortège plus imposant d'hommes illustres dans tous les genres, et l'on a peine à se persuader qu'il est question d'un simple moine, quand on énumère les philosophes, les poètes, les artistes, qui s'offrirent à lui avec enthousiasme, pour être les dociles instruments de sa grande réforme sociale. »

Parmi ses amis les plus dévoués, sans compter les savants comme Pic de la Mirandole et pour ne parler que des artistes, nous trouvons Fra Benedetto, le fameux miniaturiste qui continuait la tradition d'Angelico de Fiezzole ; Lorenzo di Credi, dont nous avons un si admirable tableau au Louvre ; Baccio della Porta, plus connu sous le nom de Fra Bartholomeo, un des plus grands artistes de la Renaissance ; l'architecte Cronaca ; Luca della Robbia, le plus grand de cette illustre famille d'artistes ; le Botticelli, écrivain et peintre célèbre, qui a gravé la Foi de Savonarole ; Giovanni delle Corniole, le plus célèbre graveur sur pierre qu'ait produit l'Italie, et dont le chef-d'œuvre est un buste de Savonarole qui se voit à Florence. « Il m'a toujours fait l'effet de grandir dans la chaire, dit

Politien ; ma raison a cédé à ce prodige. Je croyais que, la nouveauté une fois épuisée, il m'attacherait moins de jour en jour ; nullement ! le lendemain il m'apparut tout autre et meilleur que lui-même. » L'homme qui parle ainsi était le précepteur des enfants de Laurent le Magnifique et un des lettrés les plus païens de l'Italie.

Les Médicis ont été les véritables chefs de la Renaissance païenne dont Savonarole était l'implacable adversaire. C'est ce qui explique comment le représentant des doctrines du moyen âge devint le défenseur de la démocratie au XVI^e siècle, tandis que sous la révolution française on opposa si souvent aux traditions chrétiennes et féodales les souvenirs républicains de l'antiquité. Laurent de Médicis, au lieu de se contenter, comme Périclès, du rôle de démagogue, aima mieux être un tyran lettré comme Pisistrate. L'histoire a pardonné à Pisistrate à cause des poèmes d'Homère qu'il nous a conservés ; elle peut absoudre aussi Laurent le Magnifique en faveur de son amour pour les arts et les lettres ; mais on comprend que les patriotes italiens lui préfèrent Savonarole, qui, appelé à son lit de mort, lui refusa l'absolution s'il ne rendait la liberté à Florence.

Laurent, qui mourut en 1492, eut pour successeur son fils, l'imbécile Pierre II, qui faisait faire par Michel-Ange des statues de neige pour s'amuser à les voir fondre au soleil. Quand Charles VIII de France descendit en Italie, Pierre, venu à sa rencontre pour traiter, lui céda sans discussion toutes les places fortes. A cette nouvelle, Savonarole monte en chaire, pousse le cri de liberté, les cloches sonnent, les corporations prennent les armes et déploient leurs bannières.

Pierre de Médicis, chassé honteusement, essaya plusieurs fois de revenir, et mourut dans un naufrage en vue de Gaète. Savonarole, qui était déjà l'idole du peuple, devint l'homme le plus important de la république. Ses

prédications avaient un caractère politique bien capable de passionner la foule ; il représentait la nationalité italienne aussi bien que les libertés municipales. Seul, dans ce siècle des merveilles, il ne fut pas ébloui par les chefs-d'œuvre qui naissaient de toutes parts ; il ne vit que l'effroyable dépravation des mœurs. Il prédisait ouvertement la domination de l'étranger et l'anéantissement de l'Italie comme peuple. « La force, les armées, les forteresses n'y peuvent rien, disait-il ; le mal est trop profond ; c'est l'âme qui faut relever, c'est l'Église surtout qu'il faut épurer. »

Ses discours saccadés, entrecoupés de sanglots, ont partout l'accent prophétique : « L'Église ne me paraît plus l'Église... il viendra un autre héritier à Rome... Vous me paraissez tous pris de folie ; le palais du peuple est rempli de démons... Écoutez cette parole. Vous dites : la paix ! La paix ! Je vous réponds : Il n'y aura point de paix. Vos belles concubines et vos palais iront en perdition, et vous n'adorerez plus l'ouvrage de vos mains... Croyez-moi quand je dis qu'en Italie il n'y a pas de remèdes. On voit le couteau de tous côtés. Italie, tu porteras la colère de Dieu, car voici, voici la bataille !... O Italie, ô Rome, dit le Seigneur, je vais vous livrer aux mains d'un peuple qui vous effacera d'entre les peuples ! Les barbares vont venir, affamés comme des lions. Et la mortalité sera si grande que les fossoyeurs iront par les rues, criant : Qui a des morts ? Et alors l'un leur apportera son père, l'autre son fils. O Rome, je te le répète, fais pénitence ! O Venise, ô Milan !..... Tu n'as pas voulu m'entendre, Italie ! tu mourras, quoique tu ranges tes escadrons en bataille. Tu sais, il y a deux ans, quand tu disais : Il ne viendra pas, il ne le peut, il n'a pas d'argent, il est trop jeune (Charles VIII), Dieu t'a montré que tu t'abusais, et que sa jeunesse en savait plus que ta vieillesse. Tu sais maintenant qu'il est venu, et sans beaucoup de monde, et tu n'as pu résister.

« Il arrive, il passe, il passe, et déjà il a pris un royaume sans tirer l'épée... Allez, redites-le à Rome, l'épée

reparaîtra bientôt ; et je ne dis pas seulement une épée, mais de toutes les parties de l'Italie viendront des épées ; et je ne dis pas dans le fourreau, mais cette fois l'épée sera hors du fourreau. Le jour s'écoulera silencieux, et l'on n'entendra plus autant de chants, la nuit, dans la ville de Florence... Florence, Florence, qu'as-tu fait ? Veux-tu que je te le dise ? Ton iniquité est comblée, prépare-toi à quelque grand fléau... Seigneur, tu m'es témoin qu'avec mes frères je me suis efforcé de soutenir par la parole cette ruine croulante ; mais je n'en puis plus, les forces me manquent. Ne t'endors pas, Seigneur, sur cette croix. Ne vois-tu pas que nous devenons l'opprobre du monde ? Que de fois nous t'avons appelé ! Que de larmes ! Que de prières ! Où est ta providence ? Où est ta bonté ? Où est ta fidélité ? Étends donc ta main, ta puissance sur nous ! Pour moi je n'en puis plus, je ne sais plus que dire. Il ne me reste plus qu'à pleurer et à me fondre en larmes dans cette chaire. Pitié, pitié, Seigneur ! »

C'est ce ton lamentable, habituel au prophète, qui fit donner à ses partisans le nom de piagnoni, pleureurs.

Pendant le temps de sa domination, plusieurs complots éclatèrent à Florence, et lui, violent comme tous ses contemporains, il ne sut pas pardonner aux conspirateurs. Il avait des ennemis nombreux et puissants : les partisans des Médicis, les ordres rivaux de celui des dominicains, dont il était prieur, le pape Alexandre VI, dont il avait flétri les désordres ; il redoubla d'ardeur et d'éloquence. Le pape le somma de venir à Rome, il refusa. Il fut excommunié, et ne tint pas compte d'une excommunication lancée du milieu des orgies. Enfin, voyant la ville partagée en deux camps, se sentant à la fois très-fort et très-menacé, il résolut de frapper un grand coup en montrant à la chrétienté de quoi il s'agissait.

Une immense fête religieuse fut organisée. Elle devait représenter le triomphe du génie chrétien sur le paganisme, et être célébrée le dimanche du carnaval par

opposition à cette fête païenne. Le carnaval avait alors pour les Italiens le même attrait qu'aujourd'hui. L'annonce d'une fête religieuse augmenta encore la foule. Florence ne pouvait contenir les flots de population qui accouraient des villes et des bourgades voisines, les paysans de l'Apennin, les étrangers venus de tous les points de l'Italie, et surtout les bandes de pèlerins avides d'entendre la parole du prophète. Ils se précipitaient dans la ville et chacun les embrassait dans les rues, c'était à qui leur donnerait l'hospitalité. On ne parlait que du retour à la foi des premiers âges. Dès le matin du jour solennel, huit mille enfants, tenant à la main de petites croix rouges, parcoururent la ville en procession, et se partageant ensuite par quartiers, allèrent de maison en maison demander qu'on leur livrât l'anathème. On entendait par là tous les objets d'art et de luxe réputés profanes, les livres et les manuscrits licencieux, les dessins ou statues représentant des nudités ou des scènes mythologiques, les parures inutiles des femmes, qui devaient servir à faire des aumônes, et elles furent si abondantes qu'on eut de quoi fonder quatre monts-de-piété pour le soulagement du peuple ; quant aux œuvres d'art et de littérature, elles devaient être brûlées.

Sur le haut du bûcher qui devait tout consumer était un colossal mannequin représentant le Carnaval avec ses ignobles penchants. Baccio della Porta et son ami Lorenzo di Credi apportèrent leurs propres ouvrages pour être livrés aux flammes comme entachés d'impureté, et une multitude d'artistes imitèrent leur exemple. De riches citoyens, connus la veille encore par leur amour pour les arts, envoyaient impitoyablement au bûcher des tableaux, des statues achetés à grands frais. Ce fut un monceau de chefs-d'œuvre ; tout le génie de la Renaissance était là, et non-seulement des œuvres modernes, mais, hélas 1 des statues antiques, parmi lesquelles plusieurs Vénus auxquelles on avait donné les noms de femmes célèbres

dans Florence par leur beauté et leur inconduite, la bella Bencina, la bella Bina, la bella Morella, etc. De leur côté, les processions d'enfants apportaient des monceaux de livres et manuscrits. Pétrarque, Boccace étaient marqués pour le feu, et c'est de là que vient l'extrême rareté des premières éditions de ces auteurs. Tous les poètes anciens réputés érotiques, et une multitude incroyable de dessins, de peintures, de meubles d'un très-grand prix étaient apportés à l'autel de purification.

Enfin, la funeste procession se mit en marche : d'abord les petits enfants, ensuite le clergé et les ordres religieux, puis les jeunes filles vêtues de robes blanches et suivies de leurs mères, enfin la foule des pèlerins et un peuple immense. Dans le milieu et sur les côtés de la procession figuraient les artistes conduisant eux-mêmes les chefs-d'œuvre de l'art nouveau, de l'art chrétien. C'était un défilé de peintures, de statues qu'on traînait, non pour les brûler celles-ci, mais pour la plus grande gloire de Dieu. On remarquait surtout ce bel enfant Jésus sculpté par Donatello, qui d'une main donne la bénédiction, de l'autre montre la croix et la couronne d'épines. Quand tout le monde fut arrivé au lieu du sacrifice, on mit le feu au bûcher. Étrange effet des idées religieuses ! Parmi tant d'artistes éminents, tant d'amateurs éclairés, il n'y eut pas un soupir, pas un regret pour toutes ces merveilles du génie humain, que rien ne pourra remplacer. On n'entendit pas non plus de cris de joie et de triomphe ; mais, tandis que les cloches tintaient à toute volée, le peuple se mit à chanter des cantiques. « C'était comme une nouvelle Jérusalem, dit un auteur du temps, la gloire du paradis descendue sur la terre. »

Ainsi, au milieu même de la Renaissance, dans l'Athènes de l'Italie, dans le foyer des lettres et des arts, on vit se renouveler les scènes de destruction sauvage des temps de Théodose et des iconoclastes. Si Savonarole eût été pape, nous n'aurions eu ni la chapelle Sixtine, ni les chambres du

Vatican. L'étude du nu aurait été proscrite, les antiques, à peine retrouvés, auraient été brisés et perdus pour le monde ; et, après une ou deux générations, l'art en serait revenu à la nullité byzantine et à la barbarie du moyen âge. Il est heureux pour l'humanité que la papauté n'ait jamais cédé à cette funeste tendance de haine contre l'art qui s'est si souvent produite dans l'Église. Il est heureux surtout qu'elle n'ait pas partagé les craintes de ceux qui voyaient un danger pour le christianisme dans l'étude des chefs-d'œuvre de l'antiquité. Les papes du XVI^e siècle, quelque reproche qu'on puisse faire à plusieurs d'entre eux, ont bien mérité de la civilisation ; et quand les voyageurs accourent à Rome de tous les points de la terre pour admirer les merveilles de la statuaire antique rassemblées dans les galeries du Vatican, ils admirent en même temps la haute et impartiale pensée qui a fait recueillir, comme dans un asile inviolable, au centre même du catholicisme, les débris sacrés des religions mortes.

La fête du carnaval avait été un jour de triomphe pour Savonarole, mais ce fut aussi son dernier beau jour. Le nombre de ses ennemis augmentait avec son influence. Un moine fort éloquent de l'ordre de Saint-François, rival de celui de Saint-Dominique, proposa publiquement au prophète de traverser avec lui un passage de trois pieds de largeur dans un bûcher embrasé sur une longueur de quatre-vingts pieds, affirmant que Dieu protégerait son ministre et brûlerait celui de Satan. Le franciscain ne comptait pas sur un miracle : « Je serai brûlé avec toi, disait-il à Savonarole, mais j'aurai rendu un grand service à la sainte religion. » Savonarole n'accepta pas le défi, mais le peuple rendit l'épreuve inévitable ; les partisans du prophète ne doutaient pas qu'il ne sortît vainqueur du jugement de Dieu, et se joignaient à ses ennemis qui voulaient sa mort. En voyant ses hésitations, plusieurs de

ses disciples, hommes et femmes, lui offrirent de subir l'épreuve pour lui ; mais le but n'aurait pas été atteint.

Le peuple, qui aimait les spectacles, prépara le bûcher, et lorsqu'il fut allumé, les deux moines furent mis en demeure de montrer de quel côté était l'orthodoxie. Savonarole discuta, recula, et pendant ce temps une grosse pluie survint, qui éteignit le bûcher. Mais le peuple abandonna le prophète qui avait manqué de foi. Ses ennemis en profitèrent ; le couvent de Saint-Marc, dont il était prier, fut envahi. Baccio della Porta accourut dans l'église avec cinq cents citoyens, pour le défendre. Fra Benedetto se plaça à ses côtés l'épée à la main. Mais Savonarole paralysa toute résistance en disant qu'un homme consacré au culte du Seigneur ne devait employer que des armes spirituelles. Il avait refusé de mourir en fanatique, il voulut du moins mourir en chrétien.

L'émeute grondait de toutes parts, poussant des cris de mort. Savonarole était réfugié près de l'autel qu'il tenait embrassé, quand ces furieux se précipitèrent dans l'église, l'en arrachèrent et le traînèrent devant des juges qui tenaient la sentence toute prête. Il fut mis à la question, condamné comme hérétique et brûlé vif. Plus tard, il est vrai, le procès fut revu et annulé par la cour de Rome ; et dans la dispute du Saint-Sacrement, au Vatican, Raphaël le représenta au milieu des grands docteurs de l'Eglise. Les cendres du saint avaient été jetées dans l'Arno, mais les rives du fleuve furent bientôt couvertes de gens qui en cherchaient les traces dans le sable, car elles rendaient la vue aux aveugles et guérissaient les maladies. On savait bien qu'il était élu, puisqu'une statue avait levé le bras et montré du doigt l'âme de Savonarole portée au paradis par des anges. Dans toute l'Italie on vendit son image avec cette inscription : Docteur et martyr.

Parmi les artistes, ses plus dévoués partisans, la consternation fut immense. Tous persévérèrent dans leur enthousiasme jusqu'à la fin de leur vie. Lorenzo di Credi fit

encore quelques tableaux sous une inspiration purement religieuse, puis entra dans l'hospice de Santa-Maria-Nuova, où il mourut. Botticelli fut atteint d'un si profond découragement, qu'il renonça à la peinture et acheva sa vie dans la retraite. Baccio della Porta se fit moine dans le couvent de Saint-Marc, où son ami avait été tué, et prit le nom de Fra Bartholomeo. Tout entier aux austérités et aux larmes pendant quatre années entières, il ne reprit ses pinceaux que sur un ordre spécial de son supérieur. On sait les relations d'amitié qui l'unirent à Raphaël. Serions-nous heureux aujourd'hui si l'histoire pouvait nous transmettre quelques lambeaux de leurs entretiens ! Il n'en est resté qu'une tradition populaire. Elle rapporte que Raphaël se plaignant à son ami de ne trouver nulle part un type de femme qui répondît à l'idée qu'il se faisait de la Vierge, Fra Bartholomeo lui montra le ciel, source unique d'inspiration. Mais pour Raphaël il y en avait une autre, l'étude de l'antique et de la nature, et c'est pour cela qu'il put réaliser le rêve de Savonarole, et concilier dans ses œuvres la beauté plastique et la pureté morale.

Vingt ans après Savonarole, une réforme bien plus radicale que celle qu'il avait tentée déchirait le monde chrétien. Comme lui, Luther accusait la papauté de paganisme et d'idolâtrie, et la moitié de l'Europe désertait les belles églises d'autrefois, pour s'enfermer dans des salles froides et nues, où les murs n'ont pour ornement que des sentences ; l'art religieux était proscrit au nom de la foi. Savonarole n'allait pas si loin, sans doute, mais s'il avait réussi, il eût été bientôt dépassé, comme tous les réformateurs.

L'Italie y eût-elle gagné quelque chose sous le rapport politique ? Cela est au moins douteux. Ce n'est pas dans les traditions du moyen âge qu'elle aurait pu trouver l'élément moral qui lui manquait. Savonarole voulait arrêter la Renaissance, il aurait fallu au contraire l'étendre à la politique aussi bien qu'à l'art. L'Italie eût été régénérée si,

en imitant les chefs-d'œuvre de la Grèce, elle avait imité aussi les vertus antiques. Ce qui mérite à la Grèce l'éternelle admiration du monde, ce n'est pas seulement sa beauté, c'est son indomptable énergie morale, sa persévérance infatigable à combattre les tyrannies du dedans, les invasions du dehors. Dans l'épithèque d'Æschyle, composée par lui-même, on lit : « S'il fut brave, les champs de Marathon le savent bien ! » Il ne parle pas de ses drames, le poète s'efface derrière le citoyen. C'est que l'héroïsme vaut encore mieux que le génie, et c'est pour cela que la Renaissance, malgré toute sa grandeur, reste au-dessous de l'antiquité.

IV

ÉCOLE FLORENTINE

Aspect sévère de Florence ; son art en rapport avec son histoire. — Éducation des artistes : l'apprentissage chez l'orfèvre ; la perspective et l'anatomie. — Débuts de l'école florentine. — Masaccio. — Filippo et Filippino Lippi. — Verocchio. — Le Florentin Léonard de Vinci fonde l'école de Milan. — Ghirlandajo. — Fra Bartholomeo. — André del Sarto. — Michel-Ange ; son éducation ; ses débuts. — Lutte de Léonard de Vinci et de Michel-Ange ; concours des Cartons ; statue de David. — Le mausolée de Jules II ; l'église Saint-Pierre de Rome. — Rapports de Michel-Ange avec le pape. — La chapelle Sixtine ; le Jugement dernier ; caractère de ces fresques. La chapelle des Médicis. — Michel-Ange poète. — Imitateurs et élèves de Michel-Ange. — Ses funérailles ; fin de l'école florentine.

Située sur les rives de l'Arno, aux pieds de l'Apennin, Florence présente par son aspect sévère un contraste étrange avec la campagne environnante, une des plus riantes de l'Italie. Dans les rues, pavées en dalles, bordées de vieux palais massifs et noirs, chaque pierre éveille un souvenir. Près du Campanile est un banc où venait s'asseoir le Dante ; plus loin est la demeure de Michel-Ange ; une inscription placée au seuil d'une autre maison indique le lieu où vécut et mourut Machiavel ; sur cette place fut brûlé Savonarole ; dans cette église Julien de Médicis tomba sous le poignard des Pazzi. Dans ces rues sinistres,

où les factions tendaient leurs chaînes et qu'éclairaient les torches de l'incendie, le vieux Cimabue a ouvert l'histoire de l'art, et Galilée a découvert la loi du mouvement de la terre. C'est à Florence que se sont livrées les plus grandes luttes, sur le terrain de l'art comme sur celui de la politique. C'est surtout là que les lettrés grecs, après la prise de Constantinople, trouvèrent un asile et répandirent l'étude des œuvres littéraires de l'antiquité ; c'est là aussi que les traditions du moyen âge, attaquées de toutes parts, dans l'art et jusque dans la religion, trouvèrent les plus ardents défenseurs. Florence est le vrai centre de la Renaissance, et dès qu'elle a cessé d'être institutrice la décadence a commencé. L'école florentine est la souche de tout l'art italien, et la première par le rang comme par la chronologie.

Sortie de la roideur byzantine, cette école se perd dans la violence convulsive des successeurs de Michel-Ange. Une austérité sombre, une force inquiète et tourmentée, une énergie de mouvement qui s'allie rarement à la grâce et ne tombe jamais dans l'afféterie, tels sont les caractères de l'art de Florence, qui répond bien à son histoire. Un rude apprentissage formait des générations robustes, qui menaient de front l'art, la politique et la science, ne croyant pas qu'on pût être grand en quelque chose sans être grand en tout. La plupart des peintres florentins ont commencé par balayer la boutique d'un orfèvre avant de se faire un nom immortel. L'orfèvrerie et la sculpture, deux arts où on ne peut dissimuler l'impuissance sous les charmes de l'aspect, les disposaient à la précision du dessin et à la rigueur des formes. Dès que Giotto eut montré par son exemple que le premier principe de l'art est l'imitation de la nature, on copia le modèle avec une patiente ténacité ; dès que Uccello eut découvert les lois de la perspective, on se livra avec passion à cette étude abstraite ; dès qu'on vit dans l'anatomie un moyen d'arriver à la connaissance approfondie des formes, Pollajuolo, Luca

Signorelli, Ghirlandajo et surtout Michel-Ange bravèrent les préjugés qui s'opposaient à toute dissection.

Mais la destination religieuse de l'art ne permettait pas de s'arrêter à l'imitation de la réalité ou à l'observation de lois mathématiques. Tandis que le laborieux Uccello travaillait le compas à la main, le moine de Fiezoie se détachait de la terre pour ne voir que le ciel. « Tu as fait un paysan et non un Christ, » disait Brunelleschi à Donatello qui lui montrait son ouvrage. Le mouvement d'ascension est si rapide à cette époque de l'histoire de l'art, qu'après Donatello, qui est un précurseur plus qu'un maître, se présentent immédiatement Verocchio, le maître de Léonard de Vinci et du Pérugin, Ghirlandajo, le maître de Michel-Ange, et, avant tous les autres, Masaccio, (1401-1443), qui a préparé le grand siècle, tant par ses élèves directs que par l'influence qu'exercèrent ses ouvrages. Ghirlandajo, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Fra Bartholomeo, André del Sarto, Raphaël vinrent tour à tour étudier ses fresques du Carmine. Raphaël fit même plus que de s'en inspirer, il en emprunta des figures entières.

Giotto, Masaccio, Raphaël, voilà les trois grandes étapes de la Renaissance. Giotto avait amené l'art à la nature, le mérite de Masaccio est d'avoir élevé la nature à l'idéal. Ce n'est pas seulement parce qu'il a dessiné avec plus de correction que ses devanciers, parce qu'il a modelé avec une perfection plus grande, que Masaccio occupe une place si importante dans l'histoire de l'art, c'est surtout parce qu'il ennoblit les formes et l'expression de ses modèles. S'il tient aux peintres primitifs par la sècheresse et la symétrie, il touche d'un autre côté à Raphaël par la pureté du style. Masaccio mourut à quarante-deux ans, empoisonné, dit-on, par la jalousie de ses rivaux. Les fresques du Carmine, qui marquent l'avènement de l'art moderne, ne sont pas entièrement de lui. Commencée par Masolino, continuée par Masaccio, la décoration de la chapelle fut achevée par Filippino Lippi (1460-1505), fils de ce Filippo Lippi dont les

aventures romanesques ont eu autant de célébrité que ses ouvrages. Orphelin à deux ans et recueilli par des moines, Filippo Lippi (1412-1469) avait été enlevé par des Maures un jour qu'il se promenait au bord de la mer, et emmené comme esclave en Barbarie. Il parvint à s'échapper après plusieurs années de captivité, et on le retrouve peignant à Florence en 1438. Il y fit un grand nombre de tableaux pour les églises et les couvents. Dans celui de Sainte-Marguerite du Prato il enleva une jeune religieuse appelée Lucrezia, qui fut mère de Filippino. Le pape, sur la demande des Médicis, venait de les relever tous deux de leurs vœux monastiques et d'autoriser leur mariage, quand Filippo Lippi mourut subitement, empoisonné, dit-on, par les parents de sa maîtresse.

Andrea Verocchio (1432-1488), élève de Donatello, était orfèvre et peintre. Ses ouvrages ciselés, aujourd'hui très-rares, sont placés par quelques-uns au-dessus même de ceux de Benvenuto Cellini. Mais son chef-d'œuvre est la célèbre statue équestre du condottiere Colleoni ; la fermeté du dessin et la rude énergie de la tournure en font une des œuvres capitales de la sculpture italienne. Le travail était avancé et le cheval entièrement terminé quand Verocchio apprit qu'un autre artiste était chargé de faire la figure. Transporté de fureur, il brise la tête et les jambes de son cheval et s'enfuit de Venise. Le Sénat de cette ville, qui avait commandé la statue, lui fit dire que s'il revenait on lui appliquerait la peine du talion et qu'il aurait les membres rompus et la tête tranchée : « Ce serait grand dommage, répondit le Florentin, car je pourrai refaire quand je voudrai la tête que j'ai brisée, tandis que le Sénat ne pourrait pas refaire la-mienne. » Un arrangement eut lieu et Verocchio acheva sa statue. Cet artiste est l'inventeur du moulage sur le modèle vivant ; mais son plus beau titre de gloire est d'avoir été le professeur de Léonard de Vinci.

C'est ici peut-être qu'il faudrait parler de ce grand artiste, qui appartient à Florence par sa naissance et par

son éducation ; mais comme son influence s'est surtout exercée à Milan, où il a exécuté ses plus importants travaux et fondé une école de peinture, j'ai préféré le rattacher aux artistes qui ont suivi sa voie. A côté de lui, dans la série chronologique des artistes florentins, se place Domenico Ghirlandajo (1449-1498), qui après avoir été orfèvre se livra entièrement à la peinture. Il s'y était exercé en faisant le portrait des personnes qui fréquentaient la boutique d'orfèvrerie de son père, et depuis, dans tous ses tableaux il plaça des portraits. De là le caractère individuel de ses têtes et l'intérêt historique qu'offrent ses peintures, qui représentent fidèlement les allures et les costumes de la société de son temps. Il est le premier qui essaya d'imiter les ornements d'or avec de la couleur ; il perfectionna aussi l'art de la mosaïque. C'est surtout à Santa-Maria-Novella qu'il faut étudier ce grand artiste, qui fut le maître de Michel-Ange.

Aux tendances réalistes de Ghirlandajo l'école florentine peut opposer les aspirations mystiques de l'ami de Savonarole, Baccio della Porta, plus connu sous le nom Fra Bartholomeo (1469-1517). Élève de Cosimo Rosselli, il étudia les ouvrages de Léonard de Vinci et les antiquités réunies dans les jardins de Saint-Marc, Raphaël, dont il était l'ami, lui enseigna la perspective et termina une figure de saint Pierre que Fra Bartholomeo avait laissée inachevée dans son voyage à Rome. Son style se rapprochait tellement de celui du chef de l'école romaine, que Pierre de Cortone prit le fameux Saint Marc de Fra Bartholomeo, qui est maintenant au palais Pitti, pour une œuvre de Raphaël. Quand Savonarole condamna au feu toutes les peintures profanes, Fra Bartholomeo, le plus ardent de ses disciples, apporta au bûcher les études qu'il avait faites d'après le modèle. Après la mort du prédicateur, il prit l'habit de dominicain et demanda toutes ses inspirations à la religion. C'est à cet artiste qu'on doit l'invention du mannequin à ressorts.

Andrea Vanucchi (1488-1530), surnommé del Sarto, parce que son père était tailleur, a souvent été rapproché de Fra Bartholomeo pour le style général de ses compositions. Placé d'abord chez un orfèvre, il étudia ensuite les fresques de Masaccio, de Ghirlandajo, et surtout les fameux cartons de Léonard de Vinci et de Michel-Ange, et devint bientôt un des premiers artistes de Florence. La fameuse Charité du Louvre, la Madone de Saint-François à la tribune de Florence, et surtout la Madone du Sac dans le cloître de l'Annonciade, sont ses œuvres les plus célèbres. Il a peint aussi plusieurs Saintes Familles, où on reconnaît souvent le portrait de sa femme, qu'il aimait passionnément et qui eut une funeste influence sur sa vie. C'est pour la revoir qu'il quitta la France, où il avait été appelé par François 1^{er} et comblé d'honneurs et de présents. Le roi ne le laissa partir qu'en lui faisant jurer sur l'Évangile de revenir sous peu de mois, et lui confia une somme considérable destinée à réunir pour la France une collection d'œuvres d'art. Mais sa faiblesse pour sa femme l'ayant entraîné à dissiper cet argent, il n'osa plus retourner en France et tomba bientôt dans un état voisin de la misère. La peste de 1530 l'enleva à quarante-deux ans. Sa femme l'abandonna à ses derniers moments ; il mourut seul, privé de soins et de secours.

Antérieur à André del Sarto par la date de ses débuts, Michel-Ange Buonarotti, le géant de l'école florentine, prolongea bien après lui sa longue carrière (1474-1554). Quoiqu'il appartînt à une noble et ancienne famille de Toscane, il entra en qualité d'apprenti dans la boutique de Ghirlandajo. Ses progrès furent si rapides qu'avant la fin de son apprentissage il corrigeait les dessins de son maître. Infatigable au travail, austère dans ses mœurs et dédaignant tous les plaisirs de la jeunesse, il ne quittait l'atelier que pour faire de nouvelles études, soit au Carmine d'après les fresques de Masaccio, soit dans les

jardins de Saint-Marc d'après les statues que Laurent de Médicis y rassemblait. Un jour, copiant une tête de Faune très-endommagée, il eut l'idée de la rétablir telle qu'elle avait dû être dans l'origine. Il avait alors seize ans. Laurent, qui le regardait travailler, lui dit en riant : « Tu as fait ton Faune vieux, et tu lui laisses toutes ses dents ; ne sais-tu pas qu'il en manque toujours quelques-unes aux vieillards ? » Lorsqu'il eut le dos tourné, Michel-Ange cassa une dent et creusa la gencive. Cette tête est maintenant dans la galerie de Florence. Laurent ayant causé plusieurs fois avec lui, le trouva intelligent et le prit chez lui pour être le compagnon de travail de ses enfants. Il profita ainsi des savantes leçons de Politien et acheva de se former l'esprit au milieu de cette société lettrée qui se réunissait dans le palais des Médicis.

Mais il ne semble pas qu'il se soit formé entre les jeunes gens une amitié bien vive. Après la mort de Laurent, Michel-Ange, ennuyé probablement d'avoir été occupé tout un hiver à faire des statues de neige pour amuser son ancien condisciple Pierre II, se retira chez le prieur de l'église du Saint-Esprit. Il orna l'église de sculptures, et le prieur s'engagea à lui fournir des cadavres pour étudier l'anatomie, étude toute nouvelle alors parmi les artistes, et à laquelle il se livra avec ardeur.

Ce fut après l'expulsion des Médicis et la mort de Savonarole que Michel-Ange débuta sérieusement comme artiste. On raconte au sujet d'un Cupidon endormi, ouvrage qu'il avait fait dans le sentiment de la statuaire antique, qu'il le fit enterrer dans un endroit où on devait faire des fouilles, et ne prouva qu'il en était l'auteur que quand sa statue eut été proclamée par les érudits un des chefs-d'œuvre les plus précieux de l'art des anciens. Le Cardinal de Saint-Georges, qui en fit l'acquisition, emmena Michel-Ange à Rome, et ce fut pendant son premier séjour dans cette ville qu'il fit son fameux Bacchus, qu'on voit à Florence à côté de celui de Sansovino, et son groupe de

Notre-Dame de Pitié qui est à Saint-Pierre de Rome. Il revint à Florence pour se mesurer avec Léonard de Vinci, alors dans tout l'éclat de sa gloire, et lutta avec lui. Ce concours, un des plus fameux dans l'histoire de l'art, est connu sous le nom de concours des cartons. La Seigneurie de Florence voulait faire peindre un grand tableau dans la salle du conseil ; le sujet devait être pris dans l'histoire de Florence. Les cartons présentés par les deux illustres concurrents sont ainsi décrits par Benvenuto Cellini, qui les avait copiés : « Ces esquisses représentaient la ville de Pise assiégée par les Florentins : celle de Léonard de Vinci offrait un combat de cavaliers divinement travaillé ; celle de Michel-Ange des fantassins qui, au cri d'alerte, couraient aux armes, à demi nus, avec de si beaux gestes, si admirablement dessinés, que ni les anciens ni les modernes n'avaient jusque-là rien fait qui pût l'égaliser. » Ces cartons, qui malheureusement n'existent plus, ont eu une immense réputation dans toute l'Italie ; tous les jeunes artistes vinrent à Florence pour les copier.

Une autre occasion se présenta pour Michel-Ange de lutter contre Léonard de Vinci : il y avait alors à Florence un énorme et magnifique bloc de marbre dont un sculpteur des temps primitifs avait fait une statue informe qui encombrait la voie publique. On demanda à Léonard de Vinci s'il ne pourrait pas tirer parti du marbre. Après l'avoir examiné, il répondit qu'il était impossible d'en faire une statue nouvelle sans y ajouter des morceaux. Mais Michel-Ange se chargea de ce travail difficile et changea cette mauvaise ébauche en une statue colossale de David.

Le pape Jules II l'ayant appelé à Rome en 1503 pour faire son mausolée, Michel-Ange présenta le plan du plus colossal tombeau que l'art moderne ait jamais tenté de construire. C'était un grand massif triangulaire offrant dans ses faces des niches qui contiendraient des Victoires et dans ses angles des Termes formant pilastres, auxquels seraient adossées des figures de captifs. Cette base devait

supporter un second monument moins vaste, entouré de statues colossales des prophètes et des Sibylles, et couronné d'une pyramide ornée de figures allégoriques en bronze. Jules II s'enflamma tellement pour ce projet qu'il ne trouva dans Rome aucun monument digne de le renfermer. Il décida alors qu'on démolirait l'ancienne basilique de Constantin pour bâtir l'église actuelle de Saint-Pierre. Ainsi fut commencée cette immense église qu'on a appelée le Mont-Blanc des édifices et à laquelle on travailla pendant 170 ans presque sans interruption. Les plus grands artistes de l'Italie y apportèrent leur concours : Bramante, qui éleva l'édifice jusqu'à l'entablement ; Raphaël, San-Gallo, Michel-Ange, qui éleva la coupole ; Bernin, qui éleva devant la façade une colonnade circulaire.

Pour satisfaire l'impatience de Jules II, on poussa la précipitation jusqu'à détruire et disperser les tombeaux, les statues et les ossements que renfermait l'ancienne basilique. Mais, comme si le Dieu né dans une étable eût voulu punir l'orgueil de son vicaire, rien de ce qu'avait rêvé le pape n'arriva. Le tombeau de Jules II n'est pas à Saint-Pierre de Rome, mais dans la vieille église de Saint-Pierre-aux-Liens, bâtie en 442 par Eudoxie, femme de Valentinien III, pour conserver les chaînes qui avaient lié saint Pierre, et reconstruite au VIII^e siècle. Les cendres du pontife ne sont pas même dans son mausolée, qui n'a jamais été achevé selon le plan primitif. Le Moïse, la Religion et la Vertu sont les seules statues qui y aient été placées ; la Victoire est à Florence, et les deux Captifs, envoyés à François 1^{er}, sont maintenant au Louvre. Le corps du pape est enseveli au Vatican. Le Moïse colossal, portrait allégorique de Jules II, est représenté assis, caressant d'une main la longue barbe qui tombe sur sa poitrine et tenant de l'autre les Tables de la loi. C'est bien le terrible législateur des Hébreux, menaçant un peuple mutin que son regard irrésistible fait tomber à ses pieds. C'est

assurément, malgré les reproches que lui a souvent adressés la critique, l'œuvre la plus originale et la plus grandiose de la sculpture moderne.

Pendant que Michel-Ange travaillait à ce mausolée, des différends survinrent entre lui et le pape. Croyant avoir à se plaindre de Jules II, il quitta Rome à l'improviste, en lui faisant dire « que s'il avait des ordres à donner, il s'adressât à d'autres qu'à lui. » Ici se place un des traits les plus curieux des mœurs de la Renaissance. Le pape envoya cinq courriers coup sur coup pour intimor à Michel-Ange l'ordre de revenir ; il n'écouta rien et s'enfuit à Florence. Le pape adressa aux magistrats de la république trois brefs remplis de menaces, pour qu'on lui renvoyât son artiste. Michel-Ange, effrayé, voulait se sauver à Constantinople, où le sultan l'appelait pour construire un pont immense sur le Bosphore. Le chef de la république, le gonfalonier Soderini, vint le trouver pour l'engager à céder : « Le roi de France lui-même, lui dit-il, n'aurait pas osé se comporter envers Sa Sainteté comme tu l'as fait. Le pape ne doit pas être réduit à descendre à la prière et nous ne devons pas, pour l'amour de toi, exposer l'État à une guerre, ni compromettre nos rapports avec le Saint-Siège. Si tu conçois quelque crainte pour ta liberté, nous te donnerons le titre d'ambassadeur, ce qui te mettra à l'abri du courroux du pape. » Une réconciliation eut lieu enfin, dans la ville de Bologne, dont Jules II venait de s'emparer. Un évêque présenta Michel-Ange, qui s'inclina pour recevoir la bénédiction apostolique. Le pape le regardant de travers : « Au lieu de venir quand nous t'appelions, lui dit-il, tu as attendu que nous vinssions te chercher. » L'évêque qui servait de médiateur se hâta de dire que Michel-Ange, étant un de ces hommes qui ne connaissent absolument que leur art, méritait quelque indulgence. Mais Jules II, pour toute réponse, lui appliqua sur les épaules un coup de son bâton pastoral, et ayant ainsi déchargé sa colère sur le prélat, se réconcilia avec l'artiste. Ce fut alors que Michel-

Ange fit une statue du pape qui fut détruite pendant les guerres et dont le métal fut employé à faire une pièce d'artillerie, appelée par ironie la Julienne.

On dit que Bramante, dont les intrigues avaient réussi à brouiller le pape et Michel-Ange, changea alors de tactique et persuada à Jules II de faire peindre par Michel-Ange, qui était très-peu exercé à la peinture, le plafond de la chapelle Sixtine. Il espérait humilier son rival en le faisant échouer dans un travail auquel il n'était pas préparé, et faire valoir ainsi Raphaël, son protégé, qui commençait à avoir une grande réputation. Michel-Ange, obligé d'accepter malgré sa répugnance, fit venir des artistes qu'il fit travailler sous ses yeux, et quand il connut les procédés de la fresque, il s'enferma seul dans la chapelle et se mit à l'œuvre. La chapelle Sixtine est une grande salle en carré long, éclairée par six fenêtres. Luca Signorelli, Alessandro Filippi, Cosimo Rosselli, Ghirlandajo et le Pérugin avaient déjà couvert de peintures les deux murailles latérales. Le plafond, peint par Michel-Ange, contient dans ses compartiments nombreux et de toutes formes divers sujets pris dans l'Ancien Testament, tels que la création de l'homme et celle de la femme, et dans la naissance des voûtes les figures isolées des prophètes et des Sibylles.

Le caractère grandiose de ces peintures dépasse tout ce que l'art a jamais produit de plus sévère et de plus grave. « Michel-Ange, a dit madame de Staël, est le peintre de la Bible, comme Raphaël est le peintre de l'Évangile. » Cet homme rude et austère, nourri de la lecture du Dante, était fait pour comprendre les prophètes. Les déchirements de l'Italie, les dernières convulsions des républiques, ne lui rappelaient que trop les désastres de la nation juive. Savonarole aurait pu lui fournir le modèle de ces tribuns inspirés de Judas et d'Israël qui annoncent sans cesse, au nom de leur Dieu, l'invasion étrangère, la ruine et la désolation. L'autorité des Sibylles n'était pas moindre que celle des prophètes dans l'Église primitive ; elles avaient

annoncé la venue du Christ aux païens, pendant que les prophètes l'annonçaient aux Hébreux. Les livres sibyllins, si souvent cités par les Pères, sont des imitations des prophéties juives ; ce sont les mêmes colères et les mêmes menaces, seulement Rome a remplacé Babylone, et la destruction prochaine de l'empire et du monde est présentée comme une expiation des crimes de la terre et des souffrances du peuple de Dieu. Ces sombres figures étaient dignes d'inspirer le génie de Michel-Ange, dans un temps où les mêmes malheurs et les mêmes crimes devaient faire naître dans l'âme du vieux patriote italien les mêmes idées de vengeance et de haine désespérée.

Ce fut trente ans plus tard, sous le pontificat de Paul III, que Michel-Ange peignit la grande fresque du Jugement dernier, au fond de la chapelle. Pour l'engager à se charger de cet immense travail, le pape lui rendit visite, escorté de dix cardinaux. Cette peinture, faite après le sac de Rome, après la prise de Florence, que Michel-Ange avait défendue en qualité d'ingénieur pendant un siège de onze mois, porte partout l'empreinte de la mélancolie sauvage qui animait alors l'artiste. Michel-Ange, qui, selon l'expression de Stendhal, ne s'est jamais douté que Dieu fût bon, n'a senti du christianisme que le côté terrible, la justice inexorable, non la clémence et le pardon. Le Christ, juge inflexible, repousse les maudits du geste, sans s'inquiéter des pleurs de sa mère agenouillée. Près de lui sont les patriarches et les apôtres, les saints et les martyrs ; à droite les élus montent au ciel, à gauche les damnés sont entraînés dans l'enfer par les diables. Au milieu, les anges sonnent de la trompette et réveillent les morts, qui sortent de leur tombeau. La composition offre des points de ressemblance avec celles de Signorelli et d'Orcagna. A l'exemple de Signorelli, Michel-Ange a représenté Caron comme un diable transportant les âmes en enfer dans sa barque. Ce mélange de paganisme et de christianisme,

dont Dante et bien d'autres avaient donné l'exemple, était absolument dans l'esprit du temps.

Considérée dans son ensemble, l'immense fresque de Michel-Ange présente une masse de corps nus dans les attitudes les plus violentes ; mais quand l'œil du spectateur est arrivé à se diriger au milieu de ce labyrinthe, on comprend les admirations passionnées que cette grande œuvre excite depuis trois siècles. Le sombre désespoir des damnés luttant avec les démons qui les entraînent dépasse, par l'énergie de l'expression, tout ce que nous connaissons de l'art ancien et de l'art moderne. Comme on peut le penser, Michel-Ange a mis ses amis parmi les élus et ses ennemis dans l'enfer. L'œuvre était à peine achevée qu'elle faillit être détruite : Paul IV, très-saint homme, dit-on, mais esprit fort court assurément, fut choqué des nudités qu'un pareil sujet rendait pourtant inévitables ; car si la foi nous oblige à admettre la résurrection de la chair, il n'a jamais été question de la résurrection des habits. Il fallait d'ailleurs avoir une pudeur bien timorée pour s'offenser d'une composition aussi peu voluptueuse. Michel-Ange, qui n'avait pu soupçonner qu'on pût rien voir d'inconvenant dans toutes ses académies, fit répondre au pape de s'occuper un peu moins de réformer les peintures et un peu plus de réformer les hommes. Mais Paul IV tenait à son idée, et il aurait probablement sacrifié toute la fresque si Daniel de Volterre ne s'était chargé de voiler les nudités, ce qui lui attira de la part de ses concitoyens le surnom de culottier, et de la part de Salvator Rosa une satire en vers assez piquante.

Il y a à Florence une chapelle que le génie de Michel-Ange a rendue presque aussi célèbre que la chapelle Sixtine, celle des Médicis, dans la vieille église San-Lorenzo. C'est là qu'on admire les fameux mausolées de Laurent et de Julien. Leurs statues sont placées dans deux niches ; celle de Julien est connue sous le nom de Penseroso. Au-dessous sont deux sarcophages de marbre

supportant quatre figures allégoriques qu'on nomme le Jour, la Nuit, le Crépuscule et l'Aurore. Au-dessous de la Nuit, Strozzi écrivit des vers dont voici le sens : « La Nuit que tu vois dormir dans une si douce attitude a été sculptée par un ange. Dans cette pierre, et quoiqu'elle dorme, elle est vivante. Éveille-la si tu ne le crois pas, et elle te parlera. » La douceur de l'attitude est une qualité qui conviendrait bien plutôt au Penseroso qu'à la Nuit. Cette statue et celles qui l'accompagnent se distinguent au contraire par cette énergie de mouvement qu'on retrouve dans presque toutes les œuvres de Michel-Ange, et qui a fait dire que, désespérant de lutter avec les anciens, au lieu de faire comme eux des dieux, il avait fait des Titans. Michel-Ange était poète, et il a laissé des sonnets très-remarquables. Au-dessous des vers de Strozzi, il écrivit la réponse de la Nuit : on y sent le désespoir où il était arrivé dans sa vieillesse, à la vue des désastres de sa patrie :

Grato m'è il sonno, e più l'esser di sasso
Mentre che'l danno e la vergogna dura.
Non veder, non udir m'è gran ventura,
Però non mi destar, deh ! parla basso.

« Il me plaît de dormir, et plus encore d'être de pierre, tant que durent la misère et la honte. Ne pas voir, ne pas sentir, m'est un grand avantage. Ainsi, ne m'éveille pas, de grâce, parle bas. »

Michel-Ange ne se faisait pas aider comme Raphaël par de nombreux élèves, cependant il employa pendant quelque temps Sébastien del Piombo, qu'il avait fait venir de Venise ; un grand nombre d'artistes, sculpteurs et peintres, se formèrent par l'étude de ses œuvres. Outre Baccio Bandinelli, qui avait aspiré à devenir son rival, et qu'on

accuse d'avoir détruit, par jalousie, les fameux cartons de Pise, on peut citer parmi ses imitateurs ou ses élèves, dans la sculpture, l'Ammanati, Benvenuto Cellini, Jean de Bologne ; dans la peinture, Salviati, Allori, Bronzino et Vasari, l'historien de la peinture italienne. Sur la place du Palazzo Vecchio, et devant la Loggia dei Lanzi, sont réunis, à côté du David de Michel-Ange, quelques autres chefs-d'œuvre de la sculpture florentine : l'Hercule tuant Cacus, de Bandinelli ; la Judith, de Donatello ; le Persée, de Benvenuto Cellini ; l'enlèvement d'une Sabine, de Jean de Bologne, et la belle fontaine de l'Ammanati avec son Neptune colossal traîné par quatre chevaux marins. Lorsque le duc Cosme I^{er} voulut faire élever cette fontaine, les artistes les plus célèbres avaient demandé qu'un concours fût ouvert. Le duc y consentit, mais quand les modèles furent terminés, il n'examina que ceux d'Ammanati et de Cellini, et ne daigna pas regarder ceux de Danti et de Jean de Bologne. M. Émeric David, rapprochant ce concours de ceux qui s'ouvraient aux temps de la liberté de Florence, fait remarquer que les princes les mieux intentionnés sont toujours portés à mettre leur goût particulier au-dessus de l'opinion publique.

Michel-Ange, qui avait défendu Florence, en qualité d'ingénieur militaire, pendant le long siège qu'elle soutint contre l'armée impériale, n'avait pas voulu y revenir depuis la chute de la république. Il mourut à Rome ; mais les Florentins firent enlever son corps furtivement, et l'Académie des beaux-arts, créée deux ans auparavant par Cosme 1^{er}, voulut lui rendre les honneurs funèbres. Le grand-duc était trop adroit pour s'opposer à ces hommages rendus à un vieux républicain. L'académicien courtisan Vasari se chargea de déclarer que si Michel-Ange avait voulu mourir loin de sa patrie c'était parce que l'air de Florence était trop vif pour sa santé. Une difficulté survint entre les peintres et les sculpteurs pour savoir qui

occuperait la droite du cortège, et cette question de préséance fut l'origine d'une nuée de dissertations oiseuses et pédantesques sur la prééminence de la sculpture ou de la peinture. Le public s'intéressait plus à la théorie de l'art qu'à l'art lui-même. Le Rosso et les plus illustres représentants de l'école florentine avaient quitté Florence, qui perdit sa royauté artistique en même temps que sa liberté.

V

ÉCOLE ROMAINE

Rôle de la papauté au moyen âge ; protection constante accordée aux arts. — Jules II et Léon X. — Ce qu'on entend par l'école romaine. — Le Pérugin, maître de Raphaël. — Éducation de Raphaël ; ses trois manières. — Les fresques du Vatican ; caractère élevé de ces peintures ; esprit large de la papauté. — L'école de Raphaël est une communauté ; collaboration multiple ; les loges. — Méthode de Raphaël ; il prend la vérité pour point de départ, la beauté pour but. — L'idéal. — Raphaël se rattache directement à la tradition antique. — Création des types par l'art grec ; le type de la Madone créé par Raphaël. — La Sainte Famille ; caractère profondément humain de cette conception. — Pourquoi Raphaël est le premier des peintres.

Si Florence fut l'Athènes et l'Alexandrie de l'Italie moderne, Rome resta ce qu'elle avait toujours été, la capitale du monde. Ce titre qu'elle avait dû autrefois à la politique de son Sénat et à la puissance de ses armées, elle le conserva grâce au génie de ses papes. Son rôle dans les temps modernes est comme le reflet de son passé. On dirait que les nations comme les hommes ont une âme immortelle. Elles peuvent s'endormir dans le sommeil ou dans la léthargie, leur nom peut être rayé de la terre : leur pensée leur survit et plane encore sur leur tombeau. L'âme virile de Rome ne pouvait mourir avec sa puissance. Les papes recueillirent les traditions politiques de la Ville

éternelle ; ils lui conservèrent ce titre, qu'elle s'était donné presque dès sa naissance, et Rome gouverna le monde par la pensée comme autrefois par les armes. Pendant tout le moyen âge l'Église poursuivit le rêve grandiose de l'empire universel. Sa domination mystérieuse semble le règne d'une ombre : ni armées ni places fortes, c'est le principe chrétien de l'esprit qui asservit la matière. Les papes ont à peine un coin de terre en Italie, mais, par la puissance morale de l'idée religieuse, ils gouvernent les peuples et découronnent les rois. Comme l'ancien sénat de Rome, la papauté a toujours nié le droit de ses adversaires : *Adversus hostem æterna auctoritas esto*. Pas plus que lui elle n'avoue ses défaites ; si la Réforme lui enlève la moitié de l'Europe, elle n'en affirme que plus énergiquement son autorité au concile de Trente.

Dans l'ancienne Rome, l'art ne fut jamais qu'une importation étrangère ; les patriciens le dédaignaient comme toutes les autres formes du travail ; ils l'abandonnaient aux vaincus et ne trouvaient d'occupation digne d'un Romain que le gouvernement des nations :

Excudent alii spirantia mollius æra...

Tu regere imperio populos, Romane, memento,

Hæ tibi erunt artes.....

Les dépouilles de la Grèce et de l'Asie s'accumulèrent dans Rome, et bientôt, par une juste réaction des lois morales, les vainqueurs furent domptés par le génie des vaincus. Un remarquable élan fut imprimé à l'art grec ; sous les empereurs, et surtout sous les Antonins, il se répandit partout où s'étendait la domination romaine, et cette diffusion de la civilisation grecque chez les barbares sera l'excuse de Rome devant l'histoire.

Ce rôle civilisateur fut repris par la papauté pendant tout le moyen âge. Après la destruction générale des temples et des statues antiques par les empereurs chrétiens, quand la première fièvre de dévastation fut apaisée, les papes, sauf de rares exceptions, firent de louables efforts pour conserver ce qui restait des monuments de l'antiquité. C'est ainsi que le Panthéon d'Agrippa fut converti en église. Dès le V^e siècle, les papes Célestin 1^{er} et Sixte III élèvent ou décorent les églises de Sainte-Sabine, Saint-Paul, Sainte-Marie-Majeure, Saint-Jean-de-Latran, Saint-André. Le pape saint Léon le Grand fit peindre sur une muraille de la basilique toute la série des papes depuis saint Pierre, très-curieux ouvrage qui a été continué jusqu'à nos jours, et sur lequel Lanzi s'appuie pour affirmer qu'il y a toujours eu des peintres en Italie, même dans les temps les plus barbares. Jean III et Pélage II firent exécuter de nombreuses mosaïques dans les églises et ornèrent les catacombes des nouvelles peintures. Grégoire le Grand lui-même, si hostile aux auteurs païens, et qui fit, dit-on, jeter dans le Tibre un grand nombre de statues antiques, ne cesse d'inviter les évêques à multiplier les saintes images. Honorius 1^{er} décore de peintures les catacombes de Saint-Marcellin, relève l'église de Sainte-Agnès et l'orne de colonnes en bronze doré, de mosaïques et de vitraux.

Jean IV, Théodore 1^{er} suivirent cet exemple à Saint-Venance, à Saint-Étienne, à Saint-Pierre-aux-Liens. Sergius reconstruit l'église Sainte-Euphémie et la décore de mosaïques. Pendant que les iconoclastes faisaient la guerre aux images, les papes les multipliaient partout. Les murailles de Rome relevées, les aqueducs rétablis, des bains consacrés à l'usage des pauvres, de nouvelles églises bâties, les anciennes restaurées et ornées de mosaïques, de peintures, de statues, de bas-reliefs, de candélabres, de châsses, de couronnes, attestent les efforts tentés, même dans la plus ténébreuse époque de l'histoire, pour glorifier

la religion par l'art. Adrien 1^{er}, qui, dans ses lettres à Charlemagne, lui vantait les peintures qu'on exécutait à Rome, fit peindre à Saint-Jean-de-Latran les pauvres qu'il nourrissait ; son successeur Léon III fit peindre à fresque la Prédication des apôtres. Au X^e siècle même, nous voyons Jean XII orner de mosaïques le vestiaire de Saint-Jean-de-Latran, Il existe à Rome des peintures faites sous les pontificats de Calixte II, Pascal II, Honorius II, Innocent III. Ces œuvres, malgré la désolante faiblesse des artistes du temps, font de Rome un musée unique au monde pour l'histoire de l'art.

Sous la Renaissance, Rome fut ce qu'elle avait été dans l'antiquité, un centre d'attraction plutôt qu'un foyer de production. Pas un grand talent ne se révèle sans que les papes l'emploient aussitôt. C'est ainsi que Giotto, appelé à Rome par Boniface VIII, peignit un grand tableau pour l'église de Saint-Pierre et couvrit de fresques le pourtour de cette ancienne église, qui fut depuis démolie. Innocent VII fait revivre l'université romaine ; Eugène IV appelle Masaccio à Rome ; Nicolas V y fait venir Angelico de Fiezzole, fonde le Vatican, envoie chercher des manuscrits en Orient, en Grèce, en France, en Angleterre et en Allemagne, et fait traduire en latin les principaux chefs-d'œuvre de la littérature grecque. Telle était la tradition constante de la papauté, tels étaient les exemples que Jules II et Léon X avaient reçus de leurs prédécesseurs. On sait à quel point ils les ont dépassés ; on sait quelle protection large et intelligente ces grands hommes ont accordée à l'art, dont les intérêts étaient à leurs yeux ceux de la religion elle-même, puisque l'art, tel qu'ils le comprenaient, était non-seulement la glorification de la pensée religieuse, mais sa forme visible, son expression la plus digne et la plus élevée, la plus naturelle et la plus vraie. C'est grâce à eux que Michel-Ange et Raphaël remplirent Rome de leurs chefs-d'œuvre et en firent pour nous ce qu'elle était pour

les anciens, la plus grande merveille du monde, rerum pulcherrima Roma.

Pourtant il n'y a pas à proprement parler d'école romaine, si on entend par école une tradition représentée par une succession de grands maîtres. Ce qu'on nomme l'école romaine, c'est Raphaël et ses disciples immédiats. Or, Raphaël, né à Urbino, élève d'un peintre de Pérouse, termine ses études à Florence, et quand il paraît à Rome c'est avec un talent déjà mûr, une réputation déjà faite. Il y produit ses plus grands chefs-d'œuvre ; il y forme des élèves, puis, dès qu'il est mort, ses élèves se dispersent et il n'y a plus d'école romaine. Mais si une école est une réunion d'artistes travaillant dans une même voie, sous la direction puissante d'un maître dont le génie fait servir les aptitudes particulières à l'harmonie de l'œuvre collective, jamais le nom d'école ne fut mieux appliqué qu'à ce groupe fameux dont Raphaël est le centre et le chef.

Raphaël avait onze ans à la mort de son père, Giovanni Santi, qui n'a pu par conséquent exercer que peu d'influence sur son éducation. Son maître, le Pérugin, peintre de l'Ombrie, se rattache par Verocchio, dont il est élève, comme Léonard de Vinci, à la tradition florentine. Mais tandis que Léonard de Vinci ouvre le siècle d'or, le Pérugin (Pietro Vanucci, 1440-1524) appartient tout entier à la Renaissance, c'est-à-dire à l'époque de lutte où la tradition primitive de l'art religieux se trouve en face des essais de reconstitution de l'art antique. Par une certaine roideur dans les formes, une symétrie qui va jusqu'à la puérilité, des draperies souvent mesquines, Pérugin se rattache au vieux style ; mais par la beauté séraphique de ses têtes, la noblesse d'expression, la candeur de ses madones et de ses anges, il en est le plus glorieux comme le dernier représentant. Il n'est pas resté étranger au goût de son siècle pour l'antiquité. A Pérouse, en face des sibylles et des prophètes, il a peint Trajan, Pythagore, Périclès, Scipion, Horatius Coclès, Socrate, Fabius

Maximus, Caton, Cincinnatus, Camille, Numa Pompilius et Léonidas ; et dans la même salle il a représenté les sept planètes traînées dans l'espace sur des chars attelés d'animaux fantastiques. Ses ennemis ont essayé de ternir son caractère, mais sans citer aucun fait ; ils l'ont accusé d'athéisme, ce qui n'ôte rien au sentiment religieux de sa peinture.

Placé très-jeune chez le Pérugin, Raphaël Sanzio (1483-1520), selon l'usage du temps, commença son apprentissage en copiant les tableaux de son maître, puis en l'aidant pour les parties accessoires, enfin, en faisant pour son propre compte des tableaux conçus sous son influence. Ce qu'on nomme sa première manière comprend les peintures qu'il a exécutées depuis sa sortie de l'atelier du Pérugin jusqu'à son arrivée à Florence. Alors il étudie Masaccio, collabore avec Pinturicchio et se lie avec l'ardent disciple de Savonarole, Fra Bartholomeo, dont les idées eurent sur lui une grande influence ; cette période répond à sa seconde manière, dont le chef-d'œuvre est la Belle Jardinière du Louvre. Sa troisième manière comprend toutes ses dernières œuvres, depuis la Dispute du Saint-Sacrement jusqu'à la Transfiguration. C'est là que le génie de Raphaël s'est élevé à la plus grande hauteur. Les compositions qu'il a exécutées alors dans les chambres du Vatican sont à la fois le résumé le plus complet et la plus parfaite expression des idées qui ont occupé le monde à une des plus grandes époques de l'histoire.

Quant Jules II monta sur le trône pontifical, il refusa de prendre possession des appartements qu'avait occupés Alexandre VI. On lui proposa d'effacer des peintures murales les portraits de son prédécesseur : « Quand même les portraits seraient détruits, s'écria-t-il, les murs ne suffiraient-ils pas à me rappeler la mémoire de ce simoniaque, de ce juif ? » Il voulut donc habiter l'appartement de l'étage supérieur, dont la décoration avait été commencée par Pietro della Francesca, Luca Signorelli,

le Sodoma, le Pérugin, etc. Raphaël fut appelé à Rome, par l'influence de Bramante, pour les compléter. « Pour caractériser la chambre della Signatura d'après les peintures symboliques qu'elles renferme, dit M. Passavant¹², on pourrait la nommer la chambre des Facultés, car par la Théologie, la Philosophie, la Poésie et la Jurisprudence Raphaël a représenté l'ensemble des connaissances qui rapprochent l'homme de la vérité divine. Et si l'on considère que ces peintures devaient orner le lieu où le chef de l'Église catholique signait des ordres réglant sur toute la terre la marche spirituelle du troupeau chrétien, il faut admirer la sagacité de ce choix. »

La composition de la Théologie, plus connue sous le nom de la Dispute du Saint-Sacrement, se développe à la fois dans le ciel et sur la terre. Le Père éternel, tenant d'une main le globe du monde qu'il bénit de l'autre, éclaire la voûte céleste des rayons de sa gloire. Au-dessous est Jésus-Christ, ayant à ses côtés la Vierge et saint Jean-Baptiste, et sur des nuages à sa droite saint Pierre, chef de l'Église, Adam, le père des hommes, saint Jean, l'apôtre aimé du Christ, David, chef de sa famille terrestre, et saint Étienne, premier martyr ; à gauche, saint Paul, l'apôtre des nations, Abraham avec le couteau du sacrifice, saint Jacques, Moïse tenant les Tables de l'ancienne loi, et saint Laurent. Le Saint-Esprit descend sous forme de colombe, escorté de quatre chérubins portant les quatre Évangiles. Le milieu de la partie inférieure, qui représente la terre, est occupé par un autel sur lequel repose le Saint-Sacrement, et alentour sont réunis en concile les Pères et les grands docteurs de l'Église, parmi lesquels on remarque les figures du Dante et de Savonarole. A droite, un philosophe chrétien parle à un jeune païen appuyé contre une balustrade ; à gauche, des hérétiques interprètent l'Écriture à leur façon et discourent entre eux, loin de l'autel.

La Théologie est la dernière des œuvres de Raphaël où on trouve encore des traces du style archaïque ; la composition est symétrique, les groupes se correspondent avec une parfaite régularité ; mais, à la sérénité calme de la pensée, on sent qu'on est déjà bien loin du moyen âge. Dans une fresque de Taddeo Gaddi, à Florence, la théologie est représentée par saint Thomas d'Aquin, entouré des docteurs célèbres, des Vertus théologiques et d'autres figures allégoriques, et foulant sous ses pieds les hérétiques et les infidèles, Arius, Sabellius, Averroès. Il y a au Louvre une composition analogue de Benozzo Gozzoli. Raphaël place au plus haut du ciel non plus l'orthodoxie dans la personne de son plus fameux docteur, mais Dieu le Père, l'expression la plus large de la pensée religieuse. Les hérétiques et les infidèles ne sont plus des esclaves humiliés : non, ils s'égarent seulement hors de la voie commune, ils tournent le dos à l'assemblée, mais sur l'hérésie comme sur l'Église plane la colombe de l'Inspiration divine ; le Sauveur tend les bras même à ceux qui le méconnaissent, et sa charité embrasse tout le genre humain. Cette largeur d'idées fait autant d'honneur au peintre qui a conçu une pareille œuvre qu'au pontife qui l'a approuvée. Jules II fut transporté d'un tel enthousiasme qu'il fit aussitôt détruire toutes les autres peintures des appartements pour les remplacer par de nouveaux ouvrages de Raphaël, qui ne put obtenir grâce que pour les fresques du Pérugin.

Les deux divisions de la jurisprudence, la loi canonique et la loi civile, sont représentées par deux compositions que sépare une croisée ; d'un côté, Grégoire IX sous les traits de Jules II, entouré des princes de l'Église, remet les Décrétales à un avocat consistorial ; de l'autre, Justinien donne les Pandectes à Trébonien. Les autres compositions, la Philosophie et la Poésie, appartiennent entièrement au monde païen. Comme pour sceller l'alliance du christianisme et de l'antiquité, en face des Pères de l'Église

recevant la révélation de Dieu lui-même, Raphaël a réuni sous le portique les sages de l'ancienne Grèce découvrant la vérité par leur propre génie. Les deux grands maîtres de la philosophie, Platon et Aristote, occupent le centre du tableau ; autour d'eux l'austère Zénon, Diogène, qu'on reconnaît à son écuelle et à ses haillons, Socrate s'entretenant avec Alcibiade, Pythagore qui écrit au milieu d'un groupe attentif, Épicure, Arcésilas, Archimède sous les traits de Bramante, Zoroastre tenant le globe céleste, Euclide tenant le globe terrestre, sont groupés sur un escalier de marbre, sous l'arcade d'un édifice tracé par Bramante. Des figures de second plan sous les traits desquelles on reconnaît Raphaël, le Pérugin son maître, son protecteur le duc d'Urbin, terminent cette splendide composition, où toute la sagesse de l'antiquité est mise en scène : « D'un seul trait, dit M. Charles Blanc ¹³, le peintre d'Urbin nous en dit plus que Diogène Laërce : le geste d'une figure, son attitude, son costume suffisent pour caractériser un penseur, pour exprimer la nature de ses idées, et si j'ose le dire, le tempérament de ses doctrines... Non, le génie antique n'a pas d'interprète plus digne, et il est douteux qu'Apelle eût mieux représenté l'Assemblée des philosophes de son pays. »

Enfin, dans la quatrième composition, la Poésie, l'antiquité donne la main à la Renaissance : au-dessus d'Apollon et des Muses réunies sur le Parnasse, Virgile montre la route à Dante, l'Arioste est auprès d'Homère. Par un légitime orgueil, Raphaël s'est représenté lui-même à la place que la postérité devait lui attribuer dans le panthéon de l'art ; il s'est mis à côté de Virgile. Dans les fresques qui couvrent les murs des autres chambres du Vatican, sous des scènes tirées de l'histoire religieuse, on retrouve sans cesse la société au milieu de laquelle vivait Raphaël, les portraits de ses amis ou des personnages illustres de Rome. Quelquefois même le choix du sujet contient une allusion à

des événements contemporains ; ainsi, Attila repoussé par saint Léon, c'est Louis XII chassé d'Italie sous le pontificat de Léon X, rapprochement qui flattait à la fois le sentiment national des Italiens et l'orgueil de la papauté. Avant d'être pape sous le nom de Léon X, Jean de Médicis avait été fait prisonnier à Ravenne, et c'est en souvenir de son évasion que Raphaël peignit la Délivrance de saint Pierre.

Chacune des compositions des chambres mériterait une étude spéciale, car chacune se distingue par la prédominance d'une des grandes qualités de l'artiste : tantôt, comme dans l'Incendie du bourg Saint-Esprit, c'est une science de l'anatomie qui rappelle celle de Michel-Ange ; tantôt c'est une énergie de mouvement incomparable, par exemple dans l'Héliodore chassé du Temple, ou dans la Bataille de Constantin exécutée par Jules Romain sur les dessins de Raphaël. Dans la Messe de Bolzene il est coloriste à la façon des Vénitiens, quoiqu'il eût à lutter à la fois contre un sujet assez ingrat et contre les difficultés imposées par l'architecture, la composition étant coupée en deux par une croisée. La même difficulté, dans la Délivrance de saint Pierre, lui fournit l'occasion d'une disposition très-originale et d'un effet de lumière absolument nouveau à cette époque. Saint Pierre, enchaîné dans sa prison, est délivré par un ange ; de chaque côté de la prison est un escalier sur les degrés duquel sont des gardes endormis ; à ces trois compartiments qui divisent le tableau répondent trois effets différents de clair-obscur : au milieu c'est l'ange resplendissant qui illumine la scène, des deux côtés les pâles clartés de la lune et la lueur des torches font briller diversement les armures des soldats. Il faut remarquer qu'il n'existait alors aucune peinture exprimant ainsi le drame par un effet de lumière. Titien commençait à peine à être connu, et Rembrandt ne devait venir au monde qu'un siècle plus tard.

Toutes ces fresques et celles des autres chambres du Vatican sont accompagnées de compositions plus petites,

exécutées soit par Raphaël, soit sur ses dessins par ses nombreux élèves, parmi lesquels il y en a, comme Jules Romain, Perino del Vaga, Penni, Pinturichio, Polydore de Caravage, qui étaient eux-mêmes des maîtres chargés par le chef de l'association de diriger les travaux secondaires. Quelques-uns étaient même ses condisciples et auraient pu travailler pour leur compte ; mais tel était l'ascendant de son génie et le charme de son caractère, que tous aimaient mieux vivre avec lui et contribuer à sa gloire. Il est vrai que le bienfait était réciproque ; la direction que les élèves recevaient à chaque instant d'un pareil maître était autrement fortifiante que la froide correction d'un professeur dans nos écoles. On ne trouve plus de traces aujourd'hui de ces associations d'artistes si communes sous la Renaissance. L'école était une véritable famille, on vivait en commun ; si la bourse de l'un était à sec, celle de l'autre y suppléait, et celle du maître était comme le trésor de la communauté. Un des membres était ordinairement chargé de mettre les comptes en ordre, de tenir le ménage, de faire les approvisionnements. Dans l'école de Raphaël cette fonction échet au Penni ; de là le surnom de Fattore.

Cette collaboration multiple permettait à Raphaël de mener de front et les immenses travaux dont il était chargé au Vatican et bien d'autres encore, tels que les fresques sur la légende de Psyché, entreprises pour la maison du riche banquier Chigi, devenue depuis la Farnésine ; les cartons demandés par le pape pour servir de modèles à des tapisseries flamandes, et qui ornent maintenant la galerie d'Hampton-Court ; enfin ces nombreuses peintures à l'huile dispersées dans toutes les grandes galeries de l'Europe, où elles occupent toujours la place d'honneur. Il existe souvent plusieurs exemplaires d'une même œuvre, et de valeur à peu près égale, parce que les compositions ébauchées par les élèves sur les dessins du maître étaient ensuite achevées ou retouchées par lui. L'immensité et la variété de l'œuvre de Raphaël s'expliquent par le tact avec lequel il

savait reconnaître les aptitudes de chacun et utiliser tous les talents au profit du travail qu'il dirigeait. Ainsi Polydore était un très-habile ornemaniste, faisant d'admirables grisailles ; Jean d'Udine excellait à peindre les fruits, les fleurs, les animaux ; il savait par cœur toutes les bêtes de la ménagerie du pape : les caméléons, les perroquets, les singes, les éléphants, tous les oiseaux et les reptiles de la zone torride. Ce fut à l'aide de ces deux artistes que Raphaël couvrit les murs des galeries du Vatican de délicieuses arabesques qui sont une merveille de fantaisie et de goût.

Ces galeries, ou Loges, se composent d'un triple étage de portiques ouverts. Sur chacune des coupoles du second étage sont des scènes tirées de l'Écriture sainte, peintes à fresque par les élèves de Raphaël d'après ses compositions. Ces fresques, au nombre de cinquante-deux, sont ce qu'on nomme plus spécialement les Loges de Raphaël ; sur les murs et les piliers tout un monde d'êtres fantastiques, sphinx et satyres, quadrupèdes ailés, centaures et centauresse, dont le corps se termine en guirlandes, en poissons ou en plantes épineuses ; des grappes d'enfants dans des vignes, des rats, des lézards, des écureuils grimpant, bondissant le long des rinceaux, paraissant et disparaissant sous le feuillage, parmi les fleurs et les fruits, servent d'encadrements à de belles figures enchâssées dans la décoration comme des camées antiques. Cette ornementation était imitée de celle des anciens, dont on avait trouvé un modèle dans les Thermes de Titus, découverts quelques années auparavant, et dont les peintures de Pompéï et d'Herculanum ont fait connaître, depuis, beaucoup d'autres exemples. Raphaël dirigea non-seulement la décoration des Loges, mais leur construction, qui était à peine commencée quand Bramante mourut. Il a donné d'autres preuves de son talent d'architecte, et la fin de sa vie fut surtout remplie par de grands projets d'architecture. On croit même que c'est en faisant des

fouilles pour la reconstruction de la Rome des Césars qu'il a été atteint de la pleurésie dont il est mort si prématurément.

Les titres qui ont mérité à Raphaël d'occuper le premier rang dans l'histoire de l'art sont de plusieurs sortes. On a souvent répété qu'inférieur par certains côtés à d'autres maîtres, il avait réuni plus qu'aucun d'eux les qualités qui constituent le grand artiste. Cela est hors de doute, mais cet équilibre de qualités se retrouve, quoique à un degré moins éminent, dans les Carrache, qu'on n'a jamais songé à mettre au-dessus de Michel-Ange, du Titien et du Corrège. Raphaël a d'autres mérites dont il faut tenir compte pour expliquer sa royauté incontestée. Le premier est d'avoir su, mieux qu'aucun autre artiste moderne, associer dans une juste mesure l'étude consciencieuse de la nature et la recherche de l'idéal. Par les dessins et les études qu'il faisait pour ses tableaux, et dont un très-grand nombre ont été conservés, on voit que jusqu'à la fin de sa vie il a pris la vérité pour point de départ. Comme l'a fait plus tard David, il dessinait toujours ses figures nues avant de les draper. C'est d'après le modèle vivant qu'il s'élevait, par des tâtonnements successifs ou des corrections réfléchies, à ces types de beauté que nous admirons dans ses peintures. Une fois pourtant, mécontent de ses modèles, il osa se confier à la science qu'il avait acquise par des études antérieures : « Quant à ma Galathée, écrivait-il au comte Castiglione, pour qu'elle eût été parfaitement belle, il aurait fallu que j'eusse choisi plusieurs belles filles, et que, demeurant auprès de moi, vous m'eussiez guidé dans le choix de leurs traits. Mais n'ayant trouvé ni d'assez belles femmes ni des conseils assez éclairés, j'ai suivi une certaine idée de beauté qui s'est formée dans mon esprit. Cette idée a-t-elle en effet quelque mérite sous le rapport de l'art ? Je l'ignore, toutefois je m'efforce de la concevoir nettement et de la rendre. »

Comme le remarque avec raison M. Émeric David, cet exemple, qu'un si grand maître avouait n'avoir donné qu'à regret et en hésitant, a suffi pour égarer les médiocrités présomptueuses. Combien d'artistes, s'attribuant les privilèges du génie, ont cru pouvoir se passer de la nature pour réaliser un idéal qu'ils s'imaginaient avoir dans la tête, et ont abandonné, sur la foi d'une parole mal comprise, la méthode que Raphaël avait observée toute sa vie, et à laquelle lui seul avait le droit de déroger une fois ! Ce n'est qu'après s'être rendu dans ses études l'esclave de la nature qu'il arrivait à la corriger dans ses tableaux, et à rendre les choses non comme elles sont, mais comme elles devraient être. On peut s'en convaincre en comparant les portraits de la Fornarina avec les Vierges pour lesquelles la même tête a servi de modèle, ou bien en rapprochant les études qu'il avait faites pour sa Transfiguration avec les mêmes figures telles qu'il les a introduites dans ce tableau, la dernière et peut-être la plus parfaite de ses œuvres. On peut se convaincre aussi, en analysant cette admirable peinture, « qu'il a raisonné, comme le dit Mengs, tous les plis de ses draperies, que tous ont leur cause, soit dans le poids de l'étoffe, soit dans le mouvement des membres qui en sont couverts ; souvent ils indiquent la position de ces membres dans l'instant qui a précédé ¹⁴. »

Dégager l'idéal du réel en ramenant chaque forme à son type, tel était le principe de l'art grec, tel fut aussi celui de Raphaël. Le type de la forme humaine n'est pas unique comme le canon égyptien, il est multiple : il y a un type pour chaque sexe, pour chaque âge ; il y a des types généraux qui répondent aux différents caractères humains ; il y a même des types particuliers, et c'est ce qui fait qu'un portrait n'est pas une photographie. Raphaël et les autres portraitistes, Titien, Velasquez, Rubens, Rembrandt, Van Dyck, expriment ce qui constitue le caractère de chaque personnage, en négligeant les détails inutiles ; ils dégagent

le type, et c'est pour cela que leurs portraits sont de véritables tableaux d'histoire. Ce sacrifice des accidents pour faire valoir les traits caractéristiques est encore plus nécessaire dans l'expression des types généraux, et c'est par là que les anciens élevaient la réalité à sa puissance supérieure, qui est l'idéal. Raphaël, comme tous les artistes de la Renaissance, plus qu'aucun d'eux peut-être, aimait l'antiquité et l'étudiait sans cesse. Comment en eût-il été autrement dans cette société enthousiaste et lettrée au milieu de laquelle il vivait, dans cette société qui n'avait d'autre culte que celui du beau, où un cardinal jetait son bréviaire parce qu'il le trouvait trop mal écrit, où des chrétiens fervents songeaient à refaire en grec pur ou en latin cicéronien les écrits des Pères de l'Église, qu'ils voyaient abandonnés pour les auteurs païens ?

Le souvenir des anciens se manifeste dans tout l'œuvre de Raphaël. Il s'en rapproche par son goût exquis dans le choix des formes, par une grâce qui n'exclut jamais l'énergie, par l'ingénuité dans le geste, par le sentiment naïf de la nature. On dit quelquefois que Raphaël a mis la forme antique au service de l'idéal chrétien : c'est manquer de justice non seulement pour l'art grec, qui n'était pas uniquement un art de forme, et apparemment avait bien aussi son idéal, mais même pour Raphaël, à qui on enlève la moitié de sa gloire, toutes ses œuvres païennes, la Galathée, les trois Grâces, l'Amour et Psyché, le Parnasse, l'école d'Athènes. Dans ses tableaux chrétiens, Raphaël est aussi loin de l'ascétisme du moyen âge que de la sensualité des peintres de la décadence. La Madone de Saint-Sixte, la Madone de Foligno, la Vierge à la chaise, sont pures et chastes, mais elles n'ont rien du mysticisme d'Angelico de Fiesole ; elles ont été dessinées nues d'après nature, ce que Savonarole et les théoriciens de l'art immatériel auraient regardé comme une profanation. Raphaël est chrétien sans cesser d'être le disciple des Grecs ; il est même quelque chose de plus que leur disciple, il est un d'entre eux ; il ne

renie jamais leur idéal, qui est la beauté, il en donne une traduction nouvelle, il ajoute une divinité de plus à leur panthéon.

La Grèce avait conçu et réalisé tous les types de la beauté humaine, et elle en avait peuplé son Olympe, Elle avait la beauté virile dans Jupiter, la force active dans Hercule, la jeunesse dans Apollon et Bacchus. Elle avait la beauté féminine dans Vénus, et les types plus particuliers de l'épouse dans Junon, de la mère dans Cérès, de la vierge dans Minerve et Diane. Mais l'art grec, qui, en poursuivant ses rêves de beauté absolue, avait été jusqu'à réunir celle de l'homme et celle de la femme dans le type étrange et mystérieux de l'Hermaphrodite, n'avait pourtant pas songé à confondre l'idéal de la vierge et celui de la mère. C'est cette lacune que l'art chrétien est venu combler, et le côté le plus populaire de la gloire de Raphaël est d'avoir su donner à ce type de la Vierge-mère sa plus haute et sa plus complète expression. La Madone de Raphaël n'est pas cette pâle Vierge du moyen âge qui règne sous son manteau de pourpre, les pieds sur le croissant de la lune ; ni celle qui, dans les paradis du moine de Fieze, reçoit la couronne des mains de son fils, dont elle semble plutôt l'épouse. Ce n'est pas non plus l'humble et douce ménagère des maîtres de l'Allemagne et de la Flandre, moins encore la Vierge sans enfant des Assomptions espagnoles, qui ne regarde pas la terre et s'envole dans le bleu sur l'aile des chérubins. La Madone de Raphaël est plus que tout cela : elle est l'apothéose de la famille.

La famille, absente au moyen âge, où l'on ne concevait pas de vertu hors du monastère, est glorifiée sous la Renaissance dans ce beau groupe de l'enfant souriant à sa mère ou jouant à ses pieds avec l'agneau symbolique. Le rôle du père, si effacé dans la légende, se prête ici merveilleusement aux convenances de l'art. Le menuisier à la barbe grisonnante, qui figure toujours au second plan dans les Saintes Familles, se repose de son travail pour

contempler ce tableau de la paix et du bonheur. L'idéal humain est changé ; les macérations du cloître feront place désormais aux vertus simples, aux sérieux devoirs qui portent en eux-mêmes leur récompense.

Élève de Pérugin, le dernier représentant de l'art séraphique en Italie ; ami de Fra Bartholomeo, le plus fervent disciple de la réforme religieuse dans l'art ; admirateur passionné de l'antiquité, Raphaël parvint à fondre tous ces éléments dans une parfaite harmonie. Quand même ses fresques auraient disparu sous l'action du temps, il resterait, même aux yeux des gens les plus étrangers à l'art, le représentant le plus complet de la peinture, pour avoir su donner un caractère divin à la plus humaine de toutes les idées, celle de la famille. Après ce sublime défi jeté à tout ce que le paganisme avait produit de plus beau, à tout ce que le christianisme avait rêvé de plus pur, l'art n'avait plus qu'à décroître. Le divin jeune homme s'éteignit sans avoir de successeur. Son école, privée de cette puissante unité qui en faisait la force, se dispersa presque aussitôt après sa mort.

VI

ÉCOLE LOMBARDE

Squarcione et Mantegna ; étude de l'antiquité et recherche de la vérité historique. — Léonard de Vinci fonde l'école de Milan ; son génie universel ; ses travaux scientifiques. — Le tableau de la Cène, modèle du style sublime. — Le portrait de la Joconde. — Méthode de Léonard de Vinci ; recherche de la perfection. — Destinée malheureuse de ses œuvres. — Ses théories exposées dans ses écrits, appliquées dans ses œuvres ; son importance dans l'histoire des sciences. — Jules Romain à Mantoue ; décoration du château du T. — Le Corrège. — Sa théorie du clair-obscur. — La Nuit. — Les grandes fresques de Parme. — La Madeleine. — Caractère de la peinture du Corrège. — Le Parmesan.

On réunit sous le nom d'école lombarde les artistes qui se sont illustrés dans différentes villes du nord de l'Italie, Mantoue, Ferrare, Modène, Crémone, Parme, Milan, Bergame, etc. Les fresques de Giotto à Padoue avaient excité dès le commencement de la Renaissance une grande admiration dans toutes ces contrées. Au XV^e siècle (1394-1474) paraît Squarcione, artiste dont Vasari n'a pas écrit l'histoire et qui eut pourtant une grande influence sur l'art de son temps. Squarcione était passionné pour l'antiquité ; il avait voyagé dans toute l'Italie et séjourné longtemps en Grèce. Il s'était formé une précieuse collection de fragments antiques, et son atelier, qui était en même temps un musée, fut bientôt suivi par de nombreux disciples. Le

plus célèbre fut Mantegna, que Squarcione avait recueilli tout enfant dans la campagne et adopté comme son fils.

Elevé dans le culte de la statuaire grecque, Mantegna (1431-1506) ne cessa jamais de croire, dit Vasari, que les chefs-d'œuvre de l'antiquité étaient plus achevés que la nature elle-même. Les sujets chrétiens prennent quelquefois sous son pinceau un caractère païen ; saint Sébastien est transformé en Apollon, sainte Euphémie est presque une statue antique ; dans le tableau de Judith il y a un bas-relief emprunté au cycle de Neptune. On doit reconnaître pourtant un admirable sentiment chrétien dans le tableau du Christ entre les larrons que nous possédons au Louvre ; l'expression de la douleur est vraiment sublime dans le saint Jean, et surtout dans la Vierge et les saintes femmes. Mais, quoique Mantegna ait cherché l'inspiration chrétienne dans ses tableaux religieux, il représente le plus grand effort tenté par l'art du xve siècle pour se rapprocher des anciens. Le premier il a cherché la vérité locale dans les scènes de mythologie ou d'histoire. Les Triomphes de César, qui sont au château de Hampton-Court, près de Londres, sont un monument remarquable des premiers essais de la peinture historique. Dans le Parnasse, qui faisait partie du cabinet d'Isabelle d'Este et qui est maintenant au Louvre, il y a une admirable danse des Muses, pleine de cette élégance à la fois charmante et grave qui caractérise les œuvres de l'art antique. Mais on reconnaît que la Renaissance n'a pas encore atteint son apogée dans la figure de Mars, qui est toute de convention, et dans le singulier costume de Mercure. Il n'a été donné qu'à Raphaël de traduire l'antiquité sans l'amoindrir.

Mais l'école la plus célèbre de l'Italie septentrionale fut celle que fonda à Milan le Florentin Léonard de Vinci. La vie de Léonard de Vinci jusqu'à trente ans est peu connue. Nous savons seulement qu'il fut élève de Verocchio en même temps que Pérugin, qu'il était d'une figure aimable, parfait écuyer, d'une force herculéenne et très-habile à tous

les exercices du corps. Né au château de Vinci près de Florence, en 1452, on le voit débiter à Milan dans un concours de poètes et de ménestrels, où, muni d'une lyre d'argent qu'il avait fabriquée lui-même, et s'en servant pour accompagner les vers qu'il improvisait en chantant, il vainquit les musiciens et les improvisateurs accourus de toutes parts à la fête. Puis nous le voyons architecte du dôme de Milan, faire diverses constructions et s'efforcer de remplacer le style gothique par les ordres. En 1483 il fonde une académie des beaux-arts pour laquelle il compose ses traités sur la peinture, sur les mouvements du corps humain, sur l'anatomie et sur la perspective. Ensuite il est ingénieur militaire au service du duc de Milan et crée de nouveaux systèmes de fortification, devenus nécessaires par suite de l'artillerie mobile. En même temps il amène à Milan les eaux de l'Adda et construit le canal de Morterana, qui est encore aujourd'hui une source de richesse pour la Lombardie. Il construit pour Galeazzo de San Severino un magnifique palais, qui fut détruit pendant les guerres, comme appartenant à un partisan de Louis le More. Tous ces travaux furent exécutés concurremment avec sa fameuse statue équestre et le tableau de la Cène.

Obligé de s'enfuir après la prise de Milan, il arrive à Florence, qu'il trouve encore sous l'impression de la mort de Savonarole (1498). Tous ses anciens amis étaient dispersés et dans un profond découragement : Botticelli et Lorenzo di Credi avaient renoncé à la peinture pour pleurer le réformateur ; Bartholomeo, tout à ses souvenirs, s'était jeté dans un couvent ; Pérugin se survivait à lui-même. Léonard se met au service de César Borgia, qui lui donne la direction de ses fortifications, revient à Florence en 1503 pour le concours des cartons, puis retourne à Milan, qu'il est bientôt obligé de quitter, comme partisan des Français, après que Louis XII eut signé sa renonciation au Milanais. Il cherche un refuge à Rome, où il est assez mal reçu par Léon X ; il se décide alors à accepter les offres de François

ler, qui l'appelait en France, et vient mourir au château de Clot près d'Amboise (1519). Ses ouvrages, qui forment treize volumes, outre une foule de notes éparses, comprennent un traité de la nature et du mouvement de l'eau, rempli de dessins de machines ; un traité d'anatomie humaine ; un traité de l'anatomie et de la construction du cheval ; un traité de perspective ; un traité de la lumière et des ombres ; un traité de l'équilibre des corps, et un traité de la peinture, qui est entre les mains de tous les artistes. Dans ses papiers épars on a retrouvé des notes sur toutes sortes de sujets. Il parle de la rotation annuelle de la terre comme d'une opinion admise des savants de son temps (30 ans avant Copernic) ; de l'emploi de la vapeur comme force expansive, des principes qui président à la construction du baromètre, et d'une foule de problèmes d'optique, de mécanique et même de géologie. Quoiqu'il ait écrit beaucoup de vers, il ne nous reste de lui qu'un sonnet.

Nous n'avons à le considérer ici que comme artiste. Son œuvre la plus importante est le tableau de la Cène, peint à l'huile en 1496 sur le mur du réfectoire du couvent de Sainte-Marie-des-Grâces à Milan. Cette peinture, déjà très-dégradée en 1545, restaurée plusieurs fois et presque entièrement repeinte en 1726 et 1770, a de plus été percée, au milieu même de la composition, par les moines, qui, voulant manger leur dîner plus chaud, ouvrirent une porte dans le tableau pour faire communiquer le réfectoire avec la cuisine. Ce débris, effacé par le temps et mutilé par les hommes, est pourtant le manifeste de la Renaissance italienne, et ce qu'il a suggéré de dissertations remplirait une bibliothèque. C'est un des plus parfaits modèles de ce style sublime qui convient seul à la peinture religieuse, et qui consiste, selon l'excellente définition de Raphaël Mengs, à unir dans un même objet le possible et l'impossible. Pour rendre le possible, l'artiste ne doit employer que les formes données par la nature ; pour s'élever jusqu'à l'impossible, il doit donner à ces formes

une perfection qui ne se trouve que dans sa pensée. Voilà pourquoi Léonard, qui allait dans les prisons chercher un type pour son Judas, disait lui-même que ce n'était pas sur la terre qu'il avait cherché celui du Christ. Le sujet de la Cène se prêtait parfaitement à cette union de l'idéal et du réel qui est le but du grand art. Il est simple et sublime à la fois, dépourvu du caractère merveilleux, et par conséquent absolument humain par le fait qu'il représente, quoique divin par les idées qui s'y rattachent. C'est le moment solennel où l'Homme-Dieu, à la veille de sa mort volontaire, institue le grand sacrement de l'Eucharistie, qui est à la fois un symbole du sacrifice qui doit sauver le monde et de la fraternelle communion de tous les membres de la famille humaine dans une même nourriture et dans une même foi. C'est aussi le moment que le Sauveur a choisi pour annoncer la trahison qui doit amener sa mort. Son visage est d'une tristesse calme. Les apôtres protestent par le geste selon le caractère que la tradition attribue à chacun d'eux ; le plus éloigné interroge son voisin comme s'il avait mal entendu, et le traître, reconnaissable à la laideur de son visage, semble décontenancé, quoique feignant l'assurance.

Beaucoup de grands maîtres ont traité le même sujet sans atteindre la simplicité grandiose de l'œuvre de Léonard. Poussin représenta Judas tenant en main la bourse, dont il était gardien d'après le récit évangélique, et quittant furtivement la salle pour aller vendre le Christ aux prêtres. Baroque voulut y introduire Satan en personne, soufflant la trahison à l'oreille de Judas, comme il est rapporté par saint Luc et saint Jean ; mais ce sont là des incidents particuliers qui détournent l'attention du sujet principal. Léonard lui conserva sa grande unité ; la figure du Sauveur domine la composition moins par la place qu'elle occupe que par son caractère ; quant à la lumière, elle est répandue d'une manière égale sur tous les personnages, qui se groupent sans confusion, selon la

tradition des anciens, telle que Pausanias nous l'a conservée dans sa description des peintures de Polygnote. Le même système a prévalu dans la plupart des compositions de Giotto, de Signorelli, de Fra Angelico, de Pérugin, de Raphaël ; tandis que les artistes du XVII^e siècle, Pierre de Cortone, Carle Maratte, et les peintres français qui les ont suivis, sacrifient généralement le caractère moral et particulier de l'individu, et considèrent leurs figures comme éléments de décoration, les entassant par groupes compactes pour produire plus facilement de grands effets de lumière et d'ombre.

Si on veut maintenant juger Léonard de Vinci non plus sur une composition, mais sur un simple portrait, voici comment Vasari s'exprime au sujet de la Juconde : « Il entreprit de faire pour Francesco del Giocondo le portrait de Monna Lisa, sa femme, et après quatre ans d'un travail assidu il le laissa imparfait. On le voit à présent chez le roi de France à Fontainebleau. Qui veut savoir jusqu'à quel point l'art peut imiter la nature, s'en rendra compte facilement en examinant cette tête, car il a représenté les moindres détails avec une extrême finesse. Les yeux ont ce brillant, cette humidité que l'on observe toujours pendant la vie ; ils sont cernés de teintes rougeâtres et plombées d'une vérité parfaite ; les cils qui les bordent sont exécutés avec une excessive délicatesse. Les sourcils, leur insertion dans la chair, leur épaisseur plus ou moins prononcée, leur courbure suivant les pores de la peau, ne pouvaient être rendus d'une manière plus naturelle. Le nez et ses belles ouvertures d'un rose tendre respirent. La bouche, sa fente, ses extrémités qui se lient par le vermillon des lèvres à l'incarnat du visage, ce n'est plus de la couleur, mais c'est vraiment de la chair. Au creux de la gorge un observateur attentif surprendrait le battement de l'artère. Enfin, il faut avouer que cette figure est d'une exécution à faire trembler et reculer l'artiste le plus habile du monde qui voudrait

l'imiter. Monna Lisa était très-belle, et pendant qu'il la peignait, Léonard eut soin de l'entourer de musiciens, de chanteurs, de bouffons, qui l'entretenaient dans une douce gaieté, afin d'éviter cet aspect mélancolique que l'on observe dans la plupart des portraits. Aussi remarque-t-on dans celui de Léonard un sourire si agréable que cette peinture est plutôt une œuvre divine qu'humaine, et qu'on la tenait pour une chose merveilleuse et vivante à l'égal de la nature elle-même. » On sait combien la postérité a pleinement confirmé le jugement des contemporains, mais il n'en est pas moins surprenant de trouver une pareille appréciation dans un artiste comme Vasari, qui était si fier de sa facilité, et qui ressemble bien plus aux peintres de la décadence qu'à ceux du siècle à la fin duquel il est venu.

Cet immense désir de perfection explique pourquoi les œuvres de Léonard de Vinci ne sont pas très-abondantes, quoiqu'il ait vécu très-longtemps et qu'il ait beaucoup travaillé. Il s'est occupé toute sa vie de rechercher les proportions qui constituent l'harmonie du corps humain, les lois du mouvement et de l'expression. Il a fait beaucoup de caricatures, non comme un frivole amusement, mais comme une étude des physionomies et des caractères. Il allait souvent dans les cabarets raconter des histoires à des paysans qu'il faisait rire ou dont il excitait la sensibilité par ses récits ; il les dessinait ensuite de souvenir, s'efforçant de rendre les expressions diverses qu'il avait saisies sur un même visage. Si les qualités de couleur que ses contemporains admiraient dans sa peinture ne nous frappent pas toujours aujourd'hui, nous devons nous en prendre à l'action du temps ; ceux qui pouvaient la voir dans toute sa fraîcheur pouvaient aussi la comparer à celle de Titien et de Paul Véronèse, ce qui leur donnait le droit d'être exigeants sous ce rapport. Mais la plupart de ses tableaux à l'huile ont été exécutés peu de temps après l'importation de ce genre de peinture en Italie, avant qu'on n'eût acquis une grande expérience des procédés. On sait

de plus que Léonard était un esprit curieux et avide de recherches en tout genre ; il a dû faire beaucoup d'essais chimiques sur la composition des huiles et des couleurs, et il est tout naturel que ces tentatives n'aient pas toujours été heureuses et aient souvent fait noircir sa peinture.

D'ailleurs, peu d'artistes ont été aussi malheureux que lui dans la destinée de leurs œuvres. Plusieurs ont péri et la plupart ont subi d'indignes restaurations. Ses manuscrits disséminés ne se retrouvent qu'à grand'peine. La Cène, son chef-d'œuvre en peinture, n'est plus guère qu'une ruine ; il en existe, il est vrai, des copies anciennes ; nous en possédons une au Louvre ; mais jusqu'à Raphaël Morghen aucun graveur fameux n'avait songé à la reproduire. Le fameux carton qu'il avait exécuté à Florence en concurrence avec Michel-Ange a disparu, et la peinture qu'il avait commencée d'après ce carton, et qu'il n'acheva pas, tombait en poussière presque de son vivant. Son chef-d'œuvre en sculpture, la fameuse statue de François Sforza, que toute l'Italie avait acclamée à son apparition comme l'œuvre capitale de la Renaissance, a été détruite dans les guerres avant d'avoir été coulée en bronze ; les arbalétriers s'en servirent comme d'une cible afin d'exercer leur adresse. C'est pour cette statue qu'il avait fait une étude si approfondie de l'anatomie du cheval ; on la trouvait supérieure au chef-d'œuvre de Donatello à Padoue, et aux fameux portrait équestre du condottiere Colleoni, par Verocchio.

Ce qui nous reste de Léonard suffit pourtant à nous le faire apprécier sa valeur. Théoricien de l'art dont il est un des premiers maîtres, ses écrits nous le montrent tel qu'il paraît dans ses œuvres, aspirant sans cesse à tout connaître, et ne laissant rien sans l'avoir approfondi. « Un peintre, dit-il dans son Traité de la peinture, doit être universel. Il faut qu'il étudie tout ce qu'il rencontre, c'est-à-dire qu'il le considère attentivement, et que par de sérieuses réflexions il cherche la raison de ce qu'il voit... Si

un peintre n'aime également toutes les parties de la peinture, il ne pourra jamais être universel : par exemple, si quelqu'un ne se plaît point aux paysages, s'il croit que c'est trop peu de chose pour mériter qu'on s'y applique, il sera toujours au-dessous des grands peintres. » Il y a loin de cette largeur de vue qui embrasse l'art dans tout son ensemble à ce morcellement de la peinture en spécialités distinctes qui se produit dans les temps de décadence. Léonard de Vinci ne se bornait pas, d'ailleurs, à une étude superficielle des différentes branches de l'art, il croyait nécessaire d'en approfondir toutes les parties. Les théories qu'il a exposées dans ses écrits et qu'il a appliquées dans ses œuvres peuvent se résumer en deux mots : un désir illimité de perfection, et la noblesse unie à la vérité. Quant à l'importance de son rôle dans l'histoire des sciences, on en peut juger par ces paroles de M. Libri¹⁵ :

« Si à l'aspect de Léonard de Vinci, de Machiavel, de Christophe Colomb, de Raphaël, de Michel-Ange, de ces hommes placés comme des colosses à l'entrée du XVI^e siècle, on osait témoigner une préférence, peut-être la palme serait-elle accordée à Léonard de Vinci, génie sublime qui agrandit le cercle de toutes les connaissances humaines. Dans les arts, Raphaël et Michel-Ange ne purent éclipser sa gloire ; ses découvertes scientifiques, ses recherches philosophiques le placent à la tête des savants de son époque. »

Bernardino Luini, Andrea Solari, Gaudenzio Ferrari continuèrent quelque temps, à Milan, la tradition de Léonard de Vinci ; mais l'arrivée de Jules Romain à Mantoue, en 1524, forma un nouveau centre artistique dans le nord de l'Italie. Ce fut le marquis Frédéric Gonzague qui appela à Mantoue Jules Romain, et lui fournit l'occasion de déployer son triple talent de peintre, d'architecte et d'ingénieur. Le palais du T est l'œuvre capitale de Jules Romain, au moins depuis sa séparation

d'avec Raphaël. On voit dans la décoration qu'il y a exécutée que la sagesse réfléchie du maître n'était plus là pour modérer l'imagination du fougueux disciple. Il cherche surtout à nous étonner, et il y arrive ; mais devant ces scènes imprévues, où le pavé du sol se confond perspectivement avec la muraille, on est plutôt surpris que charmé, et on se rappelle involontairement combien Raphaël savait nous toucher avec peu de choses. Niccolo del l'Abbate, Michel Angelo Anselmi, le Primatice, et bien d'autres, ont été les disciples ou les aides de Jules Romain dans ses immenses travaux. Mais l'école fondée à Mantoue par Jules Romain, comme celle fondée à Milan par Léonard, s'est abaissée peu à peu, jusqu'au jour où les Carrache, en relevant la tradition oubliée, redonnèrent un peu de vie aux écoles italiennes, qui n'en firent bientôt plus qu'une.

Mais il est un homme dans les écoles lombardes dont la place est au premier rang, et qui constitue presque à lui tout seul l'école de Parme : c'est le Corrège (1494-1534). Quoique le Corrège soit un des plus grands maîtres de l'Italie, sa vie est fort peu connue et on ne sait pas exactement de qui il est élève. Les uns veulent qu'il ait étudié à Rome, à Florence et à Venise ; les autres, qu'il ne soit jamais sorti de son pays natal. Vasari prétend que, pauvre et chargé d'une nombreuse famille, il mourut d'une fluxion de poitrine pour avoir porté à pied de Parme à Correggio une somme qu'on lui avait payée en monnaie de cuivre. D'autres biographes le disent issu d'une famille noble et riche. La critique moderne paraît avoir établi que, sans être riche, sa famille était au-dessus du besoin ; mais il est certain que, de son vivant, ses tableaux sont loin d'avoir été payés ce qu'ils valaient, et ce qu'on payait à des peintres bien inférieurs à lui.

Tous les artistes qui se sont fait remarquer par une puissante originalité ont commencé par une période d'imitation ; mais chez le Corrège cette période a été très-courte. L'extrême importance qu'il a donnée au jeu de la

lumière lui assigne une place à part, et il est aussi loin du Titien et de Paul Véronèse que de Raphaël et de Michel-Ange. Toutes les notions du clair-obscur qui s'enseignaient en Lombardie, et principalement à Milan, partaient de ce principe : qu'il faut opposer un fond clair au côté sombre de la figure et un fond sombre au côté éclairé. Ce système paraît même si naturel au premier abord, qu'on n'est pas étonné qu'il ait souvent prévalu. Mais le Corrège a reconnu et démontré le premier, par ses œuvres, que les effets les plus puissants viennent des analogies bien plutôt que des contrastes, et, que la magie du clair-obscur résulte des juxtapositions de l'ombre avec l'ombre, de la lumière avec la lumière, disposées par grandes masses et graduées progressivement, bien plus que des oppositions violentes de sombre et de clair.

Ce principe n'a jamais été appliqué avec tant d'évidence que dans son tableau de la Nuit, où la lumière part de l'Enfant-Dieu pour s'affaiblir insensiblement jusqu'aux extrémités du tableau. Cette lumière, qui émane du corps de l'enfant, est si pure, si éclatante qu'elle semble surnaturelle. Elle inonde le visage de la mère, éblouit les femmes et le berger, éclaire les anges qui descendent du ciel, et va se perdre, en se dégradant, avec les lueurs du jour qui luit à l'horizon. Depuis plus de trois siècles, l'enthousiasme qu'excite ce tableau ne s'est pas démenti. Mengs en admire tout, invention, distribution., clair-obscur, coloris, expression. Lomazzo l'appelle l'ouvrage le plus étonnant du monde, et Richardson la première peinture de l'univers. « Pardon, divin Raphaël, s'écrie le président Desbrosses, si aucun de vos ouvrages ne m'a causé l'émotion que j'ai eue à la vue de celui-ci 1 »

C'est qu'à tout ce que Rembrandt a de plus mystérieux Corrège joint dans cette peinture une grâce, une délicatesse de formes que le Hollandais n'a jamais connues. Comment le peintre aimable de la mythologie, l'admirateur ardent de l'antiquité, aurait-il pu concevoir une forme

triviale ? C'est dans des sujets tels que l'Amour désarmé par Vénus, Io se livrant à Jupiter, le sommeil d'Antioue, Danaé, l'enlèvement de Ganymède, la Lédä, dans la Chasse de Diane et les autres compositions peintes pour l'oratoire de Jeanne de Plaisance, que le Corrège trouvait l'occasion de montrer toutes ses qualités charmantes.

A côté de ces modèles de grâce et d'invention nous trouvons, dans ses peintures de l'église Saint-Jean, une de ces vastes compositions où Corrège lutte avec Michel-Ange pour la hardiesse des groupes, l'immensité des figures, l'audace des raccourcis. Au centre de la voûte est le Christ regardant le ciel, vers lequel il s'élève radieux et triomphant. Autour de lui sont les apôtres et les docteurs du christianisme, suspendus sur les nuages et soutenus par des anges. Il est singulier que des critiques aient accusé Corrège de s'être beaucoup inspiré du Jugement dernier de Michel-Ange, qui n'a été commencé que plusieurs années après.. Corrège est le premier qui ait vraiment fait plafonner ses figures, sans tomber dans ces formes bizarres et laides où l'amour des raccourcis a souvent entraîné les peintres de la décadence, bien que, dans l'église Saint-Jean, on sente quelquefois la manière dans quelques figures d'apôtres, contournées à l'excès.

Mais l'œuvre la plus complète et la plus grandiose du Corrège, c'est la fresque qui couvre la coupole de la cathédrale de Parme. Si elle se trouvait développée sur une surface plane, cette peinture serait plus grande que le Jugement dernier de Michel-Ange. Elle représente l'Assomption de la Vierge. Les cieux s'ouvrent et le Rédempteur reçoit sa mère soutenue par des anges ; les bienheureux chantent des cantiques, et de gracieux petits enfants les accompagnent en jouant de la trompette, en frappant des cymbales ou des tambours de basque, pendant que d'autres dansent, applaudissent, tiennent des flambeaux ou brûlent des parfums. Sans doute, ce n'est pas la béatitude mystique que rêvait Angelico de Fiesole, mais

c'est bien la joyeuse allégresse que pouvait exprimer un peintre amoureux de mythologie. On a reproché à sa Madeleine, si voluptueusement couchée sur le gazon, d'avoir plus d'élégance que de tristesse, et on l'a appelée la moins convertie des pécheresses, la plus adorable des pénitentes. Si d'autres maîtres ont eu des inspirations plus austères, Corrège est inimitable quand il faut rendre la volupté décente, la beauté dans son sourire. Il est remarquable que ce furent ses œuvres qui inspirèrent au sévère David l'idée de s'insurger contre les fadeurs de Boucher ¹⁶.

A peine mort, Corrège, qui n'avait pu faire école de son vivant, trouva partout des imitateurs. Le Parmesan (1503-1540) est après lui le plus grand peintre de l'école de Parme. Interprète charmant de la mythologie, on lui a reproché d'être tombé quelquefois dans l'afféterie, à force de chercher la grâce et l'élégance. Tout le monde connaît sa gracieuse composition de l'Amour préparant ses armes, avec deux petits enfants à ses pieds, l'un qui rit et l'autre qui pleure. Son œuvre principale est dans l'église de Santa-Maria-della-Steccata à Parme. Il fut le premier en Italie qui grava à l'eau forte, et les italiens lui attribuent même la découverte de ce procédé. On dit qu'il s'occupait d'alchimie, et c'est à cela qu'on attribue son arrestation. Comme il n'achevait pas assez vite des peintures payées, la Confrérie de l'Annonciation le fit surveiller ; on l'accusa de pratiques défendues par l'Église et on le mit en prison. Il parvint à s'échapper, mais il mourut dans la misère peu de temps après.

VII

ÉCOLE VÉNITIENNE

Apparition tardive de l'école vénitienne. — Sa comparaison avec l'école florentine. — Jean et Gentile Bellini. — Le Giorgione. — Le Titien ; il crée le paysage historique. — Ses tableaux religieux et mythologiques. — Ses portraits. — Honneurs rendus au Titien. — Paul Véronèse ; peinture décorative ; dédain de la vérité historique. — Le Tintoret ; mouvement de ses compositions. — Autres artistes vénitiens : Sébastien del Piombo, Palme le vieux, le Bassan. — Le sculpteur Sansovino. — L'architecte Palladio. — Derniers artistes vénitiens : Tiepolo, Canaletti.

Venise est restée à peu près étrangère aux premiers mouvements de la renaissance des arts. On y faisait cependant beaucoup de peintures, mais c'étaient toujours des mosaïques. Depuis le XI^e siècle jusqu'au siècle d'or, presque sans interruption, les doges firent exécuter de grands travaux dans l'église de Saint-Marc, qui était le dépôt des trophées de la république ; mais les auteurs de ces œuvres étaient toujours des Byzantins. Le goût des sculptures antiques et le désir de les imiter ne se développèrent pas à Venise comme dans le reste de l'Italie ; il ne semble même pas que les peintures de Giotto à Padoue aient exercé quelque influence sur les Vénitiens. L'école florentine, après une série d'efforts et de développements successifs, s'était élevée très-haut quand l'école vénitienne n'avait pas encore commencé. En

revanche, celle-ci arriva très-vite à sa perfection, et Venise passa presque sans transition des mosaïques byzantines aux chefs-d'œuvre de Bellini et du Titien.

Les deux écoles ne diffèrent pas moins par leurs caractères que par leur histoire. A Florence, ville démocratique gouvernée par ses corps de métiers ; au milieu de révolutions continuelles qui tiennent sans cesse en haleine les espérances du petit peuple, l'art fut surtout expressif : dans la peinture, dans la littérature, depuis le Dante jusqu'à Michel-Ange, on trouve le reflet des passions populaires et l'écho des discordes civiles. Rien de pareil dans la république aristocratique de Venise. Là, pas de littérature ; les patriciens méprisent la langue vulgaire, et quand ils veulent lire le Dante, ils le font traduire en latin. La peinture vénitienne, inférieure à la peinture florentine sous le rapport de l'expression, apporte dans l'art un élément nouveau, la richesse du coloris. La forme n'est pour elle qu'un moyen de faire valoir la couleur, dont le goût avait dû se développer de bonne heure à Venise, ville à demi orientale, habituée à la riche ornementation des Byzantins et au luxe des tentures et des étoffes précieuses.

Il faut remarquer aussi que la naissance de l'école vénitienne répond à peu près à l'introduction de la peinture à l'huile en Italie par Antonello de Messine. La rapidité d'exécution qu'exige la fresque l'empêche de caresser les détails ; le peu de ressources dont elle dispose lui interdit les séductions de la couleur et de l'effet ; il lui faut l'expression et le grand style. Les œuvres capitales de Raphaël, de Michel-Ange et de presque tous les maîtres florentins sont des fresques, et l'immense réputation de ces peintures, dont l'aspect n'est pas toujours séduisant, étonne souvent les amateurs qui veulent juger un tableau d'un coup d'œil. La peinture à l'huile, par la richesse de ses couleurs, par la facilité qu'elle offre d'ébaucher en dessous, de retoucher à volonté, de reprendre par des glacis, a fait faire à l'art un pas immense sous le rapport du plaisir des

yeux ; mais elle a souvent entraîné les artistes dans deux écueils : les uns, satisfaits du charme de la touche ou d'un effet décoratif, ont cru pouvoir se passer de la pensée ; c'est par là qu'a péri l'école italienne ; les autres ont voulu suppléer au défaut d'invention et d'ensemble par le fini excessif des détails, si attrayant pour les demi-connaisseurs ; c'est par là qu'a péri l'école hollandaise.

Jacopo Bellini, père de Jean et de Gentile Bellini et beau-père de Mantegna, avait appris la peinture de Gentile Fabriano, peintre de l'Ombrie, que le sénat de Venise avait fait appeler pour décorer le palais ducal. Il fut le maître de ses deux enfants, qui durent beaucoup aussi à leur beau-frère Mantegna. Gentile Bellini (1421-1507) était l'aîné des deux frères, mais il n'a pas eu autant d'influence que Jean sur l'école vénitienne. Mahomet II, après s'être emparé de Constantinople, avait demandé un peintre au sénat de Venise, qui lui envoya Gentile Bellini. Les Turcs inspiraient une terreur universelle ; c'est ce qui explique les histoires vraies ou fausses qu'on raconta sur ce voyage, par exemple celle d'un tableau de la décollation de saint Jean-Baptiste, à propos duquel une discussion se serait élevée entre le peintre et le sultan sur la manière de représenter une tête coupée ; Mahomet, pour appuyer son opinion, aurait abattu devant l'artiste la tête d'un esclave. Gentile Bellini, qui parcourut aussi l'Égypte et tout l'Orient, y contracta le goût du pittoresque, qui est la ferme habituelle de son talent. Dans le tableau de la Prédication de saint Marc, les personnages sont vêtus à la vénitienne ou à la turque, et l'église Saint-Marc de Venise se voit dans le fond, quoique la scène se passe à Alexandrie. Le dédain absolu de la vérité historique, qu'on a souvent reproché à l'école vénitienne, se montre ainsi dans le début.

Jean Bellini (1426-1516) eut du talent fort jeune et fut un des grands partisans de la peinture à l'huile. C'est un des maîtres les plus importants dans l'histoire de l'art. Dessinateur correct et quelquefois un peu sec, comme tous

les fondateurs des grandes écoles de peinture, il eut Giorgione et Titien pour élèves à 62 ans, et leur talent fut pour lui un stimulant qui lui fit agrandir sa manière, de sorte que ses plus beaux chefs-d'œuvre datent de sa vieillesse. A 80 ans, il s'engoua d'Albert Durer, qui se trouvait alors à Venise, et se modifia une troisième fois au contact du peintre de Nuremberg. Les œuvres les plus importantes de Jean Bellini ont péri, entre autres les grandes peintures dont il avait décoré le palais ducal, et auxquelles il avait consacré douze ans. Elles devinrent la proie des flammes en 1577. A 90 ans, quand la mort vint le frapper, il avait entrepris d'importants travaux dans le palais Cornaro. Il était déjà plus qu'octogénaire quand il fit sa fameuse madone de l'église Saint-Zacharie, qui a eu sous le premier empire les honneurs du voyage à Paris. Il a fait un grand nombre de portraits ; le plus fameux était celui de Cassandra Fedele, cette étrange jeune fille qui émerveillait l'Italie par sa science autant que par sa beauté. Politien la comparait pour le savoir à Pic de la Mirandole. Isabelle de Castille voulut l'attirer à sa cour, mais il lui fut défendu de quitter Venise, « afin que la république ne fût pas privée de son plus bel ornement. » Malheureusement le portrait qu'avait fait Jean Bellini a disparu ; on n'en connaît qu'une gravure très-imparfaite.

Giorgione (Giorgio Barbarelli, 1477-1511), élève de Jean Bellini, mort à 33 ans, a beaucoup produit, mais la plupart de ses œuvres ont péri. Si Jean Bellini est le père de l'école, ce fut Giorgione qui l'entraîna décidément dans la voie du coloris. Il se plaît dans la représentation des belles jeunes femmes, des riches draperies, des riants paysages. Sa peinture est un hymne à la joie et à la lumière. Il était du même âge que le Titien ; mais Giorgione acquit de bonne heure une immense réputation, tandis que les commencements du Titien sont pleins d'hésitation et de tâtonnements. D'abord élève du fameux mosaïste Zuccato, ensuite de Jean Bellini, le Titien (Tiziano Veccellio, 1477-

1576) avait commencé par faire des tableaux dans la manière de son maître ; ce fut en prenant pour modèles les œuvres de Giorgione, son ancien condisciple, qu'il agrandit son style. Mais dans un travail qu'ils furent chargés de faire ensemble, le Titien, qui en avait eu la moindre part, sembla supérieur à son rival, et celui-ci étant mort très-jeune, le Titien devint le chef incontesté de l'école.

Son fameux tableau de l'Assomption de la Vierge fut dans sa vie d'artiste ce qu'avait été dans celle de Raphaël la Dispute du Saint-Sacrement, le commencement de cette série de chefs-d'œuvre qui ont immortalisé son nom. Ce tableau, exécuté pour un couvent de Venise, avait presque disparu sous la poussière et la fumée des cierges, quand le marquis Cicognara, bien connu par ses écrits sur les arts, offrit aux moines de l'échanger contre un tableau tout neuf, marché qu'ils s'empressèrent d'accepter. Il est aujourd'hui à l'Académie des beaux-arts de Venise. Les premiers tableaux du Titien sont presque tous des sujets religieux ; ce ne fut que plus tard qu'il se livra tout entier à son goût pour la mythologie.

Indépendamment de ses magnifiques tableaux historiques ou religieux et de ses incomparables portraits, le Titien a un mérite tout particulier dans l'histoire de la peinture : il est le père du paysage. Déjà Giotto avait substitué des fonds naturels aux fonds d'or des Byzantins. Quand la perspective fut trouvée, on en fit l'application aux fonds d'architecture, mais non au paysage, dont les plans étaient toujours superposés au lieu de fuir ; la ligne d'horizon étant toujours placée très-haut, la peinture semblait une vue topographique prise à vol d'oiseau. En outre, les peintres ne se doutaient pas que les objets d'une forme indéterminée, comme les arbres, les nuages, fussent soumis aux mêmes lois perspectives que ceux dont la forme est régulière et géométrique, comme les édifices. Titien, en adoptant pour principe l'abaissement de la ligne d'horizon, introduisit le spectateur dans le tableau, et le mit de plain-

pied avec le premier plan ; en modelant l'ensemble de son tableau jusqu'à l'horizon, il ajouta les illusions de la perspective aérienne à celle de la perspective linéaire. C'est réellement à Venise qu'est né le paysage historique ou de grand style que le Carrache, le Dominicain, le Poussin ont porté à une si haute perfection. Le Martyre de saint Pierre Dominicain, à Venise, est le chef-d'œuvre du Titien en ce genre. Dans ce tableau le paysage a autant d'importance que les figures. Deux moines sont arrêtés par des brigands : l'un fuit ; l'autre, renversé, va périr sous le poignard de son assassin, et lève les mains au ciel, où deux anges rappellent. La scène se passe dans un lieu sauvage, sur la lisière d'une forêt. C'est une scène de bandits, mais traitée avec une hauteur d'expression qui n'a jamais été dépassée.

L'Académie des beaux-arts de Venise, si riche en œuvres du Titien, possède, entre autres merveilles, la fameuse Présentation au temple, qu'on dirait faite d'hier tant elle a conservé d'éclat et de fraîcheur. La Vierge, petite fille de dix à douze ans, monte seule un magnifique escalier ; à l'entrée du temple, à droite, plusieurs personnages se présentent pour la recevoir ; dans le fond, on voit une foule animée, une suite d'édifices en perspective et des montagnes dans le lointain. La même galerie possède la dernière œuvre du maître, celle qu'il était en train d'achever quand la mort est venue le surprendre : la Déposition du Christ au tombeau, sujet qu'il a répété plusieurs fois. Mais bien qu'il ait traité tous les genres de peinture avec la même supériorité, on voit que ses sujets de prédilection étaient les sujets mythologiques. Les deux Vénus de la tribune de Florence ; la Vénus du palais Barbarigo à Venise, devant qui l'Amour tient un miroir ; Vénus initiant une jeune fille au culte de Bacchus, à Munich ; Vénus cherchant à retenir Adonis, à Londres ; Diane et Actéon, tableau qui fut peint pour Charles-Quint ; Andromède et Persée, Médée et Jason, Pan et Syrinx,

Bacchus à Naxos, l'Offrande à la Fécondité, le Triomphe de l'Amour, et ces fameuses Bacchanales qu'Augustin Carrache proclamait les plus beaux tableaux du monde, sont des scènes que l'artiste aimait et qu'il a souvent reproduites. Ce sont ces mêmes tableaux qui ont plus tard servi d'études à Poussin, à Baroque, à l'Albane, à Rubens et à bien d'autres.

Titien a été aussi un admirable portraitiste. Les portraits de Charles-Quint, de Philippe II, de François I^{er}, du pape Paul III, de Lucrèce Borgia, de l'Arioste, du cardinal Bembo, de l'Arétin, du Titien lui-même, et de tant d'autres personnages célèbres, ne sont pas de simples ressemblances, mais de véritables pages historiques qui font revivre la société du XVI^e siècle. Titien a été l'ami de tous les hommes illustres de son temps, tous les princes ont voulu avoir de ses œuvres. Quand il vint à Rome, à 70 ans, Michel-Ange lui fit les honneurs de la ville éternelle. Ami de Charles-Quint, qui le créa chevalier et comte palatin de l'Empire ; exempté par un décret spécial d'impôts que la République avait établis ; recherché par Léon X et François I^{er}, dont il n'accepta pas les offres, sa vie entière ne fut qu'une suite de triomphes. Lorsque Henri III, revenant de Pologne pour prendre possession du trône de France, lui rendit visite, il le trouva occupé à peindre un tableau qu'il destinait à son tombeau. Ce fut la peste de 1576 qui enleva ce grand homme à l'âge de 99 ans, et pendant qu'il gisait mourant dans son appartement désert, des voleurs pillèrent sa maison sous ses yeux. Le Sénat dérogeant à la loi qui ordonnait de détruire les cadavres pestiférés, lui fit faire de magnifiques funérailles.

On avait cru pendant longtemps que l'école vénitienne finirait avec lui. Louis Dolce dit dans un dialogue sur la peinture, écrit en 1557 sous l'inspiration de l'Arétin : « Je crains bien que la peinture n'aille se perdre de nouveau, car on ne voit aucun de nos jeunes gens qui prenne l'essor

et qui fasse présager un talent supérieur. » Titien avait déjà 75 ans quand Paul Véronèse arriva à Venise (1528-1588). Son éducation avait été toute différente de ce qu'on pourrait supposer en voyant ses œuvres. Son père était sculpteur, et sa jeunesse s'est passée à copier des estampes d'Albert Durer et de Lucas de Leyde. Il est cependant le représentant le plus complet de la peinture décorative. Dessinateur correct et grand coloriste, il est peut-être celui de tous les maîtres qui s'est le moins préoccupé de l'expression. Il a encore plus dédaigné la vérité historique. Sa peinture est faite pour éblouir les regards, et elle atteint pleinement son but.

Dans sa manière de comprendre l'art, il obéissait à une théorie réfléchie autant qu'à un sentiment personnel. Il avait horreur du banal, et prétendait que tous les tableaux religieux qu'il voyait étaient copiés les uns sur les autres. Derrière des dessins décrits par Ridolfi, on lit des notes manuscrites, entre autres celle-ci : « Si jamais j'ai le temps, je veux représenter un repas somptueux dans une superbe galerie, où l'on verra la Vierge, le Sauveur et Joseph. Je les ferai servir par le plus brillant cortège d'anges qui se puisse imaginer, occupés à leur offrir, dans des plats d'argent et d'or, des viandes exquis et une abondance de fruits superbes. D'autres s'emploieront à leur présenter, dans des cristaux transparents et des coupes dorées, des liqueurs précieuses, pour montrer le zèle des esprits bienheureux à servir leur Dieu ¹⁷. » Dans une autre note, il parle d'un tableau représentant Jésus et sa mère, autour desquels des anges tiennent le soleil, la lune, les étoiles, un pélican, un phénix, etc., tandis qu'autour d'eux la terre se couvre de fleurs et de fruits. Tout cela est bien loin de la manière dont l'école florentine et les peintres du Campo Santo comprenaient la peinture religieuse.

Véronèse semble parfois prendre plaisir à violer les règles les plus élémentaires de la composition. Dans son

fameux tableau des Noces de Cana, on a souvent remarqué que la figure qui se voit le moins est précisément celle du Christ. Mais qui empêche d'appeler ce tableau un Repas vénitien ? Changez le titre et tout le monde sera content. Véronèse est toujours à la fois absurde et magnifique. S'il veut représenter la famille de Darius devant Alexandre, la scène se passe sur la terrasse d'un palais vénitien, et les princesses, vêtues de leurs plus beaux atours et accompagnées d'un singe, montrent au héros macédonien de charmants visages dont aucune tristesse ne trouble l'aimable fraîcheur. Quelque grand que soit Paul Véronèse, on sent en lui le germe de la décadence. La peinture n'est pas pour lui comme pour Raphaël ou Poussin, un moyen d'exprimer des sentiments ou des idées, c'est simplement l'art du décorateur ; mais il s'en sert avec une telle magnificence que toutes les critiques qu'on peut faire de ses tableaux tombent quand on les regarde.

A côté du Titien et de Paul Véronèse se place un autre grand nom, celui du Tintoret (Jacopo Robusti, 1512-1594). Fils d'un pauvre teinturier, d'où lui est venu son nom, le Tintoret eut une jeunesse laborieuse et difficile. Plus jeune de trente-cinq ans que le Titien, dont il est l'élève, il essaya de combiner le style de son maître avec celui de Michel-Ange, dont il fit une étude approfondie. Il avait écrit sur les murs de son atelier : « Le dessin de Michel-Ange et le coloris du Titien. » Tintoret a droit d'être compté parmi les grands maîtres ; c'est surtout chez lui qu'il faut étudier le mouvement. Dans le Miracle de saint Marc, son chef-d'œuvre, tous les personnages se meuvent sans confusion et concourent à une action dont l'unité est parfaite. Le sujet est la délivrance d'un esclave qu'on voit couché nu par terre, et dont les liens se rompent d'eux-mêmes par l'intercession du saint, qui apparaît dans le ciel. Mais de même que Paul Véronèse a souvent fait de la couleur pour la couleur, sans aucune recherche des passions de l'âme, de même Tintoret a fait du mouvement pour le mouvement,

par exemple dans son fameux tableau de la Gloire du Paradis, vaste composition de 30 pieds de haut sur 74 de large, remplie par d'innombrables épisodes. Doué d'une prodigieuse facilité dont il abusa souvent, le Tintoret est celui des trois grands maîtres vénitiens qui contribua le plus à la décadence. Emporté par cette furie qu'on a tant admirée, il ne possédait pas au même degré que le Titien cet admirable équilibre entre la raison et l'inspiration qui constitue les artistes de premier ordre. On a voulu imiter ses grands coups de brosse sans passer par les fortes études qui lui permettaient de s'abandonner sans frein à sa verve, et jusqu'à des négligences que les écoles à leur déclin prennent toujours pour des traits de génie.

D'autres artistes contemporains de ceux que j'ai nommés contribuèrent aussi à l'éclat de l'école vénitienne : Carpaccio, élève de Jean Bellini, avec lequel il a du rapport, mais dont les œuvres capitales ont malheureusement péri avec tant d'autres chefs-d'œuvre dans les incendies de 1574 et 1577 ; Sébastien del Piombo, élève de Jean Bellini et de Giorgione, que Michel-Ange a beaucoup employé et qu'il voulait opposer à Raphaël ; Francesco Torbido, surnommé il Moro, qui aida Jules Romain à Mantoue comme Sébastien del Piombo aida Michel-Ange à Rome ; Palme le Vieux, élève de Jean Bellini, que quelques-uns ont posé en rival du Titien ; Bonifazio, élève du Titien ; le Bassan, qui introduisit dans l'école vénitienne un élément trivial et qui, par son culte exclusif de la nature sans choix, fit descendre l'école des hauteurs où planaient le Titien et Véronèse. Tous ces maîtres ont des qualités communes et il est souvent difficile de distinguer leurs œuvres.

En même temps qu'eux vivait à Venise le Florentin Sansovino, qu'on range ordinairement dans l'école, ainsi que Palladio. Sansovino (1479-1570), sculpteur et architecte, est un des plus grands artistes du siècle d'or. Vaincu par Michel-Ange dans un concours pour la façade de Saint-Laurent à Florence, il vainquit à son tour Raphaël et

San-Gallo dans un autre concours pour la construction de l'église Saint-Jean-Baptiste à Rome. C'est pendant qu'il était occupé à l'élever que Rome fut livrée au pillage par les troupes du connétable de Bourbon, et Sansovino fut obligé de s'enfuir à Venise, où il fut chargé en 1529 de construire la bibliothèque de Saint-Marc. Mais à peine était-elle achevée que la voûte s'écroula. L'artiste fut jeté alors dans un cachot souterrain, mais il en sortit grâce à l'immense crédit du Titien, qui non-seulement lui fit rendre la liberté et restituer ses biens, mais encore lui fit donner un emploi et des travaux plus considérables que ceux dont il avait été chargé. La bibliothèque de Saint-Marc, qu'il reconstruisit, est généralement regardée comme son chef-d'œuvre en architecture. Mais c'est surtout comme sculpteur qu'il est admirable.. Les portes de bronze de la sacristie de Saint-Marc, les quatre Évangélistes qui ornent la balustrade de la chapelle, les deux statues colossales de Mars et de Neptune à l'escalier des Géants, la statue de saint Jacques pour l'église de Santa-Maria-del-Fiore, un délicieux petit Bacchus, et bien d'autres ouvrages, justifient assez la haute place que Sansovino occupe dans l'histoire des arts.

Palladio, né à Vicence (1518-1580), n'est pas seulement grand par les églises, les palais, les théâtres, dont il a rempli l'Italie ; il a eu en outre le mérite de rédiger la théorie de l'architecture sous toutes ses formes. Comme Bramante, Michel-Ange, San-Gallo, San-Michelli, Sansovino, il développa les principes de Brunelleschi, d'Alberti, de Rossellini, mais il en trouva l'expression la plus parfaite. Ami de Paul Véronèse et du Titien, ce fut en commémoration de la peste dont ce dernier mourut qu'il éleva la fameuse église de Santa-Maria-del-Salute, d'après laquelle Canaletto a fait un de ses chefs-d'œuvre.

Au XVII^e siècle, les peintres vénitiens, entraînés dans l'imitation du Caravage et du Guerchin, prodiguaient dans

leurs tableaux des ombres violentes ; ce qui les fit surnommer les Ténébreux. Ils sont d'ailleurs peu connus. Venise tient aussi peu de place à cette époque dans l'histoire de l'art que dans l'histoire politique. Les villes qui avaient conservé la forme républicaine, Venise, Gênes et Lucques, ne songeaient qu'à se faire oublier. Cependant, au milieu de la décadence de l'art italien, c'est encore à Venise qu'on trouve les artistes les plus dignes d'être cités. Tiepolo (1693-1770) se rattache plus que ses devanciers à la grande école vénitienne. La plupart de ses ouvrages sont des plafonds à fresque. Sa composition est audacieuse et souvent bizarre, son exécution est maniérée et quelquefois incorrecte, mais il garde un coloris éclatant et lumineux.

En même temps que lui vivait Canaletti (Antonio da Canal, 1697-1768), excellent paysagiste, dont les tableaux se distinguent par une science profonde de la perspective aérienne et une grande vérité de couleur. Il a peint surtout des vues de Venise, reproduisant avec une sorte de piété filiale toutes les splendeurs d'une ville qui ne vivait plus que de souvenirs, Enfin, avant de perdre ce qui lui restait de son indépendance et de ses vieilles institutions, par le traité de Campo Formio, qui la soumit au joug de l'Autriche, Venise donna naissance au dernier des grands artistes dont s'honore l'Italie, Antonio Canova.

VIII

L'ART ITALIEN AU XVII^e SIÈCLE

Diversité des écoles sous la Renaissance ; leur fusion aux vue siècle. — L'ancienne école bolonaise ; Francia ; opinion de Raphaël sur ses Vierges. — L'école éclectique des Carrache. — Louis Carrache ; son éducation ; ses essais de réforme. — Annibal et Augustin Carrache ; leurs rôles différents dans l'école. — L'académie des Carrache. — Le Dominicain. — Le Guide. — L'Albane. — Le Guerchin.

Le Caravage à Naples ; sa peinture, reflet de son caractère ; l'étude de la nature sans choix. — Ribera ; ses débuts, ses intrigues ; énergie de sa peinture. — Salvator Rosa ; sa jeunesse ; sa part active dans l'insurrection de Masaniello. — Ses succès à Rome. — Caractère individuel de son talent.

On a souvent reproché à l'Italie de n'avoir pas sacrifié ses libertés communales à l'unité. Mais à l'exemple de la France, qu'on lui oppose sans cesse, l'Italie peut répondre par celui de l'Espagne, que son unité n'a pas préservée de la décadence. Les questions de succession qui ont si souvent amené les étrangers en Italie auraient pu s'y produire de même, si elle eût été réunie sous une seule domination. Il n'est donc pas certain que l'unité eût pu suffire pour sauver l'indépendance nationale de l'Italie ; en revanche, l'activité intellectuelle aurait beaucoup perdu à l'anéantissement de la vie provinciale : « Ce fut, dit Sismondi, par cette émulation constante entre tant de

petits États, ce fut par ces foyers de lumière distribués dans toutes les provinces que la culture spirituelle de l'Italie fit en peu de temps des progrès si rapides. Mais si toute la Péninsule avait été réunie en une seule monarchie, cette émulation aurait cessé à l'instant. Avec une seule capitale, les Italiens n'auraient formé qu'une seule école. » C'est ce qui est arrivé en France, où les écoles provinciales ont été arrêtées dans leur développement par la dépression de plus en plus complète des provinces au profit de Paris. Dans le royaume de Naples, qui comprend un tiers de l'Italie, la capitale seule participa au mouvement de la Renaissance, pendant que des provinces entières, comme la Pouille et la Calabre, restaient en pleine barbarie.

Au contraire, dans le nord et dans le centre de l'Italie, il y a eu presque autant d'écoles qu'il y avait de villes indépendantes, et on peut remarquer que les écoles de Pise et de Sienne cessèrent d'exister quand ces villes eurent perdu leur liberté. A Florence, à Venise, à Rome, l'art prit divers caractères en rapport avec les milieux différents où il se développait, mais dans la période décroissante de l'art, ces différences locales disparaissent. Dans le milieu du XVI^e siècle, l'activité politique de l'Italie s'arrête. L'art cherche à vivre d'une vie indépendante, et il y réussit pendant quelque temps en se nourrissant de ses propres traditions. Une école toute scientifique se forme à Bologne. Elle ne porte pas l'empreinte d'une société particulière ; elle cherche au contraire à fondre les caractères spéciaux des écoles antérieures. D'une autre part, des artistes viennent de différents points de l'Italie s'établir à Naples, et y produisent des œuvres qui n'ont entre elles aucun caractère commun. L'école bolonaise et ce qu'on a nommé l'école napolitaine servant de passage entre la renaissance et la décadence de l'art.

Avant les Carrache, Bologne avait eu déjà une école de peinture. Cette première école bolonaise se distingua par

son excessive austérité religieuse. Les peintres bolonais s'interdisaient de représenter le crucifiement de Notre-Seigneur, disant que c'était bien assez que les Juifs l'eussent crucifié une fois. L'influence de Florence envahit bientôt Bologne comme le reste de l'Italie, et dès le XV^e siècle nous voyons paraître Francia, qu'on a souvent comparé au Pérugin, mais qui n'a pas eu son Raphaël. Francia (Francesco Raibolini 1450-1517) était orfèvre et commença tard la peinture. Il reçut des leçons de dessin d'un élève de Squarcione, et se forma en étudiant les œuvres de Mantegna, de Jean Bellin, de Pérugin. Ses plus beaux tableaux se voient dans le musée de Bologne et dans ceux de Vienne et de Munich ; ce dernier possède une Madone qui passe pour le chef-d'œuvre du maître. Il a au Louvre un portrait de jeune homme, autrefois attribué à Raphaël, qui est admirable de coloris et de dessin. Raphaël tenait Francia en singulière estime et disait en parlant de ses Vierges, dans une lettre qui nous a été conservée : « Il n'en existe pas de plus belles, de plus dévotes et de mieux faites. » Vasari raconte que Raphaël ayant envoyé à Bologne sa Sainte Cécile, Francia mourut de douleur de se voir surpassé. Comme Francia avait alors près de soixante-dix ans, il est permis de croire que l'âge fut aussi pour quelque chose dans sa mort.

La seconde école bolonaise, qui ne commence qu'aux Carrache, est surtout intéressante par ses efforts pour réunir les qualités particulières à chacune des autres écoles. Presque tous les théoriciens de la peinture ont dit et répété que le tableau parlait serait celui qui réunirait le coloris de Paul Véronèse à l'expression de Raphaël, l'énergie de Michel-Ange à la grâce du Corrège. Les Carrache ont essayé de réaliser ce rêve. Ils ont cherché les premiers à faire de l'art une science. Leur méthode, fondée sur le raisonnement, laisse peu de place à l'inspiration. Cette méthode était une réaction de la sagesse et du bon

sens contre la facilité excessive et les extravagances de style des imitateurs de Michel-Ange. La direction intelligente des Carrache a formé de nombreux élèves et a retardé pendant quelque temps la décadence de l'art.

Né à Bologne en 1555, Louis Carrache fut placé chez Fontana, peintre qui s'était fait, par l'impétuosité pédantesque de sa manière, une réputation que la postérité n'a pas ratifiée. Ne pouvant parvenir à lui faire improviser des figures conformément à sa méthode, Fontana le renvoya, ne voulant pas perdre son temps avec un élève si mal doué, plus propre, disait-il, à broyer des couleurs qu'à les étendre sur la toile. Louis Carrache alla à Venise et entra à l'école du Tintoret ; mais le fougueux coloriste, plus frappé de sa lenteur que de la sûreté de son goût, lui conseilla de renoncer à la peinture, pour laquelle il n'avait aucune disposition. Un caractère bien trempé ne désespère jamais ; Louis Carrache, voyant que les artistes vivants ne voulaient pas de lui, s'adressa aux morts. Il étudia d'abord les dessinateurs les plus purs, Raphaël, Léonard de Vinci, André del Sarto. Puis il compléta son éducation par des études différentes, faisant des emprunts à la fois aux dessinateurs énergiques comme Jules Romain, aux coloristes suaves comme Corrège ou vigoureux comme Titien. Après huit années d'études préparatoires, il revint à Bologne, et, convaincu qu'il n'était permis de composer, de dessiner et de peindre un tableau que les yeux fixés sur des modèles correspondant à chacune des conditions de l'art, il entreprit de montrer dans un seul tableau son système composite d'imitation universelle.

Ce premier tableau, qui contenait trois figures, l'une dans le style de Raphaël, la seconde dans celui du Titien, la troisième dans le goût du Corrège, ne lui attira que des moqueries. Mais il ne se découragea pas, et, bien convaincu de la vérité de ses principes, il appela près de lui ses cousins Augustin et Annibal, et les convertit à sa doctrine. La première œuvre qui sortit de cette association

obtint un succès d'estime ; c'était une suite de compositions exécutées au palais Fava sur l'expédition de Jason et le voyage d'Énée. Les gens sensés apprécièrent le mérite de cette peinture sage et saine qui se mettait courageusement en travers de la mode. Louis avait si bien inoculé son principe aux deux autres Carrache, que ceux-ci parcouraient l'Italie, copiant les maîtres pour pouvoir ensuite les imiter, et lui faisaient part de leurs travaux et de leurs idées : « Mettons toute notre attention à nous approprier la belle manière du Corrège, écrivait, de Parme, Annibal, c'est là notre principale affaire, afin de pouvoir un jour mortifier toute cette canaille. » Cette canaille ne s'appliquait pas seulement aux maniéristes ; le réalisme brutal du Caravage s'éloignait tout autant de la voie sage dans laquelle les Carrache espéraient retrouver le style et la tradition des maîtres. Caravage pourtant s'était écrié un jour devant un tableau d'Annibal : « Enfin, grâce à Dieu, j'ai donc trouvé un peintre ! » Mais il déclara bientôt qu'il fallait le reléguer parmi « les impuissants et les cuistres 18. »

Annibal et Augustin ont joué dans l'école des rôles très-différents. Ils étaient tous deux fils d'un tailleur ; mais Augustin avait reçu une instruction solide, il était versé dans les sciences et les lettres, et vivait dans la société des gens les plus distingués de la ville. Annibal, qu'on avait destiné à continuer le métier de son père, était absolument ignorant, mais doué d'un vrai tempérament de peintre : il devint le plus grand artiste de la famille et le plus grand maître de l'école de Bologne. Sa correspondance avec Louis est fort curieuse ; on y voit très-bien qu'il n'est pas né pour les théories, et il s'en aperçoit lui-même : « Je dois vous dire mon sentiment sur tout ce que je vois, ainsi que nous en convînmes avant mon départ. Mais je vous avoue que cela m'est difficile, tant mes idées sont encore confuses : Corrège, Titien, je vous chérirai toujours ! Qu'on

dise ce qu'on voudra de leurs tableaux, ce sont là de véritables peintures ; je le reconnais et je déclare que vous avez grandement raison ; pourtant je confesse que je ne pénètre pas bien le fond de votre pensée et que je ne souscris pas encore tout à fait à vos principes. La simplicité et la pureté qui sont vraies sans être vraisemblables me plaisent ; c'est la nature sans art et sans contrainte. Je ne puis bien m'exprimer, mais je sais ce que j'ai à faire, et cela suffit. Au reste, Augustin saura bien tirer la quintessence de tout ceci et en parler selon les règles. »

Sûrs de leurs théories, Louis, qui en était l'inventeur, et Augustin, qui en était le prophète, les appliquaient dans leur peinture ; mais Annibal, qui les comprenait moins bien et qui avait souvent des velléités d'indépendance, était original malgré lui. C'est à Rome qu'il faut aller pour l'apprécier, dans ce palais Farnèse bâti par San-Gallo et Michel-Ange, où se trouve son œuvre capitale, une série de scènes mythologiques peintes à fresque parmi lesquelles on voit cette fameuse bacchanale qu'admirait tant Nicolas Poussin. Mengs place Annibal immédiatement après Raphaël, Titien et Corrège, et prétend même que pour les formes viriles Carrache l'emporte sur eux. On a raconté qu'un jour Augustin expliquait éloquemment devant un auditoire nombreux les beautés du Laocoon, et que, pendant qu'il dissertait, Annibal prit du papier et s'amusa à dessiner de souvenir le groupe dont parlait son frère. Vraie ou fausse, cette anecdote montre bien la différence qu'il y avait entre les deux frères : Augustin était avant tout un professeur. Comme il était poète, il composa un sonnet qui fut le manifeste de l'école ; le sens en est qu'il faut réunir le dessin de l'antique, le coloris de Venise, l'énergie de Michel-Ange, la vérité du Titien, le clair-obscur du Corrège, la composition de Raphaël, les ornements de Tibaldi, l'invention du Primatice, la grâce du Parmesan, etc. Dans l'Académie des Carrache, Augustin professait la perspective, l'anatomie, la composition, l'architecture, la

critique artistique, l'histoire de l'art, etc. Il y avait en outre une salle d'étude pour le modèle vivant et une salle d'étude pour l'antique. Toutes nos écoles des beaux-arts ont été formées sur le modèle de cette académie ; mais elle n'était pas, comme nos écoles, sous la dépendance de l'État, et le maître travaillait à sa propre gloire en formant des élèves.

Le Dominiquin, le Guide, l'Albane et le Guerchin sont, après les Carrache, les principaux maîtres de cette école. Fils d'un pauvre ouvrier cordonnier, le Dominiquin (Domenico Zampieri, 1581-1641) fut d'abord élève de Calvaert. Son maître l'ayant un jour surpris copiant une gravure d'Augustin Carrache, le frappa à la tête avec tant de fureur que ses jours furent en danger. Le Dominiquin entra alors à l'école des Carrache, et adopta si bien le principe de l'imitation des maîtres que ses ennemis ne lui épargnèrent pas le reproche de plagiat. Quand il fit son tableau de la Communion de saint Jérôme, on fit graver celui d'Augustin Carrache sur le même sujet avec des libelles et des sonnets où on accusait l'élève d'être un copiste. Le martyre de saint Pierre de Vérone, par le Titien, lui servit aussi de modèle pour une de ses œuvres les plus importantes. Mais la bonne foi avec laquelle il empruntait sans déguisement des idées d'autrui et le talent avec lequel il se les appropriait font penser à Lafontaine, qui n'en est pas moins original pour n'avoir inventé ni ses fables ni ses contes. Si les compositions du Dominiquin ne lui appartiennent pas toujours, son style est bien à lui, et c'est là qu'est la véritable individualité du peintre. Il sent la nature avec naïveté et trouve des expressions d'une simplicité pleine de grandeur. On a pourtant reproché une certaine lourdeur à son dessin, mais la pureté de son style le met bien au-dessus de ses contemporains, qui suivaient la manière du Josépín ou la réaction réaliste du Caravage. Lanfranc, élève comme lui des Carrache, mais très-habile faiseur, fut un de ses plus grands ennemis, et entra à

Naples dans la cabale de Ribera, qui fit subir au malheureux Dominiquin de si cruelles persécutions.

Également élève de Calvaert, qu'il quitta aussi pour l'école des Carraches, le Guide (Guido Reni, 1575-1642), après s'être fait quelque temps l'imitateur du Caravage, se créa une manière claire, argentine, gracieuse, qui eut un prodigieux succès. Appelé à Naples pour décorer la chapelle de saint Janvier, il fut bientôt obligé de s'enfuir pour échapper aux persécutions de Ribera et de Lanfranc. A la fin de sa vie, il s'adonna au jeu, perdit sa fortune, fut obligé de travailler à vil prix et mourut dans la misère. Le Guide est avant tout un homme de goût ; ses têtes variées et toujours belles, ses draperies bien agencées, ses effets vrais et piquants en font un grand maître, bien au-dessous pourtant de Raphaël pour l'expression, du Corrège pour la grâce, du Titien pour la couleur.

L'Albane (1578-1660), transfuge de l'atelier de Calvaert, où il était entré à treize ans, vint en même temps que le Guide à l'atelier des Carraches. Sa vie heureuse et tranquille ressemble à son talent aimable, où la passion, l'énergie et la lutte ne se font jamais sentir. Très-riche, il habitait une villa délicieuse, dans une ravissante campagne, où il trouvait à sa porte ces sites charmants qu'il a multipliés dans ses tableaux. Il avait épousé une femme très-belle, qu'il aima toute sa vie ; il en eut douze enfants, tous d'une beauté remarquable, d'après lesquels il faisait ces troupes d'amours et de chérubins qui peuplent ses riants paysages. Il mourut à quatre-vingt-deux ans, entouré de sa famille et de ses élèves.

Le Guerchin (Francesco Barbieri, 1591-1666) forma son talent en étudiant les œuvres des Carraches, mais il ne fut pas leur élève direct. Au commencement du XVII^e siècle, en même temps que les Carraches cherchaient à ramener l'art à l'étude de l'antique et des maîtres du siècle précédent, que le Caravage s'attachait exclusivement à rendre la

nature dans une peinture énergique et brutale, mais pleine de vie et de vérité, le Guerchin chercha à concilier les deux manières. Supérieur au Caravage et inférieur au Dominiquin pour le style, il s'occupa plus que ce dernier des grands effets pittoresques. Son chef-d'œuvre est la Sainte Pétronille du Capitole, qui est considérée comme une des merveilles de l'art.

La plupart des artistes dont nous venons de parler furent appelés tour à tour à Naples, qui était devenue un centre artistique presque aussi important que Rome elle-même. Cependant, sous la Renaissance et au XVII^e siècle, il n'y a pas eu de véritable école napolitaine. Quelques artistes étrangers à Naples s'y établirent successivement, mais aucun lien ne les rattache les uns aux autres ; il n'y a pas entre eux cette communauté d'études et de traditions qui constituent une école. Giotto exécuta à Naples plusieurs fresques ; mais les plus importantes, celles de Sainte-Claire, ont été détruites au siècle dernier par une abbesse qui trouvait que ces peintures rendaient son église trop sombre. Nous voyons ensuite à Naples le Zingaro et Antonello de Messine, qui introduisit la peinture à l'huile en Italie, au XVe siècle ; le Penni, élève de Raphaël, et quelques-uns des imitateurs de Michel-Ange. Mais c'est seulement de Caravage que date l'école napolitaine, si toutefois on peut donner ce nom à une coterie d'artistes aussi célèbres par leurs crimes et leurs intrigues que par leur talent, et dont l'histoire ressemble à celle d'une troupe de bandits.

Michel-Ange de Caravage (1569-1609) était fils d'un maçon et avait été lui même apprenti maçon dans sa jeunesse. Sa vie, comme le remarque M. Coindet, est une édition fort peu corrigée de celle de Benvenuto Cellini, avec cette différence qu'il ne joue pas du couteau, mais de l'usée. D'un caractère violent et querelleur, il fut obligé de s'enfuir de Rome pour se soustraire aux conséquences d'un

homicide, vint s'établir à Naples, et y ouvrit une école où on cultivait l'escrime autant que la peinture.

Lorsqu'il était à Rome, il avait voulu se battre en duel avec son rival le Josépin, dont il avait été d'abord le domestique ; mais le Josépin, qui était noble, refusa de se commettre avec un roturier. Plus tard, le Caravage étant allé à Malte, où il fit le portrait du grand-maître de l'ordre et d'autres très-beaux tableaux, y fut créé chevalier, et se voyant anobli, songea aussitôt à provoquer de nouveau son vieil ennemi le Josépin, qui cette fois ne devait plus avoir de prétexte pour lui refuser satisfaction. Mais, au moment de quitter Malte, il eut une dispute avec un chevalier qu'il blessa grièvement, et fut jeté en prison pour ce fait. Il parvint à s'échapper, retourna à Naples, mais il n'y fit qu'un très-court séjour : il se querella avec des soldats dans un cabaret, fut blessé, obligé de s'enfuir, et se cacha dans une felouque qui mit aussitôt à la voile et le déposa sur les frontières de la Toscane, où il mourut misérablement dans un bouge.

On dit souvent que les œuvres d'un artiste sont le reflet de son caractère, et cela est bien vrai pour le Caravage. Artiste puissant et brutal, la vigueur chez lui ne s'allie jamais à la noblesse et exclut toujours la grâce. Il a dans la galerie Sciarra, à Rome, un tableau où on voit un jeune homme volé au jeu par deux escrocs ; c'est un chef-d'œuvre d'énergie et de relief. Ses Joueurs d'échecs de Venise, sa Judith du Musée de Naples sont des peintures d'une vérité saisissante. Ses tableaux religieux, qui sont très-nombreux, n'ont de religieux que le nom ; ainsi on a dit que sa Mise au tombeau du Vatican devrait être intitulée : Les Funérailles d'un chef de bohémiens. Il aimait à rendre les scènes de cabaret et les rixes, et il avait pour principe l'imitation rigoureuse d'une nature sans choix. Un jour qu'on lui montrait des antiques dans un musée : « Qu'ai-je besoin de vos statues, dit-il, la nature ne m'a-t-elle pas donné assez de modèles ? » et il montra un groupe de gens du peuple. Il

eut de son vivant un succès prodigieux, et on le comprend quand on compare ses œuvres à celles des artistes de son temps. Si on en excepte Annibal Carrache et le Dominiquin, on peut dire qu'il n'a pas eu de rivaux dignes de lui. Le Josépin est un maniéré dont l'influence a été déplorable ; le Baroque est joli, coquet, et manque de ressort et de vérité. Angelico de Fiezele avait trouvé son idéal dans la piété ; Raphaël avait cherché dans la nature la beauté de la forme et de l'expression ; sous la décadence, les uns, épris d'une beauté de convention, ne regardent plus la nature ; les autres s'arrêtent à la vérité brute et repoussent l'idéal.

Un grand nombre d'artistes ont été les élèves du Caravage ou ses imitateurs. Ribera, Guerchin, Lionello Spada, le Valentin étudièrent ses ouvrages. Ses élèves napolitains prirent ses mœurs avec son style. Alors se forma à Naples la fameuse cabale dont Ribera fut l'âme. Deux artistes sans talent se joignirent à lui, le Grec Correnzio et le Napolitain Carracciolo. Ils étaient parfaits spadassins et d'une conscience élastique, c'était tout ce qu'il fallait. L'association avait pour but d'empêcher quiconque n'était pas eux, leurs élèves ou leurs amis, d'exercer la peinture à Naples. Ribera, en qualité d'Espagnol, était protégé par le vice-roi. Sa fortune avait commencé par un Martyre de saint Barthélemy qu'il exposa à sa fenêtre, dans la maison d'un marchand de tableaux dont il avait épousé la fille. Cette maison était située en face du palais du vice-roi, qui, voyant la foule se rassembler, crut d'abord à une émeute ; quand il eut appris qu'il ne s'agissait que d'un tableau et que ce tableau était l'œuvre d'un Espagnol, son compatriote, il fit appeler Ribera, dont la fortune fut bientôt faite. Pour empêcher que la faveur de son protecteur ne vînt à s'égarer sur d'autres, Ribera établit un système de terreur qui ne reculait pas devant l'assassinat.

Annibal Carrache et le Josépin, successivement appelés à Naples pour y exécuter divers travaux, furent obligés de

s'enfuir pour échapper aux calomnies, aux violences et aux menaces. Le Guide vint pour les remplacer, mais à peine fut-il arrivé, que son valet fut roué de coups par deux inconnus qui le chargèrent de dire à son maître de se préparer à mourir s'il ne repartait sur-le-champ. Le Guide partit. Son élève Gessi eut le courage de demander à achever les travaux ; il arriva avec deux amis pour l'aider ; ceux-ci rencontrèrent sur le port des gens qui les invitèrent à une promenade en mer : on ne les revit plus. Gessi, épouvanté, se sauva comme avait fait le Guide. Les travaux furent donnés à la cabale : Ribera fut chargé des grands tableaux d'autel, Correnzio et Carracciolo des fresques. Les tableaux de Ribera étaient bons, mais les fresques tellement faibles qu'il fallut les effacer. L'administration s'adressa au Dominiquin ; on lui fit des offres magnifiques, il les accepta ; mais quand il vint prendre possession de l'appartement qui lui était destiné dans le palais archiépiscopal, il trouva dans la serrure un billet qui le menaçait de mort s'il ne partait à l'instant. Il alla porter ce papier au vice-roi en lui demandant sa protection. Le vice-roi engagea sa parole de grand d'Espagne. La cabale était inquiète ; déjà peu de temps auparavant un élève de Ribera avait été condamné à être pendu pour cause de meurtre, et pour éviter le scandale on l'avait fait empoisonner dans sa prison. On n'osa donc pas attaquer ouvertement le Dominiquin, mais on mêla de la cendre au crépi dont il se servait pour ses fresques, de manière qu'elles s'écaillaient et tombaient en poussière avant d'être terminées. On lui fit faire des tableaux pour la cour de Madrid, et Ribera, qui avait la surintendance de ces travaux, les faisait expédier avant qu'ils fussent achevés. Abreuvé de dégoût, il retourna à Rome ; mais la fabrique avec laquelle il avait des engagements retint sa femme comme ôtage ; il fallut revenir. Se méfiant de tout le monde, entouré de domestiques vendus, préparant lui-même ses aliments, il finit par mourir empoisonné.

On ignore ou on feignit d'ignorer quels étaient les coupables, mais le travail qu'il avait commencé fut mis à bas, et Lanfranc, son ennemi, dont le talent portait peu d'ombrage à la cabale, fut chargé de repeindre la coupole. On a dit que Ribera avait expié plus tard ses odieuses intrigues, que sa fille avait été enlevée et déshonorée, que lui-même, pris par des pirates, était mort en esclavage ; mais selon un autre récit, il mourut paisiblement à soixante-neuf ans, après avoir marié sa fille à un gentilhomme espagnol qui devint ministre de la vice-royauté de Naples. Si sa vie fut très-peu honorable, on est obligé de convenir que son talent mérite toute notre estime. C'est à la fois un dessinateur savant et un grand coloriste ; mais on retrouve l'empreinte de son caractère et de ses mœurs dans l'énergie sauvage de sa peinture, dans la réalité brutale des scènes de supplices qu'il aime à représenter, dans l'effrayante vérité avec laquelle il rend les tortures des martyrs et la férocité goguenarde des bourreaux.

Salvator Rosa (1615-1673), le seul grand peintre napolitain qui soit né à Naples, était d'une famille très-pauvre, et sa jeunesse se passa dans la misère. D'abord élève de Francanzani, il s'enrôla ensuite sous la bannière de Ribera et devint l'ami et le collaborateur d'un autre élève de Ribera, Falcone, qui s'était fait de la réputation comme peintre de batailles. On a raconté que dans sa jeunesse il avait été plusieurs mois prisonnier d'une troupe de bandits qui l'emmenèrent dans les montagnes et dont il partagea les expéditions aventureuses et la vie errante. Privé de famille et de ressources, vivant au jour le jour, avec un talent qu'on n'appréciait pas, malgré quelques tableaux que lui avait achetés Lanfranc, il attendait tout des hasards de la fortune, et quand éclata l'insurrection de Masaniello, il y prit une part active comme son ami Falcone ¹⁹. Masaniello ayant organisé la Compagnie de la Mort pour

la défense de la révolution, Falcone en fut nommé capitaine, Salvator Rosa devint son lieutenant, et tous les artistes spadassins qui pullulaient à Naples s'engagèrent dans la compagnie.

Une réaction violente suivit la mort de Masaniello ; Falcone et Salvator Rosa étaient parmi les plus compromis. Falcone parvint à se sauver en France, où il acquit de la vogue et fit de nombreux tableaux. Salvator Rosa s'enfuit à Rome. Le Panthéon était alors le lieu consacré aux expositions des beaux-arts ; il y mit un Prométhée. Son talent, si différent du style alors à la mode, fit sensation : les uns trouvaient cela admirable, les autres détestable. C'était le temps du carnaval, et à cette époque tout le monde, vieux ou jeune, pauvre ou riche, se masquait, et on improvisait toutes sortes de farces et de comédies. Au milieu de la fête, un char traîné par des bœufs et rempli d'une troupe masquée attira l'attention. Le personnage principal jouait le rôle d'un charlatan, offrant des talismans et des fioles, interpellant les passants et se moquant d'eux par des improvisations en vers ; de temps en temps il chantait en s'accompagnant d'un luth. Quand on sut que c'était l'auteur du tableau de Prométhée dont on parlait tant, son succès fut immense. Il fut invité, recherché, choyé, devint l'homme à la mode, on le déclara le premier peintre et le premier poète satyrique de son siècle. Ses tableaux se vendirent à des prix énormes, il ne pouvait satisfaire à toutes les demandes. Mais, insolent et vain, toujours mordant et souvent grossier dans ses plaisanteries, il menait un train de prince, prétendait tout réformer, les lettres, les arts et les mœurs, et il se fit de nombreux ennemis. Il alla à Florence, appelé par le grand-duc, qui le reçut avec la plus grande faveur, et au bout de quelque temps il revint mourir à Rome.

Dessinateur incorrect, coloriste bizarre, Salvator Rosa est néanmoins un très-grand artiste. Une lumière incertaine et blafarde qui tranche avec des ombres noires, la grandeur

sombre de ses paysages, la fureur sauvage de ses batailles, donnent à tous ses tableaux l'impression pénible d'un cauchemar. Il aime les roches éboulées sur le penchant d'un abîme, les arbres au tronc noueux et dépouillé d'écorce, les scènes de carnage dans des vallons dénudés, ou bien un chasseur qui guette sa proie dans de mornes solitudes, ou un voyageur qui tombe dans une embuscade. Sa jeunesse malheureuse et agitée avait marqué d'une empreinte ineffaçable son talent absolument individuel. Il ne se rattache à aucune tradition et puise tout en lui-même. Il n'eut pas non plus de successeurs, et ne put ni fonder une école, ni arrêter la décadence de l'art.

IX

LA DÉCADENCE EN ITALIE

Dispersion de l'école de Raphaël ; imitation maladroite du style de Michel-Ange ; les maniéristes. — Les partisans du Josépin et ceux du Caravage ; les uns négligent l'étude de la nature, les autres abandonnent la recherche de l'idéal. — Après les Carrache, les grands artistes de l'Italie sont des étrangers. — Pierre de Cortone et le Bernin ; abus du genre décoratif. — Le Calabrese et Luca Giordano ; abus de la facilité. — La décadence italienne comparée à la renaissance. — Changement dans le système d'éducation artistique. — Changement dans l'état social de l'Italie. — Machiavel — Abaissement de l'Italie dans la politique et dans l'art.

On peut dire que dès que Raphaël fut mort l'art entra dans son déclin. Ses élèves se dispersèrent ; Jules Romain se retira à Mantoue, où il conçut et dirigea d'immenses travaux ; le Penni alla à Naples, Perino del Vaga à Gênes ; Polydore fut chassé par les troupes du connétable de Bourbon, qui pillèrent son atelier. Comme il est plus aisé de frapper fort que de frapper juste, les nouveaux peintres qui se formèrent prirent Michel-Ange pour modèle, et par une imitation inintelligente, entraînèrent l'art dans des écarts déplorables. Ce sont eux qui ont été désignés sous le nom de maniéristes. Tel est le charme de la simplicité, qu'un dessin, même médiocre, d'après Raphaël ou d'après l'antique, peut encore plaire ; mais une mauvaise copie de Michel-Ange n'est pas supportable. Michel-Ange lui-même

avait dit : « Mon style produira des maîtres ignorants. » Tant qu'il vécut, ses imitateurs furent contenus dans les bornes où il se renfermait lui-même ; mais après sa mort il y eut un déchaînement de maniérisme qui transforma en défaut toutes les qualités du maître. Au lieu de commencer par les savantes études qui lui avaient permis de jouer avec toutes les difficultés du raccourci et de l'anatomie, on voulut arriver d'emblée à sa fière allure, on crut que tout l'art consistait à grouper des figures nues dans des mouvements audacieux, et on étala effrontément les fautes d'anatomie les plus grossières dans de grands corps entassés les uns sur les autres, n'agissant pas mais se remuant beaucoup, et n'ayant d'autre utilité, comme l'a fort bien dit Lanzi, que de montrer pompeusement magna ossa lacertosque.

En 1595, l'Académie de Saint-Luc fut fondée à Rome, et Frédéric Zuccaro en fut élu président à l'unanimité, choix qui prouve la difficulté qu'il y avait à trouver un artiste de premier ordre. Zuccaro était fils et frère de peintres qui furent comme lui comblés d'honneurs et de richesses ; c'étaient des praticiens consommés, composant et exécutant avec une incroyable facilité des fresques monumentales et de petits tableaux aimables. Laureti, très-savant en perspective, mais la prenant pour but dans ses tableaux au lieu de s'en servir comme d'un moyen, est, avec le Zuccaro, la célébrité du temps. Rome devint bientôt le théâtre de violentes discussions entre les partisans du Josépin (chevalier d'Arpino) et ceux de Caravage : les premiers se glorifiaient de trouver leurs modèles dans leur imagination, et négligeaient la nature ; les autres, par une réaction exagérée, imitaient la nature sans choix et tombaient dans la vulgarité. Le Baroque, talent doux et moelleux essaya, de ramener l'art dans une meilleure voie par l'étude des maîtres, mais il n'était pas de force à accomplir cette réforme, qui fut tentée avec plus de succès à Bologne par les Carrache.

On a reproché à l'école des Carrache son système éclectique, qui tendrait à substituer au sentiment personnel une imitation à outrance ; cependant cette école, sans s'élever à la hauteur des grands maîtres du siècle précédent, représente encore une des plus brillantes époques de l'art. L'influence des Carrache s'étendit sur toute l'Italie, mais elle dura peu et ne dépassa pas leurs élèves immédiats, après lesquels l'école bolonaise alla se confondre avec les maniéristes qui suivaient le Josépin, ou les réalistes qui suivaient le Caravage. Ce fut un artiste français, Le Poussin, qui fut le véritable héritier de cette école, dont il adopta les principes sévères et le style élevé, mais en y joignant sa forte et puissante originalité.

Au XVII^e siècle, le talent facile, aimable, brillant et sans profondeur de Pierre de Cortone (Pietri Berettini, 1596-1669) trouva partout des admirateurs enthousiastes. Son chef-d'œuvre est le fameux plafond du palais de Barberini. Son influence a été immense, non-seulement sur ses concitoyens, mais sur la plupart des artistes étrangers. L'engouement dont il était l'objet contribua à détourner la peinture française de la voie suivie par Poussin et Lesueur, pour la précipiter dans l'abus du genre décoratif et dans l'emphase théâtrale. Sa réputation colossale resta debout jusqu'à ce que l'école de David eût transformé toute la théorie de l'art.

Le Bernin (1598-1680) exerça sur la sculpture la même action que Pierre de Cortone sur la peinture. Le Bernin avait été un enfant-prodige : une tête de Faune qu'il sculpta à huit ans étonna tout le monde. A quinze ans il faisait des statues de grandeur naturelle : un saint Laurent et un Énée emportant son père. Son génie abondant, impétueux, se plaisait aux compositions grandioses. Pendant neuf pontificats il fut traité comme le prince incontesté de l'art, et son talent excita tant d'enthousiasme que lorsqu'il eut fait des statues pour le pont Saint-Ange, on les trouva trop

belles pour être exposées à l'air, et on voulut les remplacer par des copies. Ses ouvrages sont innombrables ; son jet est toujours puissant, mais ses formes sont molles et maniérées. Dans le tombeau d'Urbain VIII, qui passe pour un de ses meilleurs ouvrages, on voit, dit M. Viardot, deux grosses figures allégoriques pressant leurs mamelles flamandes pour jeter sur le corps du pape le lait de la justice et de la charité. A ce goût vicieux le Bernin joignait d'incontestables qualités ; mais ses successeurs n'imitèrent que ses défauts, et si on excepte le peintre Carlo Maratti, Rome ne compta plus d'autres noms célèbres que ceux des artistes étrangers qui venaient en foule étudier l'art du passé.

Le reste de l'Italie n'était pas plus riche ; l'école napolitaine, après avoir subi l'influence de Caravage et de Ribera, subit celle de Pierre de Cortone et perdit cette énergie qui avait été sa qualité dominante. Solimène, Calabrese et Giordano sont les derniers maîtres qui méritent d'être mentionnés. Ils se distinguent surtout par une facilité inouïe, par une rapidité d'exécution dont l'histoire de l'art n'offre pas d'exemple. Dans les notes de Mariette il est raconté que Calabrese ne peignait guère que de grands tableaux, et avec un tel feu et une telle vélocité qu'en le voyant manier la brosse et distribuer ses couleurs sur la toile on aurait dit qu'il battait du tambour. Quant à Giordano, voici l'anecdote qu'on avait imaginée pour caractériser sa facilité : Son père lui crie un jour de descendre vite, parce que le dîner refroidit. « Je suis à vous, répond le jeune peintre, je n'ai plus à faire que les douze apôtres. » Giordano avait de rares aptitudes ; il comprenait tout, s'assimilait tout ; on a de lui des pastiches de Raphaël, de Titien, d'Albert Durer, du Guide, qui déroutent les connaisseurs. Ses œuvres sont très-abondantes ; on en voit dans toutes les galeries de l'Europe, mais on les remarque peu.

Les artistes de la décadence italienne n'étaient assurément pas des hommes sans talent ; il en faut même pour pervertir le goût public, et l'exemple d'un homme médiocre ne serait pas contagieux. Seulement ils ont donné à la peinture une direction entièrement opposée à celle qu'avaient suivie les grands maîtres. Ils n'ont songé qu'à plaire aux yeux au lieu de s'adresser à l'esprit. Ils ont négligé l'invention et la pensée pour s'attacher uniquement à l'ordonnance et à l'aspect, et ils ont été plutôt des décorateurs que de véritables peintres. Les pères de la peinture, les Giotto, les Orcagna, les Masaccio, uniquement occupés de l'idée qu'ils voulaient rendre, se servaient de la peinture comme d'une langue visible pour traduire leur pensée. Et parla pensée d'un tableau on n'entend pas seulement le sujet, comme le croient les personnes étrangères à l'étude des arts, mais encore le choix des images propres à représenter une action, le choix du moment et des circonstances, la convenance du geste, l'expression, la vraisemblance, l'appropriation des types au sujet représenté, en un mot tout ce qui doit captiver l'esprit. Ils n'ont jamais cherché à nous charmer par l'impression optique, par l'ordonnance pittoresque, dont ils ignoraient les lois. C'est dans la découverte et l'application de ces lois qu'a consisté le progrès de l'art entre le XV^e et le XVI^e siècle. Tout en poursuivant le même but que leurs devanciers, les grands maîtres, les Raphaël, les Michel-Ange, les Corrège, les Titien ont perfectionné les moyens d'expression, qui sont comme la langue et la grammaire de l'art. Ils se sont occupés de la disposition des lignes et des groupes, de l'enchaînement des plans, de la pondération des masses d'ombre et de lumière, du rapport des couleurs entre elles et de leur proportion d'intensité, enfin de tout ce qui contribue à l'aspect d'un tableau. Ils ont ainsi donné à la pensée une forme plus belle, plus simple et plus vraie, une expression plus complète et plus claire.

Les peintres de la décadence, appelés en général à décorer de vastes édifices, ont négligé peu à peu tout ce qui tient à l'invention et à la pensée pour s'occuper exclusivement de l'ordonnance et de l'aspect. Ils ont considéré la figure humaine comme un élément pouvant servir à l'ornementation. Une fois engagés dans cette voie, ils ont dû abandonner la vérité de la forme en même temps que la vérité du geste, l'une et l'autre devenant inutiles dans un art purement décoratif. La peinture n'a été pour eux qu'une des parties de l'architecture, tandis que les grands maîtres savaient associer ces deux arts sans sacrifier la dignité de l'un aux exigences de l'autre. Les ornements que Jean d'Udine a exécutés au Vatican sous la direction de Raphaël sont un magnifique accompagnement des tableaux qu'ils encadrent, et ces tableaux, bien qu'ils concourent à l'aspect décoratif, ne perdent rien de leur valeur propre. Les architectes sont charmés par le beau système d'ornementation qui relie toutes les parties à l'ensemble de la décoration, et les peintres sont satisfaits à la fois par la composition des tableaux, leur exécution et l'idée qu'ils expriment. Dans les chambres de Raphaël non-seulement chaque tableau, mais chaque personnage vit, pense et nous communique sa pensée. Au contraire, les grands décorateurs italiens du XVII^e siècle et leurs imitateurs français, les peintres favoris de la cour de Versailles, ont cru que l'ordonnance suffisait et pouvait tenir lieu d'invention. Leur peinture ressemble à un étalage pompeux de riches étoffes, à une éloquence sonore et vide ; des formes et des tons, rien dessous : Verba et voces, proetereaque nihil.

Lorsqu'on voit la décadence de l'art au XVII^e siècle répondre à un changement dans le système d'éducation artistique, il est naturel de se demander si la méthode d'enseignement en usage dans la grande époque n'abrégeait pas le temps des études en même temps qu'elle

les rendait plus fortes. Les élèves étaient alors de simples apprentis qui, en échange des conseils qu'ils recevaient, contractaient un engagement de plusieurs années, comme cela se pratique encore aujourd'hui dans certains états manuels. En entrant, ils étaient d'abord comme des domestiques dans l'atelier, ils préparaient la palette et les couleurs, mettaient les études en ordre, et le maître leur donnait ses dessins à copier. Quand ils commençaient à se familiariser avec les travaux de l'atelier, le maître avait intérêt à tirer profit de leur travail, ou, comme on dirait aujourd'hui, à les exploiter. C'est alors que commençait réellement leur éducation d'artistes. D'abord ils calquaient les cartons pour les reporter sur la toile. Quand le maître prenait un modèle, ils le copiaient, et ce modèle n'était jamais sans signification, puisque la pose que lui avait donnée l'artiste avait un but déterminé dans le tableau. Ainsi, dès le premier jour, l'élève apprenait à se servir de la nature et se rendait compte, d'après l'œuvre qu'il voyait faire devant lui, de la part qui doit être laissée à l'imitation servile pour arriver à la vérité, et de la part qui doit être donnée à l'imagination pour arriver à l'expression et au style.

Un autre point très-important à remarquer, c'est que l'élève modelait en même temps qu'il dessinait. Il est reçu dans l'éducation telle qu'elle a été organisée sous la Décadence, qu'un jeune homme apprendra la peinture, un autre la sculpture, un autre l'architecture ; mais on ne voit pas trace de cela à Florence au XV^e siècle. Plusieurs des grands peintres de la Renaissance ont commencé par être orfèvres. Ce n'est qu'à partir du XVII^e siècle que les peintres commencent à ne plus modeler ; à partir du XVIII^e ils ignorent complètement tout ce qui tient à l'architecture. Raphaël, Paul Véronèse, Titien, Rubens, Poussin, Claude Lorrain ont très-souvent enrichi leurs tableaux de fonds d'architecture ; tous les maîtres de la Renaissance sont

architectes en même temps qu'ils sont sculpteurs et peintres, et on est très-embarrassé lorsqu'on veut les classer. Mais sous la Décadence, si un peintre a besoin d'architecture dans son tableau, il est obligé de s'adresser à un architecte. Autrefois le jeune élève cherchait à acquérir cette universalité qu'il voyait dans son maître, et celui-ci la lui transmettait d'autant plus volontiers qu'il l'utilisait dans ses travaux. S'agissait-il de tracer la perspective d'un tableau, le maître indiquait les points de fuite, et les élèves faisaient les opérations, apprenant en même temps la théorie et la pratique de la science, et comprenant par l'exercice ce qui doit être tracé mathématiquement et ce qui doit se faire de sentiment.

Dès que les élèves avaient acquis une certaine expérience, le maître leur faisait ébaucher ses tableaux, agencer une draperie, exécuter un fonds de paysage ; et comme il avait intérêt à ce que tout cela fût bien fait, il n'épargnait pas les conseils. Si un prix remporté dans une école est un sujet d'émulation, combien doit être supérieur l'encouragement qu'on reçoit lorsqu'on peut juger par soi-même de la part qu'on a prise à l'élaboration d'un chef-d'œuvre, et comme l'amour-propre doit être excité lorsqu'on sent pour la première fois son utilité réelle, sa participation au travail d'un grand artiste ! Si on disait à un jeune peintre : Ou Raphaël viendra trois fois par semaine corriger vos dessins, ou bien vous le verrez chaque jour commencer ou finir ses admirables ouvrages et vous y travaillerez avec lui, — quel homme de bon sens pourrait hésiter ?

Et puis, qu'elles devaient être intéressantes et instructives ces conversations qu'on entendait chaque soir après le travail et qui vous initiaient graduellement à l'art ! L'apprenti, vivant avec son maître, sous le même toit, à la même table, participait à sa vie, dans le travail et dans le repos. Un grand artiste n'était pas pour lui cet être mystérieux dont tout le monde parle mais que nul ne voit

dans l'intimité, ce magicien qui, une fois enfermé chez lui, va se frapper le front et les grandes idées vont lui apparaître et se traduire en merveilleuses créations sous son pinceau. Non, c'était un homme tenace en proie à toutes les défaillances, mais sachant surmonter le découragement, recommençant la même œuvre cent fois plutôt que de la laisser imparfaite, combinant, essayant, défaisant et refaisant, fou d'orgueil un jour et le lendemain furieux contre lui-même, toujours en lutte contre des difficultés sans cesse renaissantes. Le jeune artiste qui vivait ainsi avec son maître dans cette intimité de tous les instants se rendait compte de ce qu'il devait faire pour arriver un jour à l'égaliser : il apprenait la pratique en même temps que la théorie, et lorsqu'il avait fini son apprentissage, son éducation était complète, il possédait entièrement son art.

Mais ce n'est pas seulement par la différence des méthodes d'enseignement qu'on peut expliquer le développement des arts sous la Renaissance et leur décadence au XVII^e siècle. Une autre cause, plus générale mais non moins importante, agit sur le talent des artistes, c'est le milieu social dans lequel ils vivent. Sans doute, la période ascendante de l'art en Italie n'est pas une époque de bonheur, si par le bonheur on entend la tranquillité et le bien-être ; ce n'est pas même une ère de liberté ; presque toutes les républiques du moyen âge avaient disparu dans les luttes incessantes des factions, et des tyrannies locales les avaient remplacées dès le XVI^e siècle. Mais c'était encore un temps d'activité politique et religieuse, et ces temps-là sont les plus favorables à l'épanouissement des grands génies et des grands caractères. Nous avons vu quelle part prenaient les maîtres de la Renaissance aux agitations de l'Italie. Comme le fils de Sémélé, qui naît parmi les éclats de la foudre, aux lueurs de l'incendie, l'art du siècle d'or apparaît au milieu des tempêtes, pendant les

dernières convulsions de la Liberté, qui lui a donné naissance. Les vers que Michel-Ange écrivait sous sa statue de la Nuit expriment bien les angoisses qui devaient déchirer une grande âme comme la sienne au spectacle de l'agonie des républiques : « Il m'est doux de dormir, et plus encore d'être de pierre, tant que durent la misère et la honte. » Il savait bien, lui qui restait le dernier de cette génération virile et hautaine, que l'Art ne survivrait pas longtemps à sa mère la Liberté.

Si à défaut de la liberté on avait pu seulement conserver la patrie ! On aurait tout pardonné aux tyrans, même la trahison et le parjure, s'ils avaient sauvé l'indépendance nationale ; Machiavel l'aurait acceptée même de la main sanglante d'un Borgia. Puisque le sentiment républicain n'existe plus, que toutes les nobles passions sont éteintes, si on faisait appel aux mauvaises ? Cette politique du désespoir rappelle les légendes du moyen âge où ceux que le Ciel oublie s'adressent à l'enfer. Le Livre du Prince n'est que le développement du vieil axiome romain, *salus populi suprema lex esto* : « Il est temps que l'Italie, après de si longues souffrances, voie enfin paraître son libérateur. Je ne puis exprimer avec quel amour, avec quelle ardeur de vengeance, avec quelle tendresse, avec quelles larmes il serait reçu dans toutes ces provinces qui ont tant souffert de l'invasion étrangère. Où seraient les villes qui lui ferment leurs portes et les peuples qui refuseraient de lui obéir ? Quelle jalousie s'opposerait à lui ? Quel Italien lui refuserait son hommage ? Chacun est dégoûté de cette domination barbare. »

Mais pas un de ceux à qui Machiavel s'adressait n'avait les mains assez pures pour mériter de sauver la patrie. L'Italie du XVI^e siècle a montré au monde que l'intelligence ne peut rien sans la force morale. Rome, prise et saccagée par les troupes du connétable de Bourbon (1527), vit se renouveler toutes les scènes des invasions barbares.

Florence, défendue par Michel-Ange (1530), fut prise après un siège d'un an par l'armée impériale, qui lui imposa les nouveaux Médicis, aussi célèbres par leurs vices que les anciens l'avaient été par leurs talents ²⁰. Dès le milieu du XVI^e siècle, la Sicile, Naples, Milan tombèrent sous la domination espagnole, et le système inquisitorial de Philippe II, quoique moins sanglant en Italie qu'en Espagne, y fut aussi énervant pour l'esprit : « Une oppression systématique et cruelle, dit Sismondi, tua la pensée, et l'Italie ne produisit plus pendant cent cinquante ans que de froids et misérables copistes qui se traînèrent sans inspiration sur les traces de leurs devanciers, ou des esprits faux et prétentieux qui prirent l'exagération pour la grandeur. Ce fut le règne du mauvais goût qui s'efforçait de couvrir la stérilité. »

L'impulsion imprimée aux lettres, aux sciences et aux arts avait été trop forte pour s'arrêter subitement. Mais dès que les causes qui les avaient fait grandir cessèrent d'exister ; dès que l'activité développée par les luttes des villes libres fut remplacée par une soumission universelle au pouvoir absolu ; dès que les derniers germes de la liberté civile et religieuse furent anéantis jusque dans la pensée individuelle, et que la science, au lieu de chercher librement la vérité, fut obligée de se soumettre d'avance à l'autorité, sous peine de se rétracter à deux genoux comme Galilée, alors la source de l'inspiration fut tarie, et on ne vit plus de nouvelles illustrations remplacer celles que la mort faisait disparaître. Au xvne siècle, l'Italie est pacifiée, il est vrai, et aux yeux de l'Europe elle est toujours le foyer des arts, mais ce sont des étrangers et non des Italiens qui sont à la tête du mouvement. Nicolas Poussin, Claude Lorrain, Moïse Valentin, Rubens, Velasquez, Ribera, voilà les grands noms de cette époque. L'Italie possède pourtant encore quelques artistes célèbres : Pierre de Cortone, Solimene, Carlo Maratte, le Bernin, Luca Giordano ; mais la peinture

sacrifie partout l'inspiration à l'apparat, et les grandes machines décoratives remplacent les sérieuses conceptions de la Renaissance. Sous les gouvernements absolus, le jugement des grands fait seul la réputation, l'art n'est plus qu'une des formes du luxe et n'a plus pour stimulant la noble émulation qu'entretenaient, au temps des villes libres, les célèbres concours de Ghiberti et de Brunelleschi, de Léonard de Vinci et de Michel-Ange.

Dès la troisième génération, l'art, qui avait toujours été en déclinant, finit par ne plus exister du tout. Rendue plus circonspecte par le succès de la Réforme, la papauté n'offre plus le spectacle de ces scandales qui avaient déshonoré le règne de Borgia ; mais elle ne tolère plus les recherches audacieuses qui troubleraient la quiétude des esprits religieux, et elle étouffe la liberté de conscience ²¹. Elle étouffe aussi le mouvement national qu'elle avait autrefois dirigé, et, devenue une simple préfecture de l'étranger qui la protège, elle semble accepter comme un bienfait ce silence sépulcral qui enveloppe l'Italie. Un prêtre dans son confessionnal, un moine dans sa cellule, un mendiant au coin de chaque rue, et çà et là un voyageur à la recherche des traces du passé, voilà le tableau monotone que présentera désormais cette ville de Rome que Jules II et Léon X avaient faite si belle et si florissante.

Au XVIII^e siècle, l'Italie ne vit plus que par les souvenirs. Florence est écrasée sous le despotisme ; Venise, placée entre l'empire et la papauté, ne conserve le nom de république et le droit d'exister qu'en s'associant au mouvement rétrograde du reste de J'Italie. Ces fameuses imprimeries de Venise, ces riches manufactures de glaces, cette belle orfèvrerie de Florence et toutes ces industries d'art qui autrefois rendaient l'Europe tributaire de l'Italie ; ces grandes réunions de savants qui l'illustraient, cet immense commerce qui enrichissait Gênes, Pise, Florence et Venise, tout s'est évanoui, et l'agriculture même est

abandonnée sur ce sol si riche, qui est devenu la terre des morts ²². L'Italie n'avait cru qu'à l'intelligence ; elle avait voulu se passer du sentiment moral, elle a été punie par où elle avait péché ; elle a perdu cette royauté du génie dont elle était si fière. Un homme échappe quelquefois à la punition qu'il mérite, quand la mort devance la justice trop lente ; mais les peuples, qui ont la vie plus longue, recueillent toujours le fruit de leurs œuvres. Il n'y a pas dans l'histoire une seule exception à cette grande loi.

X

L'ART EN ESPAGNE

Rôle particulier de l'Espagne dans le mouvement général de l'Europe ; sa grandeur dans la politique, les lettres et les arts ; sa rapide décadence. — L'Espagne initiée à l'art par l'Italie. — Velasquez ; contraste entre ses études et sa peinture. — Alonzo Cano. — Zurbaran, peintre de la vie ascétique. — Murillo ; double aspect de son talent, qui résume toute la peinture espagnole. — Caractère réaliste de l'art espagnol ; il cherche son idéal dans le cloître. — Efforts inutiles des rois d'Espagne pour fonder des écoles de peinture. — Causes de la décadence de l'Espagne.

L'histoire de l'Espagne pendant tout le moyen âge est remplie par la lutte contre les Maures. Cette longue croisade de huit cents ans l'avait tenue en dehors du mouvement général de l'Europe. Après la prise de Grenade et la dernière des trois mille sept cents batailles que les chrétiens avaient livrées aux infidèles, s'ouvrit pour l'Espagne une période de grandeur qui dépassa tout ce que le monde avait vu depuis les Romains. Quand l'héritier de Charles V, Philippe II, déjà maître des Pays-Bas et tout puissant en Italie, devint par la conquête du Portugal seul possesseur des deux Indes, il put dire avec raison que le soleil ne se couchait pas dans ses États. A cette immense puissance politique, l'Espagne ajouta l'éclat des lettres et des arts. Elle eut ses poètes et ses peintres comme elle avait eu ses hommes d'État et ses conquérants ; puis, après avoir un instant rêvé de joindre à l'empire universel la

royauté de l'intelligence, elle rentra brusquement dans la nuit comme un grand astre éclipsé, et avec les derniers échos de tout le bruit qu'elle avait fait dans le monde disparurent les derniers rayons de la splendeur éphémère qu'elle avait répandue dans la littérature et dans l'art.

Une si rapide décadence fait songer à l'action foudroyante de certains poisons. Et si on cherche quel mal intérieur a pu miner sourdement ce grand corps et décomposer toutes les parties de l'organisme à la fois, on s'aperçoit qu'au point culminant de son histoire l'Espagne portait déjà en elle un germe de mort. Sa longue lutte contre l'islamisme lui avait inspiré un attachement invincible à sa religion nationale et une horreur profonde contre tous les ennemis de la foi catholique. A peine délivrée de la domination musulmane, elle voulut prévenir à jamais le retour d'un pareil fléau et crut trouver dans l'unité religieuse la seule garantie efficace de son indépendance politique. « La population de la Péninsule, dit M. Duruy, présentait un singulier mélange de Maures, de Juifs, de Chrétiens. C'est pour en faire un tout homogène, en leur imposant une même croyance, c'est pour fortifier l'unité de l'État par l'unité de la religion, que l'Espagne créa une nouvelle inquisition. Car ce tribunal célèbre, qui a laissé un nom terrible et exécré, avait à sa seconde origine une destination politique tout autant que religieuse. L'inquisition avait été créée au commencement du XIII^e siècle, par saint Dominique et Innocent III, contre les Albigeois. Elle fut complètement réorganisée en Espagne, plus tard en Italie. On la nommait en Espagne le Saint-Office..... Le roi en nommait le chef, le grand inquisiteur, et retenait pour son trésor les biens des condamnés. Ceux-ci furent d'abord les chrétiens judaïsants, les Maures convertis qui, en secret, restaient fidèles à Mahomet ; plus tard ce furent les novateurs en politique comme en religion..... L'inquisition espagnole fut introduite aux Pays-

Bas par Philippe II et causa la révolte de cette région. En Espagne, elle n'a été abolie qu'en 1820, après l'avoir couverte de bûchers ou auto-da-fé (actes de foi) ²³. »

Après avoir presque exterminé les légitimes possesseurs du nouveau monde, les Espagnols crurent prudent de convertir ceux qui restaient, et l'inquisition fut établie en Amérique ; Philippe II voulut l'établir de même dans les Pays-Bas, où la Réforme faisait de rapides progrès. Mais les Hollandais étaient énergiques et forts, ils ne se seraient pas laissé traiter comme les Indiens, à qui on donnait la chasse avec des chiens nourris de chair humaine. Ils se révoltèrent contre la tyrannie politique et religieuse de l'Espagne, et, après une lutte héroïque, conquièrent leur indépendance. Ce fut le signal d'une réaction de la conscience universelle contre cette monstrueuse domination qui fatiguait le monde, enchaînait à la fois les corps et les âmes, et ne se maintenait que par des supplices. Dépouillée par les Hollandais de sa prépondérance maritime, épuisée par ses guerres contre toute l'Europe, ruinée dans son commerce et dans son industrie par l'expulsion des Juifs et des Maures, pauvre jusqu'à la banqueroute au milieu des trésors de l'Amérique, l'Espagne descendit au dernier degré de la décadence. Ses artistes et ses poètes étaient morts, son art et sa littérature disparurent avec sa richesse, sa puissance et ses rêves d'unité monarchique et religieuse, et elle devint ce qu'elle est encore aujourd'hui, un témoignage vivant de l'inévitable réaction des lois morales ; discite justitiam moniti.

L'art espagnol avait duré autant que la lutte ; il cessa après la défaite. Pour en apprécier le caractère, il faut se rappeler que cette lutte était profondément nationale. La pensée que Philippe II avait essayé de faire triompher par tous les moyens, l'art espagnol en a été l'expression visible ; il a donné une forme au catholicisme militant de la

nation. La renaissance italienne avait trouvé l'expression idéale du christianisme, en le ramenant aux conditions de l'art antique et n'empruntant au dogme que ce qu'il a de plus élevé, de plus général et de plus humain. Mais depuis la Réforme, la guerre était allumée entre les consciences, et il fallait que l'art lui-même s'armât pour la bataille ; il quitta donc les hauteurs idéales où l'avait placé l'école italienne, il descendit dans l'arène et se mêla aux passions déchaînées. Il se fit protestant en Hollande, monastique en Espagne, réaliste des deux côtés. L'art protestant, reniant la forme païenne, cherche le divin dans la lumière, traduit en langue vulgaire les scènes bibliques et trouve dans le peuple les modèles des patriarches et des apôtres. L'art catholique traduit les rêves ascétiques du cloître et les légendes des saints en images violentes dont il trouve les modèles dans les auto-da-fé de l'inquisition.

On distingue dans l'art espagnol les quatre écoles de Valence, de Tolède, de Madrid et de Séville. Considérée dans son ensemble, l'école espagnole suit la même marche que les écoles de Vénise et des Flandres : elle débute par des maîtres consciencieux, corrects, un peu secs, arrive ensuite à une manière grande et large, et cherche surtout la vérité et l'éclat de la couleur, puis elle s'éteint presque subitement.

L'Italie donna à l'Espagne les premières notions de la peinture. Lorsque les guerres de Charles-Quint eurent établi entre les deux pays des rapports fréquents, plusieurs artistes italiens vinrent s'établir en Espagne, en même temps qu'un grand nombre d'Espagnols allaient étudier l'art en Italie. Juan de Joanes (1523-1581), élève non pas de Raphaël comme on l'a dit, puisque Raphaël était mort en 1520, mais de ses élèves immédiats, Jules Romain ou Perino del Vaga, est le véritable chef de l'école espagnole, avec Luis de Vargas (1502-1568), qui partit aussi fort jeune pour Rome, où il étudia sous les premiers disciples de Raphaël. Ces deux artistes, ainsi que leur contemporain

Morales le divin (1509-1586), étaient d'une piété poussée jusqu'à l'ascétisme et qui s'est traduite dans leurs œuvres. Joanes ne travaillait jamais à un Christ ou à une Madone sans s'y être préparé par la communion. Il est le père de l'école de Valence, d'où sortirent les deux Ribalta et Ribera leur élève. Celui-ci toutefois appartient à peine à l'Espagne. Parti fort jeune pour Rome, il étudia sous le Caravage, chercha ensuite à imiter le Corrège, passa presque toute sa vie à Naples et ne forma que des élèves italiens ; il n'y a donc pas lieu de s'y arrêter ici.

L'école de Séville, dont le fondateur est Luis de Vargas, s'illustra un peu plus tard que l'école de Valence, mais elle s'éleva ensuite beaucoup plus haut. Elle compte parmi ses représentants Las Roelas, Herrera le vieux, le savant Cespedes, à la fois peintre et historien de la peinture ; Pacheco, le maître et le beau-père de Velasquez, puis Velasquez lui-même ; Alonzo Cano, Zurbaran et enfin Murillo, qui termine la série des grands peintres espagnols et n'a pas de successeurs.

Velasquez (1599-1660) fut d'abord placé chez Herrera le vieux ; ensuite chez Pacheco, dont la maison était alors le rendez-vous de tout ce que Séville renfermait de lettrés, de savants et d'artistes. Pacheco devina bientôt ce que serait son élève, en fit son ami et lui donna sa fille, touché, dit-il lui-même dans ses écrits, des bonnes mœurs de Velasquez, de ses belles qualités et des espérances que faisait concevoir son génie naturel. Velasquez partit pour Madrid et obtint d'étudier les tableaux italiens que les rois d'Espagne rassemblaient dans leur cabinet ; mais Pacheco voulait que son gendre allât étudier l'art en Italie, et Rubens, pendant sa course triomphale en Espagne, appuya l'avis de Pacheco. Velasquez partit donc pour Venise, où il s'arrêta quelque temps, puis pour Rome, où il séjourna davantage. Il copia presque en entier le Jugement dernier de Michel-Ange, ainsi que l'École d'Athènes et le Parnasse de Raphaël. Ce fut après ces fortes études qu'il revint à

Madrid, avec un talent déjà mûr et complet, dont il rapportait deux preuves éclatantes : ses tableaux intitulés la Tunique de Joseph et les Forges de Vulcain.

On a souvent remarqué le contraste qui existe entre le maître suivi par Velasquez dans ses études et la nature de son talent. Pacheco, son maître, était un esprit rêveur et méditatif, faisant en même temps des tableaux religieux et des dissertations sur sainte Thérèse ; un dessinateur correct, patient jusqu'à la minutie, recommençant plusieurs fois les cartons de chacun de ses tableaux ; un coloriste froid et sans aucune liberté dans la touche. En Italie, Velasquez étudia principalement les écoles romaine et florentine, où le dessin l'emporte sur la couleur, où l'idéal est préféré à la réalité. Et c'est par ces études que Velasquez arriva à un talent dont le caractère essentiel est la recherche exclusive d'une vérité rigoureuse et une indifférence à peu près complète pour le grand style des maîtres italiens. Les Fileuses, la Reddition de Breda, plus connue sous le nom de Tableau des lances, la Confrérie des Buveurs, le plus célèbre de ses tableaux, et surtout ses admirables portraits, ont placé Velasquez au premier rang des peintres espagnols, et donnent un éclatant démenti à ceux qui prétendent que l'étude des grands maîtres peut tuer l'originalité chez un jeune artiste.

Alonzo Cano fut, comme Velasquez, élève de Pacheco, et comme la plupart des grands maîtres de l'école italienne, il fut à la fois peintre, sculpteur et architecte. Il eut même de son vivant beaucoup plus de réputation comme sculpteur que comme peintre. Son talent doux, un peu féminin, ne répond guère à la violence de son caractère et aux passions qui ont agité sa vie. L'existence de Zurbaran, au contraire, se passa dans le calme de la retraite et du travail, et on ne le connaît que par les tableaux qu'il a laissés ; cependant sa peinture a souvent été comparée à celle du Caravage pour la vigueur de l'exécution et la puissance des effets. Mais tandis que Caravage se plaisait à reproduire avec une

vérité saisissante les scènes de la vie populaire, Zurbaran fut le peintre des cénobites voués au jeûne et à la prière sous le capuchon de laine et la ceinture de corde. Nul n'a rendu mieux que lui les profondes contemplations de l'âme dans des corps amaigris et décharnés qui, dit Buffon, quand vient la dernière heure, ne finissent pas de vivre, mais achèvent de mourir.

Bartholomé Esteban Murillo (1618-1682) a été souvent regardé comme le plus grand peintre de l'école espagnole. Ses premières années furent très-dures : avant d'arriver à la fortune il passa par tous les échelons de la misère, peignant à la douzaine de petites Vierges de pacotille qu'on expédiait dans le nouveau monde. Il réussit enfin à venir à Madrid, où Velasquez lui facilita les moyens de pénétrer dans l'Escurial et d'étudier les tableaux des grands maîtres que les rois d'Espagne y avaient rassemblés. Les œuvres de Murillo sont très-nombreuses et fort inégales, parce qu'aussitôt qu'il eut un nom célèbre la spéculation fit revenir en Europe d'anciennes peintures qu'il avait faites pour un morceau de pain. Murillo a eu trois manières que les Espagnols appellent chaude, froide et vaporeuse ; il ne les a pas employées successivement à différentes époques de sa vie, mais toutes les trois dans le même temps selon les sujets qu'il avait à traiter. Il chercha tour à tour l'idéal et la vérité pittoresque, et ses mendiants crasseux deviennent aussi beaux, à force de réalité, que ses Vierges immaculées qui s'enlèvent dans une atmosphère de vapeurs lumineuses. Dans la Sainte Élisabeth lavant et pansant de pauvres teigneux, Murillo a pu réunir les deux aspects de son talent. Cette belle jeune femme, qui sous le voile de la nonne porte la couronne de reine, contraste admirablement avec les enfants rachitiques et malingres qui grattent leur tête sans cheveux, avec la vieille décharnée et le lépreux qui étale ses plaies.

Ce tableau, qui passe pour le chef-d'œuvre de l'école espagnole, en résume tout le caractère. A l'exception de

Velasquez, cette école a presque toujours traité des sujets religieux, mais elle les a compris tout autrement que l'école italienne. Son idéal n'est pas le ciel, c'est le cloître. Les Vierges de Murillo n'ont pas la sérénité calme des Madones de Raphaël ; même dans leurs extases mystiques, elles sont aussi réelles, aussi mondaines que celles de Rubens. Les peintres espagnols arrivent souvent à une grande puissance de couleur ; mais cette couleur n'a ni la fraîcheur heureuse des Flamands, ni l'éclatante richesse des Vénitiens, ni l'harmonie douce du Corrège ; on y sent plutôt, comme dans le Caravage, le goût des contrastes et des effets violents.

Si on compare l'école espagnole à l'école hollandaise, on reconnaît dans l'une et dans l'autre le même principe : la recherche rigoureuse d'une vérité absolue. Mais l'une s'attache au spectacle de la quiétude et de la joie, l'autre à celui de l'angoisse et de la douleur : d'un côté ce sont des buveurs qui fument leur pipe et jouissent de la vie à leur façon, des ménagères dodues qui préparent la soupe de leurs enfants ; de l'autre, la misère souffreteuse, le jeûne, le cilice et la torture. Ce n'est pas la souffrance morale que l'art espagnol aime à représenter, c'est la douleur physique dont elle a sans cesse le modèle sous les yeux, soit dans les moines qui se déchirent les chairs à coups de discipline, soit dans les victimes que le bourreau torture au nom de la foi. Pas un sourire, pas une espérance ; des moines encapuchonnés chantant des psaumes d'un air lugubre, des ermites caressant une tête de mort, des saints qu'on écorche ou qu'on brûle à petit feu, ou bien des gueux qui grattent leurs ulcères, des nains difformes, des infantes empaquetées dans leurs lourdes robes et cherchant un remède à leur ennui dans la société d'un grand chien, voilà ce que nous présente cet art né à l'ombre de l'Escorial, aux lueurs des auto-da-fé.

En Italie le siècle d'or avait été préparé par une lente élaboration, et il a été suivi par plusieurs tentatives de

résurrection. Giotto, Masaccio, Mantegna comptent pour quelque chose, même à côté du Titien et de Raphaël. Les Carrache, le Guide, le Dominiquin sont assurément de grands maîtres. Rien de pareil en Espagne ; là tous les grands artistes sont contemporains et n'ont pas de successeurs : l'art n'est qu'une importation du dehors ; il brille un moment comme un éclair et disparaît sans laisser de trace de son passage. La Décadence même n'est pas représentée par des Espagnols, mais par un Italien, Luca Giordano ; par Vanloo, un Français. Murillo se rappelant les dures années de sa jeunesse indigente, avait fondé à Séville une académie de peinture où non seulement les leçons des professeurs, mais encore les objets matériels nécessaires à la peinture étaient fournis gratuitement aux élèves. A peine Murillo fut-il mort, que l'académie cessa d'exister, faute d'élèves et de professeurs. C'est une chose triste de voir tous les efforts inutiles des rois d'Espagne pour avoir une école d'art dans leur pays. Philippe V, ne trouvant plus de peintres, fit venir de l'étranger Vanloo, Procaccini et plusieurs autres, qui ne purent former d'élèves. Ferdinand VI créa une académie de peinture à Madrid, envoya des pensionnaires à Rome ; Charles III les logea magnifiquement dans un palais qu'il remplit des chefs-d'œuvre de l'art, et fonda deux autres écoles dans le royaume, l'une à Saragosse, l'autre à Valence. Vains efforts ; pour avoir un peintre il fallut faire venir d'Allemagne le Saxon Raphaël Mengs. Dans les temps modernes, il n'y a qu'un seul nom espagnol à enregistrer dans l'histoire de l'art, celui de Goya, talent étrange, fantasque et incorrect, qui n'a pas eu plus d'élèves qu'il n'avait eu de maître.

Le même souffle malsain qui avait empoisonné l'Espagne tarit aussi la source des beaux-arts. Qu'est devenue cette célèbre université de Salamanque qu'on nommait « la mère des vertus et des sciences ? » Qu'est devenue Tolède, avec ses riches manufactures, Tolède qui avait 200,000

habitants et qui aujourd'hui en compte à peine 15,000 ? Et Séville, la magnifique Séville, ce foyer de lumières, où les sciences, les lettres et les arts ont jeté un si vif éclat, qu'est-elle à présent ?

L'Espagne a eu deux civilisations ; sous les Arabes et sous la Renaissance, elle a montré au monde ce qu'elle aurait pu être ; sa politique nationale et orthodoxe l'a deux fois replongée dans la barbarie. On évalue à cinq millions le nombre des victimes humaines offertes à l'orthodoxie par l'inquisition²⁴. Mais qui a compté les intelligences atrophiées, les talents tués dans leur germe ? On dira que l'époque la plus violente de l'inquisition a été en même temps la plus brillante de l'histoire d'Espagne, et que le cardinal Torquemada était mort depuis longtemps quand Velasquez et Murillo ont fait leurs chefs-d'œuvre. C'est que tant que durent la fièvre et la lutte il y a encore de la vie ; mais quand les idées eurent été étouffées, au bout de deux ou trois générations, les arts, comme toutes les autres formes de l'activité intellectuelle, périrent faute d'aliment.

Il est vrai que le saint office ne voulait détruire que l'esprit de controverse. Mais les arts reçurent un coup qui ne leur était pas destiné ; on ne s'attaquait pas à eux, et on les trouva enveloppés dans la mort commune. L'Espagne a eu de grands artistes, comme elle a eu de grands capitaines, de grands écrivains et de grands ministres, à l'époque où le régime qui devait la tuer ne faisait que commencer. Ce régime n'a pu arrêter brusquement le mouvement des arts dans un pays où une immense activité politique, industrielle et commerciale, la possession de l'Italie et des Pays-Bas, la conquête du nouveau monde mettaient en ébullition toutes les intelligences. Mais quand l'expulsion des Maures eut ruiné son industrie, quand l'expulsion des Juifs eut détruit son commerce, quand son intolérance eut fait révolter les Pays-Bas, où l'art se forma

dès qu'ils eurent échappé à sa domination, elle perdit tout à la fois, puissance, richesse et art.

Dans cette lutte pour la foi, qui ne fut pas sans grandeur, l'Espagne avait usé toute son énergie. Sa sévère orthodoxie ayant étouffé toute indépendance dans la pensée, les livres cessèrent de s'imprimer et de se lire, les théâtres se fermèrent ; il se fit un grand silence sur cette terre excommuniée par l'éternelle Justice. La campagne se changea en désert ; il n'y eut plus dans les villes d'autre mouvement que celui des processions religieuses, et un peuple de mendiants quêtait des aumônes aux portes des innombrables couvents qui s'élèvent comme des tombes au milieu de ce grand cimetière.

XI

LA RENAISSANCE DANS LE NORD

Développement différent de l'architecture dans le Nord et dans le Midi. — Le style roman. — Le style ogival ; son caractère religieux ; il est peu favorable à la peinture. — Sculptures et vitraux. — Les système des corporations ; l'art industriel. — Principes opposés de l'art antique et de l'art chrétien — L'école de Cologne. — L'éco'e de Bruges ; les Van Eyck ; Memling. — Rapports entre les écoles du Nord et l'Italie. — L'école allemande ; Albert Durer — Holbein. — Lucas Cranach. — La Réforme arrête le développement de l'art en Allemagne.

Le réveil de la pensée humaine à la fin du moyen âge s'est produit dans le nord de l'Europe à peu près en même temps que dans le midi, et en partie par les mêmes causes. A la naissance des républiques italiennes répond l'affranchissement des communes de la France et des Pays-Bas. En Italie, l'agitation des villes libres sort des querelles du sacerdoce et de l'empire ; en Allemagne et en France, elle répond au mouvement des croisades, qui, en forçant l'Occident à se mettre en rapport avec l'Orient, l'avait tiré de l'engourdissement où il était tombé depuis la chute de l'empire romain. Au nord comme au midi la résurrection de l'art suit de près les tentatives d'émancipation politique, et des deux côtés c'est par l'architecture qu'elle se manifeste d'abord, mais sous des formes bien différentes. En Italie et dans le sud de la France, où, malgré les pillages des barbares et les destructions systématiques des chrétiens, il

restait encore un certain nombre de monuments appropriés à des destinations nouvelles, les traditions gréco-romaines s'altérèrent sans se perdre complètement ; il fut plus facile d'y revenir, et l'architecture de la Renaissance fut plutôt une restauration du style des anciens qu'une véritable révolution. Les relations fréquentes avec les Byzantins entretenaient le goût de la mosaïque ; au XIII^e siècle la sculpture se régénéra par l'étude de l'antique, la peinture byzantine se transforma par l'étude de la nature, et la renaissance se produisit ainsi sans transition et trouva bientôt sa voie.

Il en fut autrement dans le nord de la France et en Allemagne. L'architecture s'était de plus en plus éloignée de la tradition antique. Le style roman, qu'on devrait appeler gothique, puisque c'est celui que les Goths ont mis en œuvre, et qui n'est que l'architecture romaine dégénérée, domina jusqu'au

XII^e siècle. La peinture était purement décorative ; les types traditionnels se dégradaient de plus en plus par l'absence d'étude et de modèles. Les artistes, uniquement occupés des procédés matériels, cherchaient surtout des couleurs riches et tranchées. L'art n'était que la forme naturelle du luxe dans les églises et dans les abbayes, et quand Grégoire VII voulut réformer les mœurs du clergé, il s'éleva contre les riches décorations des édifices religieux ; saint Dominique, saint François d'Assises, saint Bernard, Abeilard appelaient ces décorations un luxe coupable, et Héloïse n'osa placer dans l'oratoire du Paraclet d'autre ornement qu'une grossière image du Christ taillée sur une croix de bois. On proscrivit partout une magnificence qu'on avait crue jusque-là indispensable, et les églises furent presque dénuées d'ornementation et simplement blanchies à l'intérieur.

Alors se produisit dans l'architecture une réaction contre le style roman ; cette réaction ne consiste pas seulement

dans la substitution de l'ogive à l'arcade ; le style ogival, qu'on nomme improprement gothique, repose sur un ensemble de principes bien différents de ceux qui avaient dominé jusqu'alors. Ces principes consistent à exhausser l'édifice autant que possible, à en élever les piliers intérieurs d'un seul jet, sans qu'aucun membre d'architecture arrête l'œil depuis le sol jusqu'à la voûte, à abandonner totalement les ordres, à agrandir démesurément les fenêtres et à faire disparaître les murailles, en remplaçant les peintures qui les couvraient par les vitraux. « L'architecture des églises françaises des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles, dit M. Émeric David, fut une véritable création, grande, audacieuse, profondément calculée, et dont aucun peuple, aucun temps n'avait offert d'exemple. » La France possède les plus anciens et les plus nombreux monuments de cette architecture. Beaucoup d'églises de l'Ile-de-France, de la Picardie et de la Champagne présentent même une transition du roman au gothique, ce qui donne à penser que c'est dans ces contrées que l'art ogival a pris naissance. Mais nos artistes se répandirent en Europe et y portèrent leur style, qui fut goûté partout, principalement en Allemagne et en Angleterre. La priorité de la France est établie par des dates positives et des faits certains, mais ce n'est pas le lieu de les rappeler ici.

Cette architecture était parfaitement appropriée aux mœurs, aux besoins et aux idées religieuses des peuples du nord de l'Europe. Jamais, depuis les beaux temps de la Grèce, on n'avait vu un ensemble plus imposant, plus majestueux et plus simple à la fois que celui que présentent nos églises du XIII^e au XIV^e siècle. Au milieu des rues fangeuses, entourées de maisons irrégulières avec leurs pignons et leurs toits avancés, apparaissait un vaste portail surmonté de son clocher. C'est là que se déployait toute la richesse d'ornementation de l'art ogival ; des saints les

mains jointes, des évêques, des chevaliers, puis des diables terrassés par les anges, des dragons, des monstres de toute sorte ; partout le mal à côté du bien : c'est l'image de la lutte et de la vie extérieure. Aussitôt qu'on a franchi le seuil de la maison de Dieu, l'aspect imposant de ces grands piliers qui semblent monter aux cieux rappelle aux fidèles qu'il n'y a qu'un seul moyen de salut, qu'une seule vertu, qu'un seul bonheur, la prière. Cependant, tout en payant un juste tribut d'admiration à l'architecture gothique, il faut reconnaître qu'elle est peu favorable à la peinture monumentale, à laquelle elle n'offre pas de grandes surfaces à décorer. Il n'y eut rien dans le nord d'analogue aux grandes fresques du Campo-Santo et des églises d'Italie ; les peintres durent se rejeter sur les tableaux d'autel, les miniatures et les vitraux.

Mais le culte des saints fit multiplier les images sculptées à l'extérieur des églises, et c'est ce qui explique pourquoi dans le nord la sculpture eut le pas sur la peinture, tandis que ce fut le contraire dans le midi. Au XIII^e siècle la France était renommée pour ses statues et pour ses vitraux. Quelques-unes de nos églises sont de véritables musées de sculpture, où, à côté d'œuvres très-faibles, on en trouve qui charment par la pureté de leur style ; et cependant les artistes de ce temps ne pouvaient s'inspirer des œuvres de l'antiquité. Les auteurs de ces statues sont en général inconnus, aussi bien que les auteurs des vitraux et ceux des miniatures qui ornent les manuscrits. Dans la première partie du moyen âge les artistes étaient des moines qui, par humilité, ne signaient pas leurs œuvres. Au XIII^e siècle, les arts sont généralement exercés par des laïques, mais on ne les connaît pas davantage, parce qu'ils travaillaient par association. Un artiste, quel que fût son talent, dépendait de la maîtrise des peintres, des sculpteurs, doreurs et vitriers. Il n'y avait pas d'art individuel, chacun était parqué dans sa corporation.

Les sociétés grecques avaient cherché l'ordre dans la liberté, la société féodale essaya d'y arriver par la hiérarchie ; on sait si elle y a réussi. Jamais il n'y a eu tant de confusion qu'à cette époque où chacun était classé et étiqueté à son rang, depuis le pape et l'empereur jusqu'au dernier des serfs. Cependant les institutions, même les plus vicieuses, répondent toujours à un des besoins de la société qui les subit ; leur seul tort est de vouloir durer quand elles ne sont plus nécessaires. La féodalité elle-même a eu sa raison d'être à une certaine époque. Si le système des corporations arrêtait le développement de l'art, qui ne peut vivre sans indépendance, il lui assurait une sécurité précieuse dans ce temps de violence et d'anarchie ; de plus, l'industrie gagnait en puissance tout ce que l'art perdait en liberté : « Dans ce temps-là, dit M. Vitet, point de distinction possible entre les hommes d'art et les gens de métier, aucune différence que l'inégalité du talent.... De là vient que l'art était partout, qu'il se glissait dans les moindres choses, dans les meubles, dans les ustensiles, dans tous ces menus détails d'où maintenant il est exclu et qu'on abandonne au métier. Librement associés aux artistes, les artisans se groupaient autour d'eux à des distances hiérarchiques. » Les tapisseries des Flandres, les émaux de Nevers, les verreries de Limoges ont joui d'une immense réputation au moyen âge et sous la Renaissance. La peinture, la sculpture, l'architecture, l'ornementation formaient des écoles dans chaque ville de province, en sorte que l'art se pratiquait par toute la France, au lieu de se concentrer dans Paris comme il fait aujourd'hui. Ce mouvement industriel était la conséquence des libertés communales ; il s'arrêta quand elles furent confisquées par la royauté.

Le même esprit qui avait substitué aux formes lourdes du style roman les formes élancées du style ogival transforma les tendances de la sculpture et de la peinture, obligées de se prêter aux exigences des monuments qu'elles avaient à

orner. Aux galbes épais des Byzantins succédèrent des figures démesurément amincies ; les longues draperies, couvrant des corps si immatériels qu'ils paraissent absents, concentrent toute l'attention sur le visage. C'est là surtout qu'on peut voir combien le principe religieux qui guidait les artistes grecs de l'époque primitive différait de celui qui a guidé les artistes chrétiens de la période correspondante. Les dieux de l'antiquité représentaient les lois de la nature, et les artistes, faisant des athlètes leur étude principale, ont dû s'attacher à rendre la proportion des membres sans grand souci de l'expression des têtes. Dans les statues d'Égine, les corps ont un mouvement extraordinaire, une grande recherche d'inflexions et d'attitudes, tandis que la tête conserve un caractère uniforme et ne participe en rien à la vie de la figure. L'art chrétien, au contraire, tel qu'on le trouve dans les sculptures des cathédrales, dans les vieux retables, dans les peintures primitives, subordonne tout à la tête, dont l'expression est le reflet de l'âme, tandis que le corps, qui n'en est que la souillure, se dissimule sous les draperies et s'efforce de disparaître.

Une grande obscurité règne malheureusement sur les origines de l'art du nord ; il lui a manqué un Vasari pour nous en apprendre la marche et le progrès. Mais son principe est plus clair que son histoire, et si le nom des premiers initiateurs nous est inconnu, nous pouvons saisir les caractères généraux de cet art considéré dans son ensemble, jusqu'à la formation des écoles proprement dites. Les artistes chargés de donner une forme visible à un dogme tout spiritualiste, cherchèrent à exprimer toutes les douceurs de l'extase chrétienne. Ce sentiment mélancolique est un des caractères des peuples du nord, il domine dans les œuvres de la poésie allemande et Scandinave ; cependant c'est moins le résultat d'une influence de race ou de climat que d'une influence religieuse, puisqu'on le retrouve aussi bien chez Angelico de Fiesole que chez les maîtres de l'école de Cologne,

Wilhelm et Stéphan, qui florissaient l'un vers 1380, l'autre vers 1410, et dont on peut voir les œuvres dans la cathédrale de Cologne, dans la pinacothèque de Munich et dans divers musées de l'Allemagne.

L'école de Cologne précède l'école de Bruges et paraît en être la souche ; car supposer, comme on l'a fait quelquefois, que les Van Eyck se sont formés seuls par l'étude de la nature, c'est bouleverser toutes les notions sur lesquelles repose l'histoire de l'art. Cette histoire ne peut s'expliquer que par les efforts successifs d'une série plus ou moins longue d'artistes, et celui qui ouvre la marche n'est pas celui qui atteint le but. Il y a eu deux frères du nom de Van Eyck, Hubert et Jean, et une sœur Margharète. Ils étaient du Limbourg et ont pu étudier à Cologne. Jean Van Eyck (1390-1441), le plus jeune et le plus célèbre, fut élève de son frère et vint s'établir à Bruges avec lui et leur sœur, qui peignait la miniature. On ne sait pas exactement auquel des deux frères on doit l'invention ou plutôt le perfectionnement de la peinture à l'huile. Ils commencèrent ensemble pour l'église Saint-Jean, à Gand, le fameux tableau de l'Agneau mystique, qui n'existe plus maintenant dans son intégrité. Jean le termina seul après la mort de son frère. Il vécut dans l'intimité de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, fut chargé de plusieurs missions politiques, et fit plusieurs voyages lointains. Il s'exerça dans tous les genres de peinture, excepté dans la peinture monumentale. Ses tableaux, toujours de petite dimension, sont la perfection de la miniature ; l'extrême finesse des détails ne nuit pas, comme cela arrive souvent, à l'aspect général. La perspective y est soigneusement observée, et comme Paolo Uccello, qui passe pour l'inventeur de cette science, était plus jeune que Van Eyck et est mort plus de trente ans après lui, il faut supposer que de fréquents rapports existaient entre les artistes du Nord et du Midi, ce que confirme d'ailleurs la rapidité avec laquelle la peinture à l'huile s'est répandue en Italie.

La prodigieuse réalité des tableaux de Van Eyck étonne d'autant plus qu'on ignore par quelles études il a pu y arriver. On lui oppose quelquefois sous ce rapport un autre grand peintre de l'école de Bruges, Hans Memling (1470-1484), comme on oppose dans l'école italienne Angelico de Fiesole à Ghirlandajo. Avec la même délicatesse que Van Eyck dans le soin des détails, Memling idéalise davantage ses modèles. Les Allemands le regardent comme le plus poétique des peintres du nord. Son exécution, quoique moins ferme que celle de Van Eyck, est fine, élégante et n'emprunte à la nature que juste ce qu'il lui faut pour exprimer la pensée chrétienne. Memling et Angelico de Fiesole sont les derniers et les plus illustres représentants des tendances mystiques du moyen âge, et répondent absolument à l'idéal que Savonarole prêchait dans le même temps comme le but suprême de l'art. Il y a dans cette peinture extatique, qui n'apparaît qu'un instant comme les printemps rapides, une jeunesse d'impression, une grâce chaste que la science des époques suivantes ne pourra ni remplacer, ni faire oublier, de même qu'une femme dans la plénitude de sa beauté regrette quelquefois la première fraîcheur de l'adolescence.

On ne connaît rien de la vie et des études de Memling ; tout ce qu'on sait de lui, c'est qu'étant malade il fut recueilli à l'hôpital Saint-Jean à Bruges, et que, pour payer les soins qu'il y reçut, il y exécuta ses chefs-d'œuvres, notamment la chaise de sainte Ursule, qu'on y conserve religieusement. On ignore s'il a visité l'Italie, mais on sait qu'il était célèbre à Venise pour avoir peint les belles miniatures du cardinal Grimani, et quand il se représente lui-même, c'est avec la barrette rouge et la longue robe des Florentins. Il y avait aussi à Venise, du vivant même de Jean Bellin, plusieurs œuvres de Van Eyck, entre autres un grand tableau de l'Adoration des Mages. L'école vénitienne se lie par beaucoup de rapports aux écoles flamande et hollandaise, et les influences ont dû être réciproques. L'art

allemand, par la très-grande importance de l'orfèvrerie, se rapprocherait plutôt de l'art florentin, car on ne trouve rien d'analogue dans les Pays-Bas. Martin Schœn (1420-1484), né à Colmar selon les uns, en Franconie selon les autres, était, comme Finiguerra, un orfèvre devenu graveur, et, comme Francia, un orfèvre devenu peintre. Ses œuvres, très-rares, joignent au style gothique de l'école de Cologne le naturalisme de Van Eyck.

Né aussi dans l'atelier d'un orfèvre, Albert Durer (1471-1528), qui avait reçu les premières notions du dessin et de la gravure, allait se mettre en route pour demander des leçons à Martin Schœn, lorsque, ayant appris sa mort, il entra à l'atelier de Vohlgemuth, qui s'éloignait un peu des traditions de Cologne. Après y être resté quelques années, il visita les deux foyers des beaux-arts : l'Italie et les Pays-Bas. Il fit d'assez longs séjours à Bruges et surtout à Venise. On sait quelle admiration excita en Italie le grand peintre de Nuremberg. Raphaël avait chez lui le portrait d'Albert Durer peint par lui-même, et Jules Romain, qui en avait hérité, ne cessait de dire que ce portrait était ce qu'il possédait de plus beau. En relation avec Érasme et Melanchton, Albert Durer se tint néanmoins à l'écart des passions religieuses, vivant à Nuremberg, sa ville natale, qui, quoique protestante, garda une sorte de neutralité dans les guerres soulevées par la Réforme.

Il était à la fois peintre, sculpteur, graveur et homme de lettres ; son talent fin, élégant, fantasque, plein d'imprévu, n'a pourtant ni le style grandiose de l'école florentine, ni la vérité saisissante de l'école hollandaise. Il a fait faire à la gravure d'étonnants progrès, et ses œuvres, répandues par toute l'Allemagne, y ont trouvé de nombreux imitateurs. Mais l'influence qu'il avait exercée pendant sa vie cessa après sa mort ; son style ne se perpétua pas au-delà de ses élèves immédiats dont le plus illustre est Sebald Beham de Nuremberg. Les autres artistes se jetèrent soit dans la

manière italienne, soit dans la manière flamande, sans arriver à une grande réputation.

Augsbourg essayait en même temps que Nuremberg de former une école. Hans Holbein (1498-1554), élève d'un père déjà célèbre, mais dont il a éclipsé la réputation, fut à la fois peintre, graveur et architecte, resta fort peu de temps dans son pays, se fixa d'abord à Bâle, puis en Angleterre, où Henri VIII^e combla d'honneurs et où il mourut de la peste. C'est un admirable portraitiste, qui a une tendance bien décidée pour l'imitation rigoureuse de la nature. Mais l'imagination germanique se montre dans quelques-unes de ses compositions, notamment dans la fameuse Danse des morts, sujet très-populaire parmi les artistes allemands. Il est intéressant de comparer les formes diverses sous lesquelles l'idée de la mort a été présentée dans l'art. « Les Grecs évitaient de l'exprimer par des images hideuses et repoussantes. On ne sait pas au juste si le jeune homme à l'air mélancolique qui croise les mains sur sa tête en s'appuyant contre un cyprès représente la mort ou le sommeil. Sur les urnes de Marathon sont sculptées simplement des scènes d'adieux ; quelquefois la présence d'un cheval indique le départ pour le grand voyage. Les scènes mythologiques sculptées sur les sarcophages sont pleines d'allusions ingénieuses à l'immortalité de l'âme ²⁵. » La plupart se rapportent au culte de Bacchus, Dieu de la résurrection. Les peintures d'Orcagna au Campo Santo réfléchissent toutes les sombres terreurs du moyen âge. Dans les scènes de la Danse des morts, il y a un singulier mélange de comique et de lugubre ; l'affreux squelette, gardant encore quelques lambeaux de chair pourrie, revêt tous les costumes pour saisir sournoisement des rois, des prêtres, des artisans, des courtisanes, des gens de toute condition et de tout âge, au milieu de leurs occupations journalières. Mais la croyance calme et grave de l'antiquité a retrouvé dans Le Poussin un

digne interprète. Ces trois jeunes gens qui dans un riant paysage lisent l'inscription d'un tombeau : Et ego in Arcadia, sont l'œuvre d'un artiste philosophe, qui envisageait la mort comme un Athénien.

Le troisième grand peintre allemand est Lucas Cranach (1472-1553), qui constitue, à peu près seul, ce que les Allemands appellent l'école saxonne. Il fut l'ami intime de Luther, dont la doctrine eut une influence considérable sur son talent. En déclamant contre le luxe du culte romain, contre l'intercession de la Vierge et des saints, contre tout ce qu'il appelait l'idolâtrie catholique, Luther porta un coup mortel aux arts plastiques, et l'Allemagne doit s'estimer heureuse qu'il ait eu le goût de la flûte, autrement la musique aurait eu sans doute le même sort que la peinture. Cranach, dans son œuvre, suit pas à pas les idées nouvelles. Ne pouvant plus faire de saints, il veut peindre au moins les sacrements ; mais les sacrements sont niés aussi ; alors il se jette dans l'interprétation et l'allégorie, et il essaye de créer un art dogmatique et raisonneur, dans lequel il ne trouve pas d'adeptes.

Il était réservé à la Hollande de trouver le vrai art protestant. L'Allemagne féodale n'avait pas, comme les Pays-Bas, une bourgeoisie riche et toute-puissante, capable de favoriser le développement de cette peinture intime qui est propre aux Hollandais. L'école allemande ne survécut pas à la Réforme, qui avait arrêté, dès son début, l'essor de la peinture religieuse. Le Saxon Raphaël Mengs n'est allemand que par la naissance, puisque toute sa vie s'est partagée entre l'Italie et l'Espagne. A une époque voisine de la nôtre, sous l'impulsion du mouvement germanique provoqué par les guerres de l'Empire, il s'est opéré une sorte de résurrection de l'art allemand, qui a eu pour centres principaux Munich et Dusseldorf. L'avenir décidera s'il y a là des principes suffisants pour fonder une école, ou s'il s'agit seulement de l'effort individuel de quelques artistes de talent.

XII

L'ART DANS LES PAYS-BAS

Ressemblance des communes flamandes et des républiques italiennes. — L'école d'Anvers. — Quentin Matsys. — Les Breughel. — Influence de la peinture italienne. — La Réforme dans les Pays-Bas ; leur lutte contre l'Espagne. — Scission entre la Flandre et la Hollande, dans la politique et dans l'art. — Rubens ; caractère de sa peinture. — Van Dyck. — Comparaison de l'école flamande avec l'école vénitienne. — Teniers. — L'école hollandaise. — L'art protestant. — Rembrandt cherche l'idéal dans la lumière. — La peinture de genre. — Les peintres de la vie bourgeoise ; Gérard Dow, Terburg, Metzu, Miéris. — Les peintres de la vie populaire ; Brauwer, Craesbek. — Ostade. — L'art hollandais est-il réaliste ? — Les paysagistes hollandais. — Différence du style sublime et du genre pittoresque. — Les peintres des Pays-Bas sont surtout des peintres de mœurs.

L'histoire des communes de Flandre se rapproche beaucoup de celle des républiques italiennes. Sans arriver à une aussi complète indépendance, elles constituèrent cependant de puissantes municipalités et acquirent des richesses immenses par leur commerce et leur industrie. Très-jalouses de leur liberté, elles étaient souvent en querelle avec leurs seigneurs, et quoique l'influence de la vie politique sur l'art semble avoir été moins directe en Flandre qu'en Italie, on doit reconnaître que là aussi le développement de la prospérité publique et des fortunes

privées entretenait le goût des belles œuvres ; seulement, la vie se répandant moins au dehors dans le nord que dans le midi, l'art s'adresse plus aux individus qu'à la cité. Au lieu de grandes compositions, la peinture des Pays-Bas produisit de petits tableaux destinés à des demeures particulières. L'usage de la fresque n'existant pas, la peinture religieuse atteignit rarement des dimensions considérables. Les qualités qui distinguent l'école de Bruges conviennent plutôt à la peinture de genre qu'à l'art monumental.

Le commerce et la richesse de Bruges ayant décliné, ce fut Anvers, sa rivale, qui hérita de sa prospérité et qui devint le foyer de l'art flamand. Quentin Matsys (1450-1529), ce forgeron que l'amour fit peintre, s'il faut en croire la tradition, est un artiste consciencieux, traitant peu de grands sujets et copiant minutieusement la nature. Il ne faudrait pourtant pas le juger exclusivement sur ces figures d'avares et d'usuriers qu'il a tant de fois répétées ; il a fait aussi quelques pages importantes, notamment son vaste triptyque du musée d'Anvers, où on voit la naïveté du style gothique et le brillant coloris de l'école de Bruges réunis à une grande science de mouvement et à une étonnante puissance d'expression.

La famille des Breughel, dont les trois générations embrassent plus d'un siècle (1510-1642), excellait à peindre de petites scènes comiques ou fantastiques où les rêveries de l'imagination allemande se mêlent souvent au naturalisme du nord. Mais un brusque changement, dû à une invasion d'idées italiennes, s'opéra tout à coup dans la peinture flamande. Jean Mabuse, Van Orley, Michel Coxie, Franz Floris sont des imitateurs décidés du style italien. Ce dernier eut plus de cent cinquante élèves, qu'il poussa dans une voie absolument florentine. Son tableau de la Chute des anges, au musée d'Anvers, est le spécimen le plus complet de l'imitation flamande de Michel-Ange et de Raphaël. Enfin Otto Venius (1556-1644), peintre et poète,

historien et mathématicien, après avoir passé sept ans à Rome sous la direction de Fredrigo Zuccherò, revint à Anvers, où il fut professeur de Rubens. Mais déjà s'étaient accomplis des événements qui eurent une influence décisive sur l'art des Pays-Bas, en séparant de plus en plus l'école flamande de l'école hollandaise.

Les Pays-Bas, soumis à la maison d'Autriche, étaient le pays le plus riche de l'Europe, quand la Réforme y suscita des mouvements politiques qui se terminèrent par l'établissement d'une république indépendante dans la partie septentrionale de cette contrée. Charles-Quint, tout en essayant d'arrêter les progrès de la Réforme, avait cependant traité les Flamands, ses compatriotes, avec quelques ménagements. Mais Philippe II, beaucoup plus absolu dans ses idées, ne songea qu'à exterminer l'hérésie. Il établit l'Inquisition dans les Flandres, créa quatorze nouveaux évêchés, mit dans toutes les villes des garnisons espagnoles, et surchargea d'impôts ce petit pays, qui ne demandait qu'à fabriquer et à vendre en paix ses produits. Catholiques et protestants, nobles et bourgeois s'unirent pour repousser l'oppression étrangère et maintenir les libertés nationales. La noblesse signa le fameux compromis de Bréda et adressa ses réclamations à la cour d'Espagne ; le peuple, moins patient, se souleva. Chargé par Philippe II de réprimer cette insurrection, le duc d'Albe, cruel par système et non par passion, gouverna six ans par la terreur. Le tribunal qu'il institua, et qu'on nomma tribunal de sang, fit exécuter 18,000 personnes, entre autres les comtes de Horn et d'Egmont ; 100,000 citoyens durent quitter le pays, 30,000 furent dépouillés de leurs biens. Un impôt écrasant fut établi ; le commerce eût été ruiné, l'industrie anéantie, et l'inquisition aurait porté les mêmes fruits qu'en Espagne sans l'indomptable résistance des révoltés, qui soutinrent une lutte de trente-sept ans, gardant par fierté le nom de Gueux qui leur avait été donné par mépris.

Le résultat de cette lutte fut la formation d'une république dans les provinces du nord, où dominait le protestantisme. Celles du midi, restées catholiques, n'avaient pris part à l'insurrection que pour éviter la ruine ; elles furent données en dot à Isabelle, qui devait épouser un archiduc d'Autriche. C'était l'expédient employé par Philippe II pour se débarrasser d'un pays qu'il ne voulait pas perdre et qu'il ne pouvait garder. Les municipalités flamandes étaient si fortement constituées qu'elles se trouvèrent presque indépendantes après le départ des Espagnols. Ce fut dans la période qui suivit cette guerre de l'indépendance que l'art arriva à son plus grand éclat ; mais il s'y produisit la même scission qui existait déjà dans la religion et dans la politique. La Flandre eut une école de peinture aristocratique et princière ; Rubens et Van Dyck furent, au XVII^e siècle, les peintres de toutes les cours. Les maîtres hollandais furent les peintres de la bourgeoisie et du peuple. La Hollande républicaine s'éleva au plus haut degré de prospérité, devint la première puissance maritime du monde et lutta contre Louis XIV. Au milieu du XVIII^e siècle, quand le stadhoudérat héréditaire se substitua définitivement à la république, le commerce et la puissance du pays commencèrent à décliner, sans toutefois descendre aussi bas qu'en Espagne et en Italie ; c'est à la même époque que se place la décadence de l'école hollandaise.

Pendant la domination du duc d'Albe, le père de Rubens s'était réfugié à Cologne. C'est là que naquit le grand artiste qu'Anvers revendique cependant, avec raison, comme le plus illustre de ses concitoyens. Élève d'Otto Venins, Pierre-Paul Rubens (1577-1640), compléta son éducation artistique par l'étude des chefs-d'œuvre des diverses écoles italiennes. Il séjourna longtemps à Mantoue, à Venise, à Milan, à Gênes, à Florence, à Bologne, à Naples, copiant partout les œuvres des grands maîtres en même temps qu'il produisait un nombre considérable

d'ouvrages en tout genre. Doué d'une activité prodigieuse, menant de front l'art et la diplomatie, les sciences, l'archéologie et les lettres, tour à tour attaché à la cour du duc de Mantoue et à celle de l'archiduc Albert et de l'infante Isabelle, chargé d'immenses travaux de peinture et de missions politiques, fêté, honoré partout comme peintre et comme ambassadeur, à Paris par Marie de Médicis, à Londres, à Madrid, réconciliant l'Espagne et l'Angleterre, et comblé de titres et de faveurs par les rois des deux pays, toute sa vie ne fut qu'une suite de triomphes.

Sa puissante imagination, son inépuisable fécondité lui faisait concevoir et exécuter sans efforts, sur les sujets les plus variés, cette innombrable quantité de peintures qui ornent tous les musées de l'Europe. « Capable, dit M. Fortoul, de s'empresdre de l'esprit de toutes les nations et de satisfaire tous les goûts de son temps, il peignait des sujets de sainteté en Italie, en Espagne, en Flandre, des sujets d'histoire et de mythologie pour la France, des portraits pour l'aristocratie anglaise ou pour la bourgeoisie d'Anvers, des chasses pour les gentilshommes qui vivaient à l'ombre des forêts d'Allemagne. » Quoique aucun peintre n'ait plus étudié que lui les écoles italiennes, aucun n'a été plus original ; ses qualités comme ses défauts n'appartiennent qu'à lui. S'il n'a ni la profondeur des Florentins, ni la pureté idéale de Raphaël, ni la sobre élégance du Corrège, ni cette dignité grave que les Vénitiens, dont il se rapproche davantage, conservent toujours dans leurs œuvres, il remplace ce qui lui manque et fait presque oublier ses imperfections par l'intensité de vie qu'il donne à ses figures, par l'audace de ses compositions, l'énergie de ses mouvements, et surtout par son inépuisable invention et l'éblouissante richesse de sa couleur. Son œuvre, comme sa vie, ressemble à une fête perpétuelle.

Son nom, comme celui de Raphaël, se présente, dans l'histoire de l'art, escorté d'une foule de noms célèbres, ceux de ses amis ou de ses imitateurs, comme Gaspard de Crayer et Snyders, ceux de ses élèves, qui l'aidèrent dans ses travaux et soutinrent après lui la gloire de son école, Jordaens, Van Thulden, Diepenbeck, et surtout Van Dyck, le plus illustre de tous.

Si Van Dyck ne peut lutter avec Rubens pour la puissance d'imagination ni pour l'éclat du coloris, il a plus d'élégance et de dignité dans les formes. Tandis que Jordaens, exagérant les défauts du maître, aimait à prodiguer ces cascades de chair qu'on a reprochées à Rubens lui-même, et arrivait souvent à des formes basses et triviales, la peinture plus sobre de Van Dyck le rapproche davantage des maîtres italiens. Rubens, emporté par sa bouillante ardeur, pousse l'énergie du mouvement jusqu'à la violence. Si on en excepte son chef-d'œuvre, la Descente de Croix, ses tableaux religieux n'ont ni la simplicité de ligne, ni la gravité d'expression qui convient à de pareils sujets. Van Dyck, moins fougueux dans sa composition, cherche davantage à pénétrer les sentiments profonds de l'âme, ce qui le rend plus apte à traduire la pensée religieuse. Mais c'est surtout dans ses admirables portraits qu'il s'élève au grand style et fait vraiment de l'individu un type. La cour de Charles I^{er} revit dans la galerie de Windsor. Tous ces personnages ont une fierté d'allure qui rappelle les portraits du Titien.

On a souvent rapproché l'école flamande de l'école vénitienne. Tandis qu'à Florence et à Rome l'étude des monuments de l'art grec eut pour résultat la recherche de la pureté des lignes et le culte des belles formes, à Venise et en Flandre, où il n'y avait pas d'antiques, les artistes cherchèrent leur idéal dans la couleur. Mais Venise, station intermédiaire entre le nord et le midi, sans s'élever aussi haut que Rome et Florence dans la recherche de la beauté,

en recevait trop directement l'influence pour se laisser égarer dans des formes vulgaires, tandis que la Flandre a été privée de cette initiation supérieure que peut seule donner l'étude de l'art grec. Il faut remarquer aussi que le type des races du nord est moins pur que celui des races du midi. Les artistes flamands se sont attachés à rendre cette fraîcheur de carnation qui est la qualité principale des modèles qu'ils avaient continuellement sous les yeux.

On pourrait compter, parmi les élèves de Rubens, David Teniers le jeune (1610-1694), qui, quoique élève de son père, reçut les conseils du grand peintre d'Anvers et associa la touche spirituelle et décidée de la nouvelle école à l'imagination comique et fantasque de Breughel, dont il semble aussi l'héritier. Mais, par les sujets qu'il a le plus souvent traités, il se rapproche bien plutôt de son contemporain Van Ostade. Tous deux ont cherché dans la nature l'élément pittoresque, et, quoique l'un soit d'Anvers et l'autre de Lubeck, on ne peut les séparer des peintres de genre de l'école hollandaise.

L'école hollandaise, comme l'école d'Anvers, se rattache aux maîtres de Bruges. Lucas de Leyde (1494-1533). déjà célèbre à quinze ans, était, à dix-huit, un graveur consommé. Vivant au milieu des érudits de l'université de Leyde, il joignit au naturalisme savant de l'école de Bruges une grâce souriante et presque voluptueuse, une délicatesse de formes qui prouve qu'il avait étudié l'antiquité au moins dans les gravures.

Les premiers pas de l'école hollandaise sont marqués par une influence italienne manifeste. Mais une immense révolution politique et religieuse vint en changer la direction. La Réforme se présentait comme une réaction de l'esprit chrétien contre les tendances païennes de la Renaissance. Cette réaction, qui prit parfois un caractère iconoclaste, s'étendit sur tous les peuples de race germanique, tandis que la France et la Belgique restaient catholiques comme l'Italie et l'Espagne. La Hollande,

délivrée de la domination espagnole, devint le laboratoire des idées nouvelles, un asile pour toutes les recherches de la science, pour toutes les hardiesses de la philosophie. « La même révolution religieuse, dit M. Edgar Quinet, qui a créé une Hollande politique, a créé l'art hollandais. Depuis la Réforme les scènes de la Bible n'apparaissent plus à travers les traditions accumulées de l'Église. Plus de pompes, plus de fêtes, à peine un reste de culte ; le christianisme interprété non par les docteurs ou par les Pères, mais par le peuple... d'où la simplicité des Écritures poussée jusqu'à la trivialité... Là est la révolution du XVI^e siècle, là aussi est la peinture hollandaise. »

La Réforme mettait la Bible entre les mains du peuple, dont elle devint la lecture habituelle. Les patriarches et les prophètes, le Christ et les apôtres descendirent des hauteurs hiératiques de la légende pour entrer dans la vivante réalité. Le Dieu qui a voulu porter toutes nos misères se dépouilla de son auréole ; il redevint dans l'art ce qu'il est dans l'Évangile, l'ami et le compagnon des mendiants et des pauvres, indulgent au repentir de la femme adultère, implacable pour les riches et les prêtres, mettant la foi des humbles au-dessus de l'orgueilleuse vertu des heureux et des sages, et laissant venir à lui les petits enfants. Pourquoi serait-il beau comme Apollon et Bacchus, et que feraient ici ces souvenirs du paganisme ? Son corps a été flétri par les austérités et le jeûne de quarante jours, mais il resplendit d'une lumière intérieure. C'est l'âme et non le corps qu'il faut peindre. Et tous ces apôtres qui l'entourent, sont-ce des philosophes drapés à l'antique et discutant gravement sous les ombrages du Lycée ? Non, ce sont des pêcheurs galiléens, des hommes du peuple, habitués à un travail manuel. Ce n'est pas dans un bas-relief qu'il en faut chercher le modèle, c'est dans la rue, ou plutôt dans le temple, à l'heure de la prière, quand les mains calleuses se joignent avec ferveur, quand les

visages grossiers s'illuminent de cette beauté morale que donne l'énergique aspiration de l'âme vers le bien.

Autant la Réforme de Luther dépassait la tentative de Savonarole, autant l'art protestant diffère du compromis que le moine florentin voulait faire accepter aux artistes. Il ne s'agit plus d'unir la forme païenne à la pensée chrétienne, mais de renier la forme que le christianisme a condamnée. La peinture religieuse ainsi comprise rejette entièrement les traditions de l'art antique pour se rattacher à l'art du moyen âge, qui ne cherchait son idéal que dans l'expression. Mais le peuple ne lisait pas seulement l'Évangile, il lisait la Bible tout entière ; l'art y cherchait des sujets de composition et ne trouvait pas toujours dans l'Ancien Testament un sentiment moral à exprimer. Agar et Abraham, Loth et ses filles, et bien d'autres scènes bibliques souvent traitées par la peinture, nous choqueraient à juste titre si on les rendait comme des scènes de la vie réelle. Abraham ne serait plus qu'un riche bourgeois qui, pour avoir la paix dans son ménage, met sa servante à la porte avec l'enfant qu'il a eu d'elle ; les filles de Loth seraient deux femmes de mauvaise vie faisant boire un vieux débauché. Il y a là un écueil auquel la peinture hollandaise n'a pas toujours échappé ; c'est le style bien plus que le sujet qui constitue l'art religieux.

Dans l'antiquité, le style ample et grandiose de l'épopée ou de la tragédie donnait un caractère sacré aux scènes mythologiques, et l'art grec leur conservait ce caractère, car une forme pure est toujours chaste, et l'âme s'élevait aux hautes régions de la morale par le chemin enchanté de la beauté. De même le style simple et grave de la Bible prête sa grandeur aux scènes les plus vulgaires. La majestueuse tournure des patriarches, la prodigieuse ancienneté de cette histoire, le respect que nous sommes habitués dès l'enfance à porter aux saintes Écritures, tout nous émeut, nous élève, et le récit prend à nos yeux une dignité religieuse. Pour la lui conserver la peinture a

recours à l'expression, quand le sujet s'y prête, mais à défaut de l'expression, ou même avec elle et par surcroît, il reste d'autres ressources. L'art italien, disciple de l'art antique, cherche comme lui le divin dans la forme ; l'art hollandais le cherche dans la lumière. Dans le sujet le plus simple, l'intérieur d'une maison d'artisan, Raphaël trouve la Sainte Famille : le menuisier devient un saint, l'enfant un Dieu, et la ménagère devient le type idéal de la femme, la Vierge-mère. La Hollande protestante n'a pas cherché à faire de ces personnages des types, mais elle a éclairé la scène par un rayon de soleil dont l'effet puissant et mystérieux plonge le spectateur dans une rêverie infinie. Au lieu d'un artifice de lignes, c'est un artifice de couleurs, et Rembrandt n'est pas plus que Raphaël ce qu'on nommerait aujourd'hui un réaliste, c'est-à-dire un daguerréotype vivant.

Si Lucas de Leyde est le patriarche de l'école hollandaise, Paul Rembrandt Van Ryn (1606-1665) en est le véritable chef. Après avoir appris les éléments de l'art chez des maîtres peu célèbres, il se retira dans le moulin de son père et s'attacha exclusivement à l'étude de la nature, et surtout des effets de l'ombre et de la lumière, inventa des procédés pour son propre usage, n'imita personne et produisit un nombre infini de portraits, de paysages, de tableaux d'histoire et de genre. Ses gravures, dont le nombre dépasse 360, sont estimées à l'égal de ses tableaux. L'expression profonde et pénétrante de ses têtes, la vérité de ses gestes, l'énergie de son dessin, et par-dessus tout la magie de son clair-obscur, font de lui, malgré ses nombreuses incorrections et la vulgarité souvent repoussante de ses types, un des plus grands maîtres qui aient honoré l'art. Rejetant toutes les traditions pour interpréter la Bible à sa manière, il ouvrit une voie nouvelle à la peinture. Les saints et les apôtres ne sont pas pour lui ces grandes figures majestueusement drapées dont l'école italienne a peuplé les églises ; ce sont des ouvriers, des

mendiants, des gueux, tels que l'Évangile les décrit et tels que Rembrandt pouvait en voir tous les jours dans la boue des rues d'Amsterdam.

Mais l'étrange et sombre poésie du nord éclate pleine de mystérieuse grandeur dans ces scènes bibliques où la lumière est toujours le personnage principal. Dans un rayon qui glisse par une lucarne Rembrandt découvre des trésors de rêverie, et la profondeur de son imagination étonne encore plus que la fidélité de son pinceau. Vainement la critique s'évertue à démontrer ses défauts, qui n'ont pas besoin d'être démontrés ; quand elle a épluché tel visage qui est trivial, tel costume qui est ridicule ou grossier, on reconnaît bien qu'elle a raison, mais la seule impression qui reste, parce qu'on ne peut la vaincre, c'est une immense admiration. Voilà pourquoi, dans l'hémicycle de l'École des beaux-arts, Paul Delaroche l'a placé en compagnie de Phidias, de Raphaël, d'Apelles et d'Ictinos. Si, au lieu d'être un magicien de la pensée, il n'avait été qu'un copiste fidèle, ou si pour rendre ses caprices il ne s'était pas appuyé scrupuleusement sur la nature, sa place ne serait pas marquée là.

Rembrandt a eu deux manières différentes. Ses premiers tableaux, finis avec le plus grand soin, nous montrent le jeune homme étudiant amoureusement la nature pour la posséder à fond, tandis que ses dernières œuvres, peintes d'une manière plus libre, annoncent la maturité d'un talent sûr de lui-même. La Leçon d'anatomie et la Ronde de nuit, qui passent pour ses chefs-d'œuvre, représentent ces deux manières. Son talent était le résultat d'une théorie raisonnée autant que d'un impérieux instinct, car il connaissait et appréciait l'école italienne, comme le prouve sa belle collection d'estampes, en tête de laquelle figuraient en première ligne les œuvres de Marc-Antoine Raimondi, l'ami et l'interprète de Raphaël. Sa passion pour les objets d'art et les antiquités fut cause de sa ruine ; par deux fois il vit sa maison inventoriée, et ses bronzes, ses marbres

antiques, ses meubles, ses armures furent disséminés par des ventes dont il nous est resté le catalogue. Il finit ses jours dans l'indigence la plus complète, et dut l'aumône d'un cercueil à la charité publique. Son enterrement coûta 15 florins. Les anecdotes ridicules n'ont pas manqué à sa mémoire, et il a fallu, pour faire cesser les accusations d'avarice qui pesaient sur lui, que les échevins d'Amsterdam publiassent le catalogue de son mobilier, qui offrait une des plus étonnantes collections d'estampes et d'œuvres d'art qu'on ait vues en Hollande.

Les principaux élèves et imitateurs de Rembrandt sont Ferdinand Bol, Van Eeckout, Nicolas Maas, Flinck et Gérard Dow. Ce dernier, qui est le plus célèbre, a fait dévier l'école de la direction imprimée par le maître. « Rembrandt, dit M. Fortoul²⁶, est un homme biblique à sa façon, d'une force pleine de tristesse, d'une réalité qui garde mille secrets. Gérard Dow est tout clair, tout net, tout exact, tout fini, précis dans sa manière d'imiter, d'autant qu'il borna l'objet de son imitation, égal à la nature sous la condition de ne voir en elle que quelques parties, et de ces parties que leur surface. La vie privée, décorée avec une minutieuse élégance, mais dépourvue de toutes les ouvertures qui font sa grandeur et sa poésie, tel est le domaine dans lequel il se circonscrit, n'y prenant même souvent qu'une figure et qu'un meuble. » Les tableaux de Gérard Dow, où les moindres détails sont exécutés avec un soin trop minutieux, mais où cependant l'unité de l'effet est conservée, obtinrent un immense succès. Terburg, élève de son père (1608-1681), et Metzu, élève de Gérard Dow (1615-1658), cultivèrent la peinture avec un vrai tempérament d'artistes ; mais un mouvement de décadence commença à se marquer avec un autre élève de Gérard Dow, François Miéris (1635-1681), qui surpasse encore son maître par le fini précieux des détails, mais en restreignant de plus en plus le champ de l'imagination. Voilà une robe

de satin merveilleusement imitée, sans doute, mais la femme qui la porte n'est plus qu'un accessoire dans le tableau, ce n'est pas elle qu'on voit d'abord et elle n'a d'autre utilité que de porter cette robe.

Tous ces peintres aimaient à rendre les scènes intimes de la vie bourgeoise : une femme à sa toilette, un thé, une leçon de musique, etc. Mais le peuple a aussi trouvé ses peintres : Brawer (1608-1640) et son ami Craesbeck (1608-1641) excellent à peindre les fêtes de village, les corps de garde, surtout les cabarets, où tous deux passaient leur vie, et les querelles d'ivrognes ou autres sujets du même genre rappelant beaucoup trop leurs goûts peu relevés. La réputation de Jean Steen (1636-1689) n'est pas meilleure, mais il paraît qu'elle est moins méritée. Ses tableaux, qui se vendent si cher aujourd'hui, ne l'ont pas empêché de mourir dans la misère. Le métier de cabaretier qu'il exerçait en même temps que la peinture explique les récits fort exagérés qu'on a faits de son inconduite, ainsi que la nature de son talent et le choix de ses sujets. La boisson est pour les gens du nord ce qu'est l'amour pour les gens du midi, et l'art a souvent traduit cette différence de goût, d'un côté par des images voluptueuses, de l'autre par des scènes de cabaret. Mais l'art ne mérite ce nom que s'il s'élève de la réalité à un idéal quel qu'il soit. Sous un ciel pur, au sein d'une nature aimable et d'un heureux climat, un Grec, habitué à voir la forme humaine soit nue, soit revêtue d'amples draperies, rêve la beauté absolue, dont la nature ne lui présente que des variations et des ébauches. Sous un ciel brumeux, au milieu d'une nature avare, un Hollandais, entouré de rustres en guenilles, avec des nez rouges, des engelures aux mains et de la boue aux pieds, cherche à échapper à ce spectacle de la misère, de la laideur et du froid, en se réfugiant au fond des tabagies, devant un grand feu, avec le pot de bière et la pipe, symboles du bien-être et de l'insouciant rêverie.

Cet idéal n'est pas du même ordre que celui des Grecs, cependant l'artiste qui sait le réaliser n'en est pas moins un maître, et voilà pourquoi les œuvres de Van Ostade, le plus grand des peintres hollandais après Rembrandt, occupent une place honorable dans tous les musées. Ostade a moins de gaieté que Téniers, mais il a plus de bonhomie ; sa touche est moins vive, moins spirituelle, mais il possède à un plus haut degré cette science de l'effet qui, depuis Rembrandt, était l'héritage de l'école hollandaise. Il n'est, d'ailleurs, pas plus que Rembrandt un simple copiste de la nature ; chez l'un comme chez l'autre l'invention s'appuie sur la réalité, mais la domine. Quand Zeuxis voulait peindre une déesse, il regardait plusieurs belles femmes, et prenant dans chacune d'elles ce qui répondait à son idée, il réalisait le type que son intelligence avait conçu. Eh bien, qu'a fait Van Ostade lorsqu'il a composé cette petite École d'enfants que le Louvre est fier de posséder ? Pense-t-on qu'il soit entré dans une école et ait fixé sans choix sur sa toile tout ce que le hasard présentait à ses yeux ? Non, assurément, car si son tableau est trop vrai pour avoir été inventé, il est trop spirituel pour avoir été copié. Il a fallu observer tous ces enfants, chercher dans chacun d'eux ce qui caractérisait le mieux le type, étudier la manière dont se groupaient habituellement ces petits personnages, leurs habitudes, les manières diverses dont la lumière les éclairait, et c'est en combinant tous ces éléments que l'artiste a réalisé son rêve, qui était une école d'enfants. Molière ne se contentait pas non plus, pour faire ses comédies, de sténographier les conversations qu'il entendait chez le barbier de Pézénas ; il faisait un choix. L'art comique procède comme l'art sérieux ; si le but est différent, les moyens pour y arriver sont les mêmes.

Leyde fut le berceau des peintres de genre, Haarlem celui des paysagistes. Wynantz (1606-1670) fit de vastes mouvements de terrain, consciencieusement étudiés, où Wouwermans, Adrien Van der Velde, Lingelbach mettaient

des figures et des animaux. Il est le premier artiste hollandais qui se soit consacré exclusivement à l'étude du paysage. Mais il fut bien dépassé par Jacques Ruysdael (1636-1641) le plus grand et le plus poétique, sans contredit, de tous les paysagistes du nord. Avec un buisson, un chemin creux, un toit qui fume, il captive l'esprit et le fait rêver. Wynantz avait copié avec exactitude ; Ruysdael, tout aussi fidèle, est pourtant plus humain ; il interprète la nature et met partout sa personnalité. Paul Potter (1625-1654) est inimitable dans la peinture d'animaux. Il n'en reproduit pas seulement les formes, il en traduit le caractère, il leur donne le frémissement de la vie. Albert Cuyp (1606-1647), dessinateur parfois incorrect, mais très-grand coloriste, Berghem (1624-1683) et surtout Karel Dujardin (1640-1678) atteignent le plus haut degré ou soit parvenu le genre pittoresque, et terminent à peu près l'école hollandaise, dont le célèbre peintre de fleurs, Van Huysum (1682-1749), est le dernier représentant.

La qualité commune à tous ces artistes, quoique à différents degrés, est la recherche de l'élément pittoresque. Littéralement ce mot signifie ce qui convient à la peinture. « S'il ne fallait qu'imiter la nature sans l'interpréter, sans la choisir, dit M. Ch. Blanc, le mot pittoresque n'aurait aucun sens, car alors tout serait également bon à peindre. Maintenant, à quels indices reconnaît-on les objets pittoresques ? S'agit-il de lignes ? leur valeur pittoresque est dans une agréable disproportion, dans un ondoyant et beau désordre. S'agit-il de formes ? c'est dans l'inégalité des aspects, dans la variété des parties correspondantes ; pour les surfaces, c'est dans leur rudesse ; pour les couleurs, c'est dans leur contraste. Les plus grands ennemis du pittoresque sont donc la symétrie des formes, la ressemblance des lignes et leur parallélisme, le poli des surfaces et cette uniformité des couleurs qui n'est pas, il s'en faut bien, l'harmonie. Voilà ce que les Karel Dujardin ont compris à merveille, et

les Berghem et les Wouvermans et les Ostade. Un élégant édifice de Palladio peut charmer l'œil d'un artiste qui passe, mais si on lui demande d'en faire un tableau, cet édifice régulier cesse de lui plaire. Le peintre, qui l'avait admiré dans la rue, n'en veut plus dès qu'il est en présence de son chevalet, ou du moins, pour rompre la monotone symétrie qui le gêne, il fera son palais en perspective, de telle sorte que la curiosité de l'œil, au lieu de s'émousser contre la platitude des surfaces, aille se piquer aux angles et se complaise à trouver différentes les parties que l'architecte avait soigneusement balancées. »

L'idéal est multiple et le champ de l'art est infini ; on peut y suivre des routes différentes selon le but qu'on veut atteindre, mais il faut se garder de confondre les grandes voies de l'art avec les sentiers de traverse qui n'aboutissent qu'à des fondrières. Le style sublime est la recherche du type, le genre pittoresque est la recherche du particulier ; mais un peintre de style qui voudrait arriver au type sans prendre pour base l'étude de la nature arriverait non pas au style, mais à ces formes de convention qu'on nomme vulgairement le ponsif ; un peintre de genre qui voudrait exagérer le caractère particulier des formes au détriment du type arriverait à la caricature. Heureusement pour les artistes, il y a dans ces voies différentes des guides à suivre, qui sont les maîtres : d'un côté les écoles italiennes, de l'autre les écoles des Pays-Bas.

Prenons un exemple qui achèvera de faire comprendre comment un peintre de style et un peintre de genre peuvent arriver à leurs buts respectifs en se servant du même point de départ, la nature. Supposons que Poussin et Teniers se soient trouvés ensemble dans une auberge. Une maritorne sert un pot de bière à un buveur. Le Poussin remarque que cette fille est bien faite sous ses habits grossiers, qu'elle a des mouvements gracieux malgré la rusticité de sa tournure. Il supprime tout ce qui est accidentel, et dans une servante vulgaire il voit la femme,

la jeune fille, il remonte de l'individu au type, et il fait une Hébé versant le nectar à Jupiter. Téniers, au contraire, notera soigneusement tout ce qui est individuel : un rustaud regarde la fille, qui ne baisse pas les yeux, elle est habituée à être regardée. Du dehors une mégère passe son nez à travers la fenêtre, il va y avoir une scène conjugale. De bons paysans se chauffent le ventre dans une immense cheminée et regardent d'un air goguenard comment les choses vont se passer. Quant à ceux qui dorment sur la table, la maison s'écroulerait qu'ils ne se dérangeraient pas : ils rêvent qu'ils sont en train de boire, et quand ils s'éveilleront ce sera pour réaliser leurs rêves. Rien de tout cela ne manquera dans le tableau de Téniers, chaque personnage aura sa physionomie appropriée à la scène, chaque pot, chaque accessoire sera peint juste à sa place et dans un mode voulu ; pas un détail qui n'ait sa raison d'être. Montrez-moi une pipe dans un tableau, disait Greuze, je vous dirai si elle est de Téniers.

Louis XIV disait, en voyant des tableaux de l'école hollandaise : « Otez-moi ces magots. » Et cependant il daignait rire en voyant jouer le Bourgeois-Gentilhomme ou le Médecin malgré lui. Pourquoi donc interdire à la peinture ce qu'on permet à la littérature, et condamner dans Ostade ou Téniers ce qu'on admirerait dans Molière et Cervantes ? Observateurs par excellence, les maîtres de cette école sont avant tout des peintres de mœurs. Avec un portrait de Van Dyck, un intérieur de Terburg et une tabagie de Téniers, nous pouvons nous figurer ce qu'étaient les Pays-Bas au XVII^e siècle. La Grèce a eu aussi ses peintres de genre ; si leurs œuvres nous étaient parvenues, nous comprendrions mieux les mœurs de l'antiquité que par le récit de bien des événements, et les érudits n'auraient pas assez d'éloges pour les artistes dont les ouvrages serviraient de commentaires aux comédies d'Aristophane.

Quand l'école hollandaise, après les scènes bibliques de Rembrandt et les tableaux de mœurs de ses successeurs, sacrifia l'homme aux accessoires, la décadence commença. Au lieu d'être un art d'inspiration, la peinture devint un art d'imitation et de trompe-l'œil. Quand on fut parvenu à rendre avec la fidélité du miroir le tissu d'une étoffe, les plumes d'un oiseau, les ailes d'une mouche et les gouttes de la rosée, l'école hollandaise s'arrêta ; elle s'était fermée toutes les sources de l'inspiration ; elle se tut parce qu'elle n'avait plus rien à dire.

XIII

LA RENAISSANCE EN FRANCE

Séduction exercée sur la France par l'Italie. — École de Fontainebleau. — État florissant des écoles françaises avant l'arrivée des artistes italiens. — On attribue aux Italiens les œuvres de l'art français. — La cour favorise le mouvement italien. — Formation de l'école française du XVII^e siècle. — Le Poussin. — Colonie d'artistes français en Italie ; Claude Lorrain, Moyse Valentin, Simon Vouet. — Lesueur. — Qualités et défauts du génie français. — Influence de la cour sur le goût public. — Les rapports des artistes avec les princes ne sont pas les mêmes en France qu'en Italie. — Le Poussin, appelé à Paris, est obligé de retourner à Rome. — Puget et Lesueur vivent éloignés de la cour. — Lebrun, peintre officiel de Louis XIV. — Mignard lui succède. — Jouvenet. — Premiers germes de décadence ; Sébastien Bourdon. — Les Coyvel ; l'art théâtral.

La France semble destinée, par sa situation géographique autant que par la puissance d'assimilation qui lui est propre, à fondre dans une harmonieuse unité les deux courants d'idées qui arrivent du nord de l'Europe et du midi. La rencontre de l'art gothique, produit du vieux génie gaulois, avec l'art italien, héritier des traditions de l'antiquité, produisit le style de la Renaissance. Cette rencontre fut préparée par les guerres de Charles VIII, de Louis XII et de François I^{er} en Italie. Ces rois, éblouis par la magnificence des œuvres de la Renaissance italienne, firent

de louables efforts pour amener en France une rénovation analogue. François I^{er} surtout, par son goût passionné pour les arts et les lettres, par la fondation du Collège de France, les encouragements donnés à l'imprimerie, l'achat de statues antiques, de tableaux de maîtres italiens, et les nombreux travaux qu'il fit exécuter, mérita d'attacher son nom à l'œuvre de la Renaissance française. L'Italie nous envoya successivement trois colonies d'artistes italiens que les rois de France obligèrent à prendre un nombre déterminé d'élèves français, pour former le goût de la nation et l'initier aux arts. De là sortit ce qu'on a nommé l'école de Fontainebleau.

Cependant, sans contester la fascination que l'Italie, héritière directe des traditions de la Grèce, exerçait alors sur toute l'Europe, sans nier l'action prépondérante de la royauté sur les arts en France, il faut reconnaître qu'on ne peut sans injustice faire de notre art national une importation étrangère et le regarder comme un produit de la faveur de nos souverains. Cette erreur, accréditée longtemps par les théoriciens du pouvoir absolu, qui sont fort nombreux chez nous, et par l'amour-propre des écrivains de l'Italie, n'a pu résister à une étude consciencieuse des faits. M. Émeric David a démontré, par des preuves nombreuses et qui paraissent péremptoires, qu'il y avait en France, même avant les guerres d'Italie, un art très-florissant, d'un caractère éminemment national. La sculpture française, qui dès le XIII^e siècle tenait le premier rang en Europe, continuait à suivre une voie de progrès, comme l'attestent les beaux mausolées exécutés à cette époque. Les écoles provinciales étaient alors des pépinières d'artistes, et c'est de là que sont sortis nos deux grands sculpteurs, Jean Goujon et Germain Pilon. Les miniatures de Jean Fouquet, qui fut appelé à Rome en 1431 pour faire le portrait du pape, les portraits si fins des Clouet, où la réalité scrupuleuse de l'école de Bruges est alliée à une

grâce toute française, enfin les admirables vitraux de Jean Cousin, suffisent pour montrer que la peinture en France n'a pas été le produit d'une influence italienne.

Il était naturel que l'architecture gothique, dont les monuments sont si nombreux en France, y résistât bien plus qu'en Italie à la réaction qui commençait à s'opérer en faveur des formes gréco-romaines. Cependant cette réaction finit par triompher. Il reste dans les châteaux des bords de la Loire et dans une foule de résidences royales et princières de magnifiques monuments de cette période de transition. On sait aujourd'hui que la plupart de ces chefs-d'œuvre sont dus à nos artistes. Mais au XVI^e siècle, les rois de France protégeaient ouvertement le mouvement italien, et telle est la docilité avec laquelle on a toujours suivi chez nous les engouements de la cour, qu'on a longtemps fait honneur aux Italiens de tous les monuments de la Renaissance française. « Les Italiens, disait-on, avaient tout fait chez nous, Giocondo avait bâti Gaillon, Chambord était l'œuvre de Vignole, Paul-Ponce Trebatti avait fait le tombeau de Louis XII, les bas-reliefs du tombeau de François I^{er}, la statue de l'amiral Chabot. Les portes de Saint-Maclou à Rouen, ce chef-d'œuvre de Jean Goujon, avaient été sculptées à Rome par Michel-Ange et apportées à Rouen par le diable. Jean Juste de Tours était déclaré italien, et, pendant qu'on était en train de donner à pleines mains à l'Italie œuvres et hommes, on affirmait que Jean de Vitry, qui a sculpté, en 1465, les stalles de l'église Saint-Pierre à Saint-Claude, était un artiste italien de 1565 ²⁷. »

L'ignorance où nous sommes de la biographie de nos artistes, grâce à l'insouciance de leurs contemporains, ne nous permet pas de mesurer exactement l'influence que les Italiens ont pu exercer sur eux. Il est probable que cette influence a été réciproque. Il y a un air de famille entre les figures du Primatice et celles de Jean Goujon et de Germain

Pilon : elles ont pour caractère commun une extrême élégance qui les tient à égale distance des formes pleines de l'art grec et des formes maigres et allongées de la fin du moyen âge. Si Léonard de Vinci était venu plus tôt en France, si André del Sarto y était resté plus longtemps, on peut croire que ces représentants si purs de la tradition auraient donné à la Renaissance française un éclat qui n'eût rien eu à envier au siècle d'or des Italiens. Mais les artistes chéris de François I^{er}, le Rosso, Benvenuto Cellini, le Primatice, appartenaient presque à la décadence italienne ; ils nous apportèrent un goût déjà éloigné de la belle simplicité.

Quand Benvenuto Cellini exposa dans la grande galerie de Fontainebleau, à côté des chefs-d'œuvre de la sculpture antique qu'il avait fait mouler en bronze, sa statue de Jupiter en argent, la duchesse d'Étampes, qui ne l'aimait pas, voulut faire valoir la supériorité des antiques : « Je m'y connais, » dit François I^{er} ; et montrant le Jupiter, « c'est ici, ajouta-t-il, la plus belle chose que jamais homme ait produite ; cette figure surpasse cent fois tout ce que j'aurais pu imaginer ; non-seulement elle vaut l'antique, mais elle lui est bien supérieure. » Cet éloge, en supposant même que la vanité de Benvenuto Cellini en ait un peu enflé l'expression, n'en montre pas moins que le roi préférait le style pompeux de l'école de Michel-Ange à la sévérité de l'art grec. Dans toute l'histoire de l'art en France, à Versailles encore plus qu'à Fontainebleau, nous verrons la simplicité et la sobriété, naturelles à l'esprit français comme à l'esprit grec, presque toujours sacrifiées à l'emphase théâtrale, qui s'accordait mieux avec le goût particulier de nos rois.

Au commencement du XVII^e siècle, l'Italie était en pleine décadence, et quand Marie de Médicis voulut faire exécuter de grands travaux décoratifs au palais du Luxembourg, on fut fort embarrassé de savoir qui on en

chargerait. Il fut question de faire venir de Rome le Josépín ; mais la reine, quoique italienne, préféra se tourner du côté du nord, et Rubens fut appelé. C'est à cette époque, qui semble si stérile dans l'histoire de notre art national, que se formait notre grande école de peinture. Le XVII^e siècle devait être pour la France ce qu'avait été le XVI^e siècle pour l'Italie, avec cette différence qu'en Italie l'éclat des arts fit pâlir un peu celui des lettres, tandis qu'en France la gloire de nos écrivains a quelquefois empêché de rendre justice à nos artistes. L'Italie de la Renaissance, morcelée en une foule de petits États indépendants, offrait divers centres où l'art cherchait des voies différentes. C'est ce qui était arrivé aussi dans l'antiquité grecque. Héritière des traditions politiques de Rome bien plus que de celles de la Grèce, la France, depuis le règne de Louis XI, marcha de plus en plus vers l'unité. Richelieu prépara les voies à Louis XIV, qui représente l'apogée de la monarchie française. La capitale devint alors le centre unique des arts, et finit par absorber toutes nos écoles provinciales. Mais cette absorption ne se fit que peu à peu. Pendant longtemps encore il y eut en province des maîtres inconnus qui conservèrent les traditions d'imitation naïve de Clouet, et dont les œuvres sont rangées dans les galeries sous le nom d'ancienne école française.

La Normandie a eu la gloire de donner le jour au plus grand de nos artistes. Nicolas Poussin (1594-1665) naquit aux Andelys, où il apprit les éléments de l'art sous Quentin Varin, peintre de Beauvais, peu connu aujourd'hui. Après une jeunesse laborieuse et difficile, Poussin alla enfin à Rome, qui fut pour lui la terre des enchantements et qui devint sa patrie adoptive. L'école italienne était alors divisée en deux camps ayant pour chefs le Josépín et le Caravage ; mais Poussin ne vit à Rome que ce qu'il fallait y voir, Raphaël et l'antique. Doué d'un esprit sage et méthodique, le Poussin, qui doit plus à l'étude et à la raison

qu'au tempérament, n'arriva qu'assez tard à la pleine possession de son talent. Sa première manière, quelquefois un peu sèche, trahit pourtant l'influence des écoles vénitienne et lombarde. La plupart de ses peintures mythologiques appartiennent à cette période, ainsi que son fameux tableau de la Peste. A mesure qu'il avance en âge, son style s'ennoblit et s'épure ; ce n'est plus seulement un grand artiste, c'est un philosophe : le peintre des gens d'esprit, comme on l'a nommé. Il peint alors les Bergers d'Arcadie, la Manne, la Rebecca, le Diogène. Dans sa vieillesse, sa main s'alourdit parfois, sa couleur devient grisâtre, mais son génie poétique s'élève encore, et à soixante-onze ans il crée le Déluge, œuvre grandiose où la vérité lugubre du coloris convient si bien à la grandeur sinistre du sujet.

Le Poussin, qui a composé des dessins pour les traités de Léonard de Vinci sur la peinture, en appliqua les théories dans ses ouvrages. Il fut un peintre universel ; il traita avec un égal succès la peinture religieuse, la peinture mythologique, la peinture historique et le paysage. On ne connaît d'autre élève du Poussin que le Guaspre, paysagiste recommandable qui suivit les traces de son maître. Un autre ami du Poussin, Claude Lorrain (Claude Gellée, 1600-1682), passa, comme lui, la plus grande partie de sa vie à Rome et fut, comme lui, une des gloires de l'école française. Personne n'a rendu avec autant de perfection que Claude Lorrain les effets si variés de la lumière dans le paysage. La vérité d'imitation s'allie chez lui à un sentiment élevé et poétique qui donne à ses œuvres un charme incomparable. La transparence magique du ciel, la fraîcheur des ombrages, l'éclat du soleil, la limpidité des eaux, la grandeur des lignes répandent sur ses tableaux la sérénité calme des belles soirées d'été, qu'il aimait à peindre. Philippo Lauri, Jean Miel et le Bourguignon mirent souvent des figures dans les paysages de Claude Lorrain.

Il y avait alors en Italie toute une colonie d'artistes français ; Jacques Callot, dont la pointe fine et spirituelle a retracé d'une manière si vive les scènes de la vie des mendiants, des bohémiens et des soldats de son temps ; le Bourguignon (Jacques Courtois), dont les combats ont tant de vie et d'animation ; Moyse Valentin, peintre puissant qu'on a nommé le Caravage français, et, avant eux, Simon Vouet, qui forma presque tous les artistes du XVII^e siècle. Simon Vouet (1590-1649), appelé à la cour par Louis XIII, avait rapporté d'Italie une manière large et facile, un goût décidé pour l'art décoratif et une fécondité d'invention qui lui valurent à la cour un immense succès. Quand on le compare à Poussin, on ne peut nier son infériorité, mais l'école doit certainement de la reconnaissance à l'homme qui a formé Lesueur, Lebrun, Mignard, Dufresnoy et tant d'autres.

Eustache Lesueur (1617-1655) est le plus religieux des peintres français. Quoiqu'il n'ait jamais visité l'Italie, on pourrait le croire disciple de Raphaël. Il forma son style en étudiant les estampes et les dessins des maîtres. Sa peinture s'adresse au cœur et à l'esprit, et ne cherche jamais à éblouir par les contrastes de l'effet ni à séduire par l'esprit de la touche. Son style simple et exempt de convention, à la fois chaste et gracieux, son geste sobre et expressif, le placent à côté du Poussin à la tête de l'école française. On doit en effet regarder comme l'expression la plus élevée de cette école les artistes qui ont possédé au plus haut degré les qualités dominantes du génie français, la clarté dans la pensée, la sobriété dans l'exécution. Lesueur, l'artiste religieux et convaincu, toujours simple et toujours vrai ; le Poussin, le peintre de la raison et de la pensée, qui définissait la peinture « une image des choses incorporelles rendue sensible par l'imitation des corps, » sont donc bien réellement les plus nationaux de tous nos artistes.

Cependant les étrangers nous ont souvent reproché une tendance à l'emphase, un goût déclamatoire et théâtral, l'amour de la mise en scène et des pompes décoratives. Il faut bien reconnaître que ces défauts sont largement représentés dans notre art comme dans notre littérature, seulement ils sont le résultat d'une influence toute personnelle. Pendant tout le XVII^e siècle, le roi donna le ton à la cour, et la cour donna le ton au public. Au XVIII^e siècle, le goût de la cour se transforma avec un changement de règne, et la nation française, toujours docile, s'enthousiasma pour la mode nouvelle. Tout artiste qui savait plaire au prince était, par cela même, le favori du public, et depuis Simon Vouet et Lebrun jusqu'à Boucher, la popularité, les travaux et les faveurs furent réservés aux peintres officiels, qui recevaient le mot d'ordre du maître et cherchaient leurs inspirations à la cour.

Les rapports des artistes avec les grands personnages de la Renaissance sont absolument différents de ceux qui pouvaient exister entre les gentilshommes de la cour de Versailles et les peintres qui avaient l'honneur d'en approcher. Michel-Ange a pu être l'ami et le protégé de Jules II, à la condition d'être morose tout à son aise et de se brouiller de temps en temps avec son protecteur. Il n'aurait jamais pu respirer l'air malsain des antichambres. L'étiquette de la cour de France l'aurait fait fuir comme elle a fait fuir le Poussin. Le cardinal de Richelieu, trop intelligent pour ne pas comprendre le but véritable de l'art, et peu satisfait de la manière aimable et facile que Simon Vouet avait rapportée d'Italie, fit appeler le Poussin à Paris. On le reçut admirablement. Un pavillon qui existait alors au milieu du jardin des Tuileries devait satisfaire son goût pour la retraite tout en le tenant rapproché de la cour. La maison avait été meublée à l'avance, et, pour comble de délicatesse, la cave était pleine. Lorsqu'il arriva, il se vit si fêté, si honoré, qu'il ne pouvait y croire. On le présenta à

Louis XIII, qui dit en riant à ses courtisans : « Simon Vouet va être bien attrappé ! » Mais le peintre de cour avait mille moyens de rendre la vie insupportable au peintre philosophe. Les courtisans lui faisaient dessiner des têtes de lettres pour leur correspondance galante ; les intendants, les gens de bureau taquinèrent à l'envi cet intrus que les faveurs royales avaient été chercher sans qu'il le demandât.

Le Poussin fut bientôt en querelle avec tout le monde ; l'architecte du roi, Lemercier, faisait faire dans les voûtes des encadrements dont la lourdeur et le luxe nuisaient à la grave simplicité de ses compositions ; le baron Fouquières, chargé de peindre les trumeaux, et qui travaillait la rapière au côté, prétendait tout soumettre à sa direction ; Simon Vouet, qui donnait au roi des leçons de pastel, animait les courtisans contre le nouveau venu, dont la présence était pour lui une insulte. Obligé de se défendre chaque jour contre les calomnies qui attaquaient son caractère et les critiques ineptes qui dénigraient son talent, le Poussin ne savait comment se conduire au milieu de ce labyrinthe d'intrigues, et, quoiqu'il eût pour lui la protection du roi et du cardinal, il s'échappa ennuyé, fatigué, dégoûté, et alla retrouver sa petite maison du Monte Pincio, d'où il avait une si belle vue sur la campagne de Rome, et ses amis avec lesquels il parlait de l'antiquité, et ses ruines où il aimait tant à rêver. Pour comprendre le motif de son départ, il suffit de regarder son portrait. Peut-on s'imaginer cette grave et intelligente figure au milieu d'une cohue chamarrée qui s'agite pour être admise à l'insigne honneur d'assister au petit lever du prince ? Si Poussin était resté à la cour, il aurait perdu son talent en abaissant son caractère. Un jour, un cardinal qui lui rendait visite lui dit : « Que je vous plains, Monsieur, de n'avoir pas de serviteurs ! » Il répondit : « Que je vous plains, Monseigneur, d'en avoir tant ! »

Deux autres gloires de l'école française, Claude Lorrain et Moyse Valentin, les deux amis du Poussin, passèrent comme lui leur vie à Rome ; l'indépendance de leur caractère les tint constamment éloignés des antichambres et du contact de la cour. Quand l'auteur du *Milon de Crotone*, qu'on a si bien nommé le Michel-Ange français, fut appelé à Versailles, il lui arriva la même chose qu'à Poussin : reçu avec honneur, il en eut bientôt assez ; il retourna dans sa ville natale, laissant la place à Girardon, un rival inférieur en mérite, mais qui acceptait le rôle de courtisan et savait se soumettre aux décisions du peintre officiel. Le mausolée de Richelieu, à la Sorbonne, les statues du bassin de Neptune, sculptées par Girardon d'après les dessins de Lebrun, sont assurément de belles œuvres ; mais Puget ne pouvait consentir à n'être qu'un subalterne ; il passa toute sa vie en province et ne fut même pas de l'académie royale. Lorsqu'on lit la requête présentée au roi pour la formation de cette académie, on voit, par le ton qui y règne, combien l'atmosphère de la cour de Louis XIV devait être insupportable pour tout artiste ayant quelque fierté dans l'âme : « Alexandre, dit M. de Charmois dans cette requête, ne permettait qu'au grand Apelles de faire son portrait. Nous n'avons qu'un seul Alexandre, mais Paris est rempli de plusieurs Apelles et d'un grand nombre de Phidias et de Praxitèles qui feront éclater dans les climats les plus éloignés son auguste visage et les grâces que le Ciel y a imprimées. »

Toutes les dédicaces du temps sont des variations sur ce thème ; partout on retrouve la même servilité et la même emphase. Il n'est pas difficile de comprendre que la pompe théâtrale devait être préférée à la simplicité dans une cour qui ne vivait que d'étiquette. Les émotions intimes et profondes que fait naître un tableau de Lesueur ne pouvaient être senties à Versailles. Si Lesueur avait été préféré à Lebrun, s'il avait eu seulement une influence égale, la décadence de l'art aurait pu être retardée ; mais à

une cour où tout était artificiel il fallait cette froide magnificence qui éblouit les yeux et laisse le cœur vide. Comment un roi qui disait : l'État c'est moi, et qui le pensait, qui entendait dire qu'il était le soleil, et qui le croyait, aurait-il pu sentir ce qu'il y a de tendresse et d'élévation dans un artiste comme Lesueur ? Il ne devait voir dans cette peinture qu'une fade rêverie, comme il ne voyait dans l'œuvre de Téniers que des magots.

Lebrun était fait pour Louis XIV. Pendant que Lesueur était délaissé dans son couvent, c'est Lebrun qui tint le sceptre des arts. L'auteur de la famille de Darius est incontestablement un maître, mais il ferme la grande période de l'école française et en prépare la décadence. La peinture, qui a perdu avec lui sa simplicité, a toujours été en se corrompant sous ses successeurs, qui ont hérité de ses goûts et non de son talent. Despote absolu dans les arts, comme Louis XIV dans la politique, il sut comme lui se tenir à la hauteur de son rôle. Sculptures, ornements intérieurs des appartements, tapisseries, pièces d'orfèvrerie et de serrurerie, ouvrages de mosaïque, tables, vases, lustres, candélabres, tout lui passait par les mains et rien ne paraissait à la cour qui ne fût inventé par lui et exécuté sous sa direction. Dessinateur toujours correct, il ne s'éleva pourtant jamais à la pureté de Raphaël. Dans ses grandes compositions décoratives, malgré les scènes animées qui les remplissent, on ne sent jamais la fougueuse inspiration de Rubens ; elles semblent plutôt exécutées d'après un système réfléchi. Il s'est beaucoup préoccupé de l'expression, son traité sur le caractère des passions en est la preuve ; mais la rigueur de ses idées l'empêchait d'étudier dans la nature cette prodigieuse variété de nuances par lesquelles nos affections intérieures se manifestent au dehors ; il se contente de les réduire à un nombre déterminé de formules qu'il transmet à ses successeurs ; ceux-ci les reçoivent comme une science toute faite, et comme ils n'ont pas sa puissance, ils tombent

dans la grimace. La conduite orgueilleuse de Lebrun avec ses collègues et sa jalousie contre Lesueur, qui lui était supérieur, furent expiées sur la fin de sa vie par les mortifications que lui causa Mignard, qui ne le valait pas.

Pierre Mignard (1610-1675) était le protégé de Louvois, comme Lebrun était le protégé de Colbert. Lorsque l'Académie de peinture fût fondée, Mignard, ennemi de Lebrun, qui en était directeur, préféra se faire recevoir de l'académie de Saint-Luc, rivale de la nouvelle institution. Après la mort de Lebrun, qu'on l'accuse d'avoir hâtée par ses intrigues, il s'en fit concéder les places et les revenus ; n'ayant plus aucune raison pour ne pas faire partie de l'Académie royale, il reçut d'emblée les grades d'académicien, de professeur, de recteur, de directeur et de chancelier. Quand on compare les petits moyens qu'il fallait employer pour obtenir la protection d'un ministre et la faveur du maître avec la noble émulation produite par les concours dans les républiques italiennes et les émotions fortifiantes de la vie politique, on comprend que de ces deux régimes l'un devait produire l'activité et l'énergie, l'autre l'énervement.

Mignard était un homme d'esprit, ami des principaux auteurs du grand siècle littéraire, et de plus un parfait courtisan. Un jour qu'il faisait pour la dixième ou douzième fois le portrait de Louis XIV déjà vieux : « Mignard, lui dit le roi, vous me trouvez sans doute vieilli ? — Sire, répondit-il, je vois quelques victoires de plus sur le front de votre majesté. » La peinture de Mignard, élevée beaucoup trop haut de son temps, a été trop décriée depuis. Ses Vierges eurent un prodigieux succès, parce qu'elles étaient plutôt jolies que vraiment belles. Toutes les dames de la cour avaient la prétention d'avoir une figure Mignarde ; ce mot passa dans la langue et devint le compliment le plus flatteur qu'on pût adresser à une femme.

La peinture robuste de Jean Jouvenet (1644-1717), son exécution énergique, sa touche heurtée, contrastent avec

l'afféterie et la manière lisse et arrondie de Mignard ; sa couleur dorée vaut mieux que les tons de brique de Lebrun, mais la rudesse de sa brosse est parfois aussi fatigante que le moelleux de Mignard, et sous le rapport du style on doit convenir qu'il est très-inférieur à Lebrun. Il n'y a pas lieu de s'arrêter sur notre grand portraitiste Rigaud, qui, s'étant renfermé dans un genre spécial, n'a pu avoir que peu d'influence sur la marche générale de l'art. Un autre peintre de portraits, Largillière, qui avait fait ses études à Anvers, fut un des principaux promoteurs du mouvement flamand qui vint contrebalancer l'influence italienne, jusque-là dominante. Antérieurement déjà le Flamand Philippe de Champagne s'était établi en France, où il se distingua surtout par ses beaux portraits. Van der Meulen, Flamand francisé, créa un genre nouveau, la peinture stratégique, dans lequel il déploya beaucoup d'esprit et de talent, mais où il n'eut pas de successeur immédiat.

Un artiste un peu antérieur à Jouvenet, Sébastien Bourdon (1616-1671) apporta dans l'art un élément de décadence, et un des plus funestes, la facilité. Privé de ressources dans sa jeunesse, il avait été obligé de s'engager, et plus tard, se trouvant à Rome, toujours sans moyens d'existence, il fut réduit à travailler pour un marchand de tableaux qui l'employait à contrefaire la manière des artistes en réputation. C'est ainsi qu'il fit des pastiches de Claude Lorrain, d'André Sacchi, de Poussin, du Carrache, du Parmesan. Dénoncé à l'inquisition comme calviniste, il fut obligé de quitter Rome. Ses œuvres dans tous les genres sont très-nombreuses. Il se vantait, dit-on, de pouvoir faire douze têtes dans sa journée, et il faut dire que les morceaux qu'il a le plus cherché à finir ne sont pas les meilleurs. C'est un mauvais signe quand les artistes, quel que soit d'ailleurs leur talent, commencent à se contenter de l'à peu près. S'il y a des chefs-d'œuvre, comme la Kermesse de Rubens, qui semblent traités à coups de sabre, c'est que le sujet comportait, exigeait

même cette sorte d'exécution. Mais le même maître, lorsqu'il peignait le départ de Loth, savait châtier sa peinture ; il dominait sa manière et la variait au besoin, tandis que les peintres qui font de la facilité une habitude et un système, sont dominés par leur exécution et l'appliquent inconsidérément à tous les sujets.

Nous arrivons à une famille d'artistes dont les idées, appuyées sur un talent réel, ont exercé sur tout leur siècle une longue et désastreuse influence, les Coypel. Noël Coypel (1628-1707) inaugura en France le genre théâtral. Son fils, Antoine Coypel (1661-1722), moins fort que lui, quoiqu'il ait une plus grande réputation, exagéra ce genre d'une manière déplorable et poussa l'école française dans une impasse dont elle ne devait sortir qu'avec Vien et David. Antoine Coypel est un des artistes dont l'exemple a été le plus funeste à la peinture d'histoire, non qu'il manquât de talent, mais parce qu'il en avait juste assez pour faire accepter comme bon un goût détestable. Ami du comédien Baron, il le consultait sans cesse sur les attitudes qu'il devait donner à ses figures, et travestissait les héros de l'antiquité en héros de théâtre, habillant les Grecs en culottes de soie, les Romaines en panier, et mettant l'expression des caractères à l'unisson des costumes. Son *Athalie* chassée du temple et son *Esther* devant Assuérus, qui sont au Louvre, représentent parfaitement sa manière.

Quand Coypel vint à Rome, il ne fut séduit ni par Raphaël, ni par l'antique, mais par le Bernin, dont il devint l'élève et pour lequel il professa toujours une profonde admiration. Nommé à vingt ans peintre de Monsieur, frère du roi, et bientôt peintre du roi, directeur de l'académie, directeur des travaux et dessins de la couronne, anobli, surchargé de travaux très-grassement payés, comment n'aurait-il pas trouvé d'imitateurs ? Avec un coloris d'éventail qui plaisait aux seigneurs et aux dames de la cour, un dessin maniéré qu'on trouvait puissant, des expressions minaudières qu'on trouvait gracieuses, il n'est

pas étonnant qu'il ait eu du succès dans un pays où le peuple recevait avec déférence les idées que les grands lui donnaient toutes faites. Voici ce qu'en dit Dandré-Bardon, qui représente l'opinion des artistes du temps : « Aussi poète que peintre, il mettait dans ses compositions tous les agréments de l'esprit et du génie. Il en relevait la noblesse par un coloris animé, par des expressions vives, pathétiques, frappantes, surtout par les grâces et la fierté qu'il imprimait sur ses airs de têtes. » Cependant, dès la fin du XVIII^e siècle son mérite était très-discuté. L'encyclopédie de Watelet le traite assez durement, et quand arriva la sévère réaction de David il fut compris dans l'anathème porté contre tous les artistes de l'école française depuis Lebrun.

Avec une exécution peut-être un peu meilleure que celle de Coypel, de Troy tomba comme lui dans le genre théâtral. Quant à Lemoyne (1688-1737), ses vastes tentatives attestent plus d'audace que de génie. Cet artiste malheureux, qui mourut en se perçant lui-même de neuf coups d'épée, mérite pourtant une place honorable dans l'école française. Il se plaisait dans ce qu'on appelait alors la grande machine, c'est-à-dire les grands effets appliqués à la peinture décorative. Son chef-d'œuvre est son plafond de Versailles, une des pages les plus importantes qu'on ait faites en France. Ce gigantesque ouvrage de 64 pieds de long sur 54 de large contient cent quarante-deux figures beaucoup plus grandes que nature. On y sent le goût de Pierre de Cortone, qu'il avait étudié avec passion en Italie. C'est le dernier mot de ce système que l'école française, depuis Lebrun, avait emprunté à la décadence italienne et qui convenait si bien aux goûts somptueux de la cour de Louis XIV et à la majesté emphatique du grand roi. Le peintre devenu un décorateur s'efface devant l'architecte. Quand on entre dans la galerie d'Apollon ou dans la galerie des glaces à Versailles, on est frappé de l'aspect vraiment

royal qu'elles présentent ; mais quand on en est sorti, on ne se rappelle plus une seule figure, malgré le talent que l'artiste y a déployé.

XIV

DÉCADENCE DE L'ART EN FRANCE

La régence. — Watteau ; quelle est sa part dans la décadence. — Wanloo ; jugements de ses contemporains sur sa peinture. — L'étude du nu sous la Renaissance, le goût des nudités au XVIII^e siècle. — Boucher : sa peinture est l'expression des mœurs de son temps. — La marquise de Pompadour ; son influence sur les arts. — Caractères de la décadence. — Tentatives de réaction ; opinion de Diderot sur Boucher. — Chardin : retour à la nature, mais sans idéal. — Greuze : la moralité dans l'art. — Vien : retour à l'étude de l'antique. — Louis David : régénération de l'art ; importance de la tradition.

La Régence, après le long règne de Louis XIV, ressemble à une folle mascarade après l'ennui d'une cérémonie officielle. Son représentant dans l'art est Antoine Watteau (1684-1721) ; on se délasse avec lui de la solennelle uniformité des grandes peintures décoratives de Versailles. Il n'est ni plus vrai, ni plus simple que Coypel ou de Troy, et pourtant il n'est pas théâtral comme eux, ou du moins il ne l'est pas de la même manière. Les arlequins et les colombines, les pierrots et les scaramouches dont il a peuplé ses tableaux n'ont rien de commun avec les Esther et les Assuérus que ses contemporains aimaient à faire grimacer sous des accoutrements bizarres. Entre leur peinture et la sienne, il y a la même différence qu'entre une tragédie monotone, pompeusement déclamée avec de grands gestes emphatiques, et un petit proverbe vif et

pimpant, spirituellement joué par de bons acteurs. Il eût peut-être été un très-vulgaire peintre d'histoire ; il a mieux aimé être le peintre des fêtes galantes, et sa part dans la décadence consiste seulement à l'avoir rendue aimable. Sans doute, comme le disait Flandrin, tout n'est pas également beau et on ne peut mettre sur la même ligne un chef-d'œuvre de Clodion et un chef-d'œuvre de Phidias. On ne peut pas non plus appeler Watteau un grand maître ; quel titre donnerait-on à Raphaël ? mais il n'en est pas moins un excellent peintre, le premier de son siècle. Il a inventé un très-petit genre, et il l'a porté à sa perfection.

Fils d'un maître couvreur très pauvre, Antoine Watteau avait d'abord été placé chez un peintre de pacotille, appelé Métayer, qui tenait une fabrique de tableaux de dévotion et qui, pour utiliser son apprenti, lui faisait peindre du matin au soir des saints Nicolas. Il s'ennuya tellement de cet exercice qu'un jour il se sauva, et, après avoir travaillé quelque temps avec Gillot, vint à l'Opéra, où il se trouva dans son véritable élément. A la mort de Louis XIV, quand la France, ennuyée de l'étiquette de la vieille cour, poussa enfin le cri joyeux de la Régence, Watteau se mit à peindre tout un petit monde de fantaisie, des ingénues et des soubrettes, des Amintes et des Léandres, des duègnes et des pères nobles, vêtus des costumes traditionnels de la comédie italienne et folâtrant sous des bosquets rafraîchis par des jets d'eau où se mire l'arc-en-ciel ; des bergers de satin bleu et des bergères de satin rose s'égarant dans des allées mystérieuses, pendant que de petits amours badins voltigent dans les nuages et que les rayons d'un soleil imaginaire glissent à travers des arbres d'une forme inconnue ailleurs qu'à l'Opéra. C'est là, en effet, que Watteau allait chercher ses inspirations ; sage d'ailleurs dans ses mœurs, quoique libertin dans sa peinture, il vivait dans la retraite et aurait été un mauvais courtisan.

Entre Watteau et Boucher se place une famille d'artistes qui a rempli de son nom et de ses œuvres presque tout le

XVIII^e siècle, et dont deux surtout sont très-célèbres, Jean-Baptiste Vanloo (1684-1745) et Carle Vanloo (1705-1765). On a voulu en faire les boucs émissaires de la décadence, et à l'atelier de David on conjugait par ironie le verbe vanlooter, pour signifier faire une peinture prétentieuse et mauvaise. Sans doute tout est maniéré dans la peinture des Vanloo, l'ensemble et les détails, le pli chiffonné d'une étoffe, le mouvement affecté d'un petit doigt. Mais c'est un défaut commun à tout leur siècle ; il en faudrait plutôt accuser leurs devanciers qui avaient rapporté d'Italie le goût vicieux du Bernin. Leur couleur est très-supérieure à celle de Coypel, et c'est peut-être pour cela qu'on a parlé de l'influence de la peinture de Rubens. Ils ont même réagi dans une certaine mesure contre le mauvais goût de leur époque ; le portrait de Marie Leczinska est certainement une œuvre estimable et qui restera.

Voici ce que dit de Carle Vanloo l'Encyclopédie de Wattelet : « Il avait un goût sain et un bon style, qui fut utile à l'école française, livrée depuis trop longtemps par Coypel et de Troy à un goût maniéré, théâtral, affecté, Il joignait à cette qualité un dessin agréable, un pinceau moelleux et facile ; mais il avait peu de variété dans les airs de tête, fort peu d'expression, et ne donnait pas même à ses figures cet esprit qui semble y suppléer. On reconnaît en lui plutôt de la noblesse qu'un grand caractère, plutôt de l'agrément que de la véritable beauté. Il méritait une grande estime, on peut même dire que l'école lui doit de la reconnaissance ; mais il a été trop loué. On ne craignait pas de le comparer à Raphaël pour le dessin, au Corrège pour le pinceau, au Titien pour la couleur, et il ne devait être comparé qu'aux meilleurs peintres récents de l'Italie. Aux éloges outrés qu'on lui prodigua pendant sa vie ont succédé des critiques trop dures qui le poursuivent après sa mort. Eh ! lequel des peintres français de son âge pourrions-nous lui préférer ? »

Le Coucher de Vanloo est le chef-d'œuvre de cet artiste et un des meilleurs tableaux de l'époque, mais en même temps c'est un de ceux où il est le plus facile de reconnaître, malgré des qualités incontestables, les signes certains de la décadence de l'art. En coiffant d'un bonnet cette femme nue qui s'apprête à se mettre au lit, Vanloo a sans doute cru être bien plus original que s'il en avait fait une nymphe dans un bois ou près d'une fontaine ; en réalité il n'a été que vulgaire et trivial. Les grands artistes de l'antiquité et de la Renaissance n'employaient pas de pareils moyens pour appeler l'attention ; ils prenaient les sujets les plus simples, sans s'inquiéter s'ils avaient été traités avant eux, et s'efforçaient de les simplifier encore. Mais aux époques blasées il faut du nouveau, n'en fût-il plus au monde. Un sujet imprévu et une exécution maniérée sont des moyens infailibles de plaire aux amateurs vulgaires, surtout quand l'œuvre s'adresse moins à l'esprit qu'aux sens. C'est précisément le contraire qui est le but de l'art : « La peinture, disait le Poussin, s'adresse à la raison, non aux appétits. » Il y a peu de peintures plus appétissantes que le Coucher de Vanloo, mais de pareilles œuvres, quelque talent qu'on soit forcé d'y reconnaître, abaissent l'intelligence au lieu de l'élever. Elles conviennent aux époques malheureuses où les arts plastiques, au lieu d'être les arts de l'histoire, comme le voulait Louis David, sont appelés des arts d'agrément ; un tableau ou une statue devient alors l'équivalent d'un souper fin ou d'une partie de plaisir.

Les artistes de l'antiquité et de la Renaissance faisaient du nu, ceux du XVIII^e siècle ont fait des nudités, ce qui est tout autre chose. Diderot a eu raison de dire que ce n'est pas une femme nue qui est indécente, mais une femme dont la draperie est retroussée indécemment. Là beauté idéale est toujours chaste et pure, comme l'enfant qui n'a pas besoin de pudeur parce qu'il a l'innocence, comme

l'homme avant sa chute, qui ne sait pas qu'il est nu. Le triomphe du grand art est d'avoir su rendre à la forme humaine cette irréprochable pureté qui appartient à toutes les œuvres divines. Personne n'a jamais trouvé l'Apollon du belvédère inconvenant. La Vénus de Milo, les Trois Grâces de Raphaël sont parfaitement chastes ; les femmes de Boucher ne le sont jamais, qu'elles soient nues ou habillées, et il n'y a sous ce rapport aucune différence entre ses nymphes au bain et ses bergères à demi vêtues. Le Poussin a peint des bacchanales, mais quelle noblesse dans la manière dont il interprète ces orgies, qui dans l'antiquité avaient le caractère de fêtes religieuses ! Les nymphes ont beau folâtrer avec les satyres, les amours ont beau les enlacer et danser autour d'eux des rondes joyeuses, jamais ces peintures n'éveillent une idée sensuelle. C'est que l'impression du spectateur répond toujours à l'intention de l'artiste, quand cet artiste a du talent.

Boucher en avait, malheureusement ; « n'est pas Boucher qui veut, » disait David, meilleur juge que les fanatiques de son école. Il n'est pas donné au premier venu de résumer l'art de tout un siècle. S'il suffisait d'être original pour être considéré comme un maître, on ne pourrait refuser ce titre à Boucher. Sous l'inspiration factice de Watteau on sent encore le disciple de Rubens et de Paul Véronèse, mais Boucher n'emprunte rien à personne ; son exécution, dessin et couleur, est bien à lui, comme son style, seulement cette exécution n'est ni simple ni vraie, ce style n'a ni élévation ni grandeur. Tout est faux et artificiel dans cette peinture. Boucher trouvait que la nature était trop verte et qu'elle manquait d'effet ; il faisait systématiquement des paysages d'un gris bleuâtre ; ses figures n'ont pas d'os ; le désir d'être gracieux lui fait arrondir toutes les formes. « De Watteau à Boucher, dit M. Charles Blanc, il y a sous ce rapport une aggravation remarquable ; chez l'un on sent encore la ferme souplesse

du cartilage, chez l'autre ce n'est plus que l'inconsistance du mollusque. »

La draperie est le genre de costume qui s'adapte le mieux aux formes humaines : c'est en même temps le plus pudique ; aussi le bon goût, comme la tradition, l'a-t-il fait adopter pour les tableaux religieux. Mais les tailles de guêpe surmontant d'énormes paniers ont repris faveur depuis quelques années, en même temps que les œuvres artistiques du dernier siècle. Ces œuvres ont parmi nous de fervents adeptes et de nombreux imitateurs. L'école de Boucher reparaît, encouragée à la fois par les amateurs pour qui les tableaux sont des objets d'ameublement et par les lettrés qui font de l'esthétique dans les brasseries. Il n'est donc pas inutile de discuter le mérite de l'artiste qui a le plus contribué à la corruption du goût et à la décadence de l'art. Si on se contentait de voir dans Boucher un peintre agréable dont l'art industriel peut étudier avec profit les œuvres, dont les charmants trumeaux accompagnent à merveille une pendule rocaille ou un paravent chinois, ce ne serait que justice. Mais quelle place assigner dans l'art à ce type qu'il reproduit à satiété dans ses toiles ? Les femmes de Rubens et de Titien aux fraîches carnations, à l'opulente chevelure, ne reconnaîtraient pas leur sœur dans cette beauté de boudoir ; elle n'est ni la sainte, ni l'héroïne, ni la mère, elle veut être la courtisane et elle n'est pas même à la hauteur de son rôle ; elle ne produira jamais cet éblouissement qui fit absoudre Phryné par l'Aréopage. Soyons vrais d'abord, soyons beaux ensuite, disait David. La peinture de Boucher n'est pas plus belle qu'elle n'est vraie. Comment donc appeler cet art qui n'a sa place ni dans l'église, ni dans la cité, ni dans la famille, qui ne s'appuie ni sur la forme ni sur la couleur, qui ne cherche ni l'idéal ni la réalité ? L'histoire l'a nommé : c'est la décadence.

Cette dernière phase de la décadence s'explique, comme les précédentes, à la fois par le tempérament particulier

des artistes qui en ont été les représentants, par la société dans laquelle ils ont vécu et par le caractère du gouvernement qui les a protégés. En France, l'influence de la société et celle du pouvoir se sont confondus ; le sentiment monarchique était une véritable religion ; le roi n'était pas seulement l'arbitre absolu des destinées de la nation, les mœurs se réglaient sur son exemple, les arts sur ses goûts. La peinture, qui était devenue théâtrale avec Louis XIV, devint libertine avec Louis XV. Entre les grandes décorations de Lebrun et les trumeaux de Boucler, il y a la même distance qu'entre le salon de réception d'un roi et la chambre à coucher d'une favorite. Boucher a été le peintre le plus populaire du XVIII^e siècle, parce qu'il était le peintre des maîtresses du roi, des actrices à la mode, de tout ce qui, de près ou de loin, touchait à Versailles. Jamais artiste n'a excité un engouement plus général, parce qu'il a personnifié mieux que tout autre cette manie qu'on a appelée le genre Pompadour, du nom de la personne qui, en gouvernant le roi, gouvernait la France, et qui dirigeait les arts aussi bien que la politique de son temps.

Madame de Pompadour a été le véritable chef de l'école française au XVIII^e siècle. Il est donc indispensable de dire quelques mots de sa vie et de son caractère ; lorsqu'on a à parler d'un pays et d'un temps où toutes les questions qui intéressent la politique et l'art sont liées à des questions d'alcôve, il faut bien que l'histoire s'occupe d'une foule de petites choses honteuses qui ne devraient trouver place que dans des romans grivois. Jeanne Poisson, après être devenue, par ses intrigues, maîtresse en titre du roi et marquise de Pompadour, resta pendant vingt ans le vrai, le seul gouvernement de la France ; Frédéric-le-Grand la nommait Cotillon II, Marie-Thérèse l'appela ma chère amie, et ce mot suffit pour décider la désastreuse guerre de Sept ans. M^{me} de Pompadour employait toutes les ressources de son esprit à empêcher Louis XV de s'ennuyer : tantôt elle

s'habillait en sœur grise pour distraire le roi fatigué des toilettes opulentes, tantôt elle l'engageait dans une partie de campagne, et déguisée en laitière elle lui offrait du lait-chaud. Forcée de se donner des rivales, elle les choisissait à peine sorties de l'enfance, de peur qu'elles ne prissent de l'influence sur le roi.

« Un soir, dit M. Charles Blanc, au temps où déclinait sa faveur, M^{me} de Pompadour vint trouver mystérieusement Boucher. Louis XV s'ennuyait ; Louis XV regardait à peine les belles jeunes filles qu'on renouvelait sans cesse autour de lui. Il fallait du nouveau, il fallait que le génie du peintre inventât quelque épice nouvelle pour le palais blasé du monarque. La favorite inquiète demanda à Boucher un boudoir magique où fussent exposées toutes ses plus voluptueuses images. Boucher composa sur-le-champ un petit poème érotique en plusieurs tableaux. Le premier acte se passait sur le gazon, naïvement, en idylle, sous les branches d'un arbre où roucoulaient les tourterelles. Au second tableau, la jeune bergère faisait voir comment l'esprit lui était venu, et par des transitions délicates, bien ménagées, le spectateur était conduit au dernier acte, imitation effrontée des bas-reliefs du Musée secret de Naples. Groupes sans voile, qui devaient être enchâssés au milieu de tentures destinées à faire valoir les séductions de la peau, et de glaces pour multiplier les agréments de la forme. Le tout fut posé en panneaux richement encadrés, dans un sanctuaire de l'hôtel de l'Arsenal, habité alors par M^{me} de Pompadour. » Voilà où en était descendu, sous ce régime, l'art du Poussin, de Raphaël et d'Angelico de Fiesole.

La marquise, qui avait eu le goût des arts dès sa jeunesse, ne cessa jamais de les cultiver. Elle a gravé plusieurs portraits, entre autres celui du dauphin et de la dauphine, celui du roi, celui du gentil abbé de Bernis, qu'elle appelait son pigeon pattu et qui, à force de petits

vers badins et de roucoulements amoureux, devint archevêque et cardinal, ambassadeur et ministre. Le dauphin étant tombé malade, elle grava deux pierres fines représentant la France à genoux devant la statue d'Hygie, et les actions de grâces de la France pour le rétablissement de la santé du dauphin. Elle encouragea tant qu'elle put les arts, les lettres et les sciences ; c'est à elle qu'on doit la manufacture de Sèvres. Elle avait représenté Louis XV en Apollon couronnant le génie de la peinture et de la sculpture, et elle-même en Minerve protectrice des arts ; mais la pudeur de la cour fut scandalisée de ce que le roi était représenté tout nu. Elle protégeait les gens de lettres et les artistes, et en était adorée. Pendant la maladie dont elle mourut, elle avait eu un moment de mieux ; Carle Vanloo fit un tableau représentant les Beaux-Arts à genoux et les bras levés vers le Destin et les Parques. Cela eut un immense succès. Ce qui se fit de dessins allégoriques et de petits vers légers à l'occasion de cette convalescence est incalculable :

Lachésis tournait son fuseau,
Filant avec plaisir les beaux jours d'Isabelle.
J'aperçus Atropos qui, de sa main cruelle,
Voulait couper le fil et la mettre au tombeau.
J'en avertis l'Amour ; mais il veillait sur elle,
Et d'un mouvement de son aile
Il étourdit la Parque et brisa son ciseau.

Si on ne jugeait que l'intention et la bonne volonté, madame de Pompadour devrait être mise sur la même ligne que François I^{er} ou Léon X ; ce n'est pas sa faute si son goût était faux, petit et vicieux. Elle a eu sur l'art de son temps une longue et déplorable influence. On ne vit plus

que des amours joufflus et des nymphes au nez retroussé avec une petite fossette dans les joues, des bergers enrubannés serrant la taille de leur bergère, des déesses de la mythologie travesties en marquises, des jeunes filles au minois fripon folâtrant sur un lit défait, ou regardant leurs appas dans une glace, pour nous les montrer deux fois ; des petits abbés, poudrés et frisés, lorgnant l'intérieur d'une alcôve. Quand on compare cet art coquet, mesquin, prétentieux et maniéré avec la grande et sévère peinture du XV^e siècle, on est bien obligé, sans absoudre les artistes qui ont été les représentants de la décadence, de reconnaître qu'ils ont peint la société de leur temps, et d'accuser avant tout le régime social qui avait amené le goût et les mœurs au même degré d'abaissement et de corruption.

La conscience publique finit par se fatiguer de toutes ces hontes. Une réaction énergique se prépara à la fois dans la politique et dans l'art. Les précurseurs de la transformation de la société firent entendre aussi les premières protestations contre la décadence du goût. C'est au chef de l'école que s'attaquèrent les encyclopédistes : directeur de l'Académie, peintre du roi, tout-puissant dans les arts comme l'avait été Lebrun sous Louis XIV, abordant tous les genres et les abaissant tous au même niveau, Boucher était le peintre officiel de la débauche, et c'est à sa suite que Baudouin, Fragonard et tant d'autres multipliaient à plaisir les scènes graveleuses pour les besoins d'une cour corrompue. Voici comment le traite Diderot : « La dépravation du goût, de la couleur, des caractères, de l'expression, du dessin, ont suivi pas à pas la dépravation des mœurs. Que voulez-vous que cet artiste jette sur sa toile ? Ce qu'il a dans l'imagination. Et que peut avoir dans l'imagination un homme qui passe sa vie avec les prostituées du plus bas étage ? La grâce de ses bergères est celle de la Favart dans Annette et Lubin ; celle de ses

déesse est empruntée à la Deschamps. Je vous délie de trouver dans toute une campagne un seul brin d'herbe de ses paysages. J'ose dire qu'il n'a pas vu un instant la nature... Toutes ses compositions font aux yeux un tapage insupportable, c'est le plus grand ennemi du silence que je connaisse. Il en est venu à faire les plus jolies marionnettes du monde, et je vous prédis qu'il finira par des enluminures. »

Watelet, qui se faisait l'apôtre des idées nouvelles dont Vien et David devaient donner la formule, n'est pas moins sévère que Diderot à l'égard de Boucher ; il le traite de « peintre faux et maniéré dans toutes ses parties, absolument étranger au beau, au grand, à l'expressif. » Il est certain que l'étude de la nature ne tenait pas plus de place dans la peinture de ce temps que la tradition des maîtres : « Mon cher Frago, disait Boucher à Fragonard, qui partait pour Rome, tu vas voir en Italie les ouvrages des Raphaël, des Michel-Ange et de leurs imitateurs ; mais, je te le dis en confidence et comme ami, si tu prends ces gens-là au sérieux tu es perdu. » On sait si Fragonard a profité du conseil ; aussi Diderot le traite-t-il assez durement : « Fragonard a l'étoffe d'un habile homme, mais il ne l'est pas ; il peut aussi facilement s'empirer qu'amender. Il n'a pas assez regardé les grands maîtres de l'école d'Italie. Il a rapporté de Rome le goût, la négligence et la manière de Boucher qu'il y avait portés. Mauvais symptômes, mon ami ! Il a conversé avec les apôtres et il ne s'est pas converti ; il a vu les miracles et il a persisté dans son endurcissement. »

La manière était tellement dans les habitudes, qu'on exerçait l'élève, lorsqu'il copiait les antiques, à donner à ses études une expression théâtrale. David, dont l'éducation avait été faite d'après ce système, montrait plus tard ses dessins de jeunesse à un de ses élèves ²⁸. Il y avait sur la même feuille un dessin naïvement fait, et le même

accommodé à la mode du temps : « Voyez-vous, mon ami, disait-il en les lui montrant, voilà ce que j'appelais l'antique tout cru. Quand j'avais copié ainsi cette tête avec grand soin et à grand'peine, rentré chez moi, je faisais celle que vous voyez auprès. Je l'assaisonnais à la sauce moderne, comme je disais dans ce temps-là. Je fronçais tant soit peu le sourcil, je relevais les pommettes, j'ouvrais légèrement la bouche, enfin je lui donnais ce que les modernes appellent de l'expression, et ce qu'aujourd'hui j'appelle de la grimace. » Quand il partit pour l'Italie, Boucher, qui était son parent, lui dit en le quittant : « A ton retour, viens me trouver ; je t'apprendrai à casser une jambe avec grâce. »

Ce qui a manqué aux artistes du XVIII^e siècle, ce n'est pas le talent, ce sont les qualités dont l'ensemble constitue le grand art : l'élévation dans la pensée, la simplicité dans le style, la vérité dans l'exécution. Dans les tableaux d'histoire on ne voit que des comédiens exprimant, par des gestes prétentieux, des passions qu'ils ne sentent pas ; dans les tableaux pittoresques on voit de faux bergers et de fausses bergères faisant paître des moutons factices dans des paysages artificiels. Tout cela est ingénieux, il y a un certain charme dans les décors, un certain goût dans le groupement des acteurs ; mais cela n'appartient ni au monde idéal ni au monde réel, cela n'a rien de commun ni avec Phidias et Raphaël, ni avec Rembrandt et Ostade. Il était temps de revenir aux saines traditions. Déjà Rousseau essayait de réveiller le sentiment de la nature en même temps que le culte des lois morales, de la liberté, de la justice. Un mouvement d'idées analogues s'est produit dans l'art. Les phases successives de cette réaction sont représentées par plusieurs artistes qui par des moyens différents ont contribué, chacun pour sa part, à relever la peinture de sa décadence. Chardin ramène l'art à la simplicité par l'observation sincère de la nature ; Greuse le relève par la moralité de ses conceptions ; Vien et David

renouent la chaîne interrompue de ses traditions, et par l'étude de l'antiquité le retrempe à la source éternelle et intarissable du beau.

Siméon Chardin (1699-1779) échappe complètement à la manière fausse de son siècle, et par la franchise de son exécution il mérite les éloges de Diderot ; malheureusement il restreint le champ de l'imagination non-seulement dans ses natures mortes, mais jusque dans ses tableaux de genre, presque toujours composés d'une seule figure ; ces tableaux ont un charme étonnant par leur réalité, par la manière naïve dont ils rendent la nature, mais ils sont assez pauvres d'invention et d'expression. Il y a loin de là aux brillantes Kermesses de Téniers, aux mystérieuses Tabagies d'Ostade qu'illumine un rayon de soleil. Il se forme aujourd'hui en France une petite école qui, sous prétexte de réalisme, prétend pouvoir se passer du génie créateur. Cette école, qui croit se rattacher aux peintres hollandais, procède bien plutôt de Chardin. Dans l'école hollandaise, l'invention s'unit à la réalité, les caprices de l'esprit se mêlent à la sincère observation de la nature. Mais quand Chardin peint admirablement une raie, une cruche ou un œuf à la coque, l'exécution et la touche sont pour lui un but au lieu d'être un moyen. Il en convenait lui-même : « Par le moyen de l'effet et de la couleur, disait-il, on peut donner de l'intérêt aux choses les plus vulgaires et faire un chef-d'œuvre avec un pot et des fruits. Mais comment arriver là ? On cherche, on gratte, on frotte, on glace, on repeint, et quand on a attrapé ce je ne sais quoi qui plaît tant, le tableau est fait. » Rembrandt aussi attrapait ce je ne sais quoi, mais il s'en servait pour faire la Descente de croix ou la Ronde de nuit. Quand il copiait un coin de la nature, c'était pour l'idéaliser par la lumière, et ce qui nous frappe dans ses tableaux ce n'est pas tant la réalité des objets que la magie de l'ensemble.

Avec des qualités de peinture bien inférieures à celles qui distinguent Chardin, Jean-Baptiste Greuze (1724-1805)

occupe pourtant une place plus importante dans l'histoire des arts. De son temps il fut regardé comme un réformateur, et il méritait ce titre. Son premier tableau, le Père de famille expliquant la Bible à ses enfants, fit une grande sensation. Diderot applaudit sans réserve : « C'est beau, très-beau, sublime, tout, tout ! » Cependant, si l'inspiration de Greuze est neuve et originale, il tient encore à son siècle par l'exécution, par l'abus des draperies chiffonnées, par une sorte d'affectation à donner à ses figures de femmes des têtes d'enfants. Ses expressions sont souvent forcées ; dans la Malédiction paternelle, par exemple, les visages décomposés, les bras levés de toutes parts forment une pantomime outrée qui est bien loin de la sobriété du Poussin. Mais on est heureux de trouver enfin un sentiment moral au milieu du dévergondage universel : « Voici votre peintre et le mien, s'écrie Diderot ; c'est le premier parmi nous qui se soit avisé de donner des mœurs à l'art. » Il appliquait à la peinture les idées de Jean-Jacques, et demandait ses inspirations à la famille, quoiqu'il n'y cherchât que des incidents particuliers, au lieu de s'élever, comme les Italiens dans leurs Saintes Familles, à la hauteur d'une idée générale.

Diderot nous apprend de quelle manière le peintre de la famille fut encouragé par la cour de Louis XV : « Lorsque le talent de ce peintre fut connu, on lui permit de faire un voyage à Rome à ses dépens ; et lorsqu'il eut mangé le peu d'argent qu'il avait amassé pour ce voyage, on lui permit de revenir à Paris avant d'en avoir pu tirer le fruit qu'il en espérait. Depuis son retour, on lui a permis de vendre ses plus beaux tableaux, et de les vendre le moins mal qu'il pouvait. Lors du succès de son tableau du Paralytique au dernier Salon, on lui permit de le faire porter à Versailles, pour être montré au Roi et à la famille royale, et de dépenser une vingtaine d'écus pour ce voyage. Depuis, n'ayant pu trouver d'acheteur pour ce tableau, qui lui a coûté 200 louis en études, on vient de lui permettre de le

vendre à l'Académie impériale des arts à Saint-Pétersbourg, afin de porter la réputation du peintre aux dernières limites de l'Europe. — La suite des grâces accordées à M. Greuze, pour le prochain Salon²⁹. » Qu'auraient pu faire, en effet, les tableaux de Greuze dans le Parc-aux-Cerfs ? Sous le régime du bon plaisir, ce n'est pas le jugement du public qui décide de la valeur des oeuvres, c'est une fantaisie particulière. Un peu avant la Révolution, la cour de France décida qu'il y aurait un budget fixe pour les tableaux et les statues ; mais on ne renonça pas pour cela au système des protections et des faveurs. Sous les républiques italiennes, les travaux étaient donnés au concours, parce que l'art intéressait la nation tout entière ; on ne le considérait pas comme une industrie de luxe, bonne pour amuser les loisirs d'une cour.

Greuze mourut en 1805, pauvre et oublié : « J'ai tout perdu, écrivait-il au ministre, et le talent et le courage. J'ai soixante-quinze ans et pas un seul ouvrage de commande. » Par la nature intime de ses sujets, Greuze devait avoir aussi peu de succès sous un gouvernement militaire qu'à la cour de Louis XV. D'ailleurs, il tenait encore par certains côtés au XVIII^e siècle, et une réforme bien plus radicale que la sienne avait fait tomber toutes les œuvres de cette époque dans un discrédit profond. A sa mort, pourtant, Greuze trouva une marque de sympathie. Au moment où le cercueil allait être emporté de l'église, une jeune fille vint y déposer en pleurant une couronne d'immortelles ; c'était son élève, mademoiselle Meyer, qui devint depuis l'amie et l'élève de Prudhon.

Un seul peintre conserva sa réputation au milieu de la transformation artistique dont il n'avait pu voir que les débuts, ce fut le peintre de marines Joseph Vernet (1714-1789), tige d'une illustre famille d'artistes. C'est devant ses tableaux que Louis XV, après nous avoir ruinés au dedans et avilis au dehors, disait en souriant : « Il n'y a plus de

marine en France que celle de Vernet. » Le piquant de ses compositions et la variété de ses effets devait plaire à tout le monde, mais la nature particulière de ses sujets le laisse en dehors du mouvement de l'art. Quanta Fragonard (1732-1806), élève de Chardin et de Boucher, talent souple mais peu convaincu, il chercha à suivre la transformation dont il était témoin et qu'il n'aurait pu ni hâter, ni entraver. Au temps des petits marquis poudrés, il peignait l'Escarpolette, le Verrou, le Baiser à la dérobée, les Amants surpris, la Fontaine d'amour. Quand la peinture entra dans une voie morale, il fit l'Heureuse Fécondité, le Berceau, l'Heureuse mère, tableau qu'il dédia à la patrie, et jusqu'à une composition allégorique en l'honneur de Franklin. Cependant il ne fut pas épargné dans la sévère réaction qui s'opérait dans les arts. Mais David, aussi équitable dans ses jugements qu'absolu dans ses principes, plaça son nom en tête des candidats proposés à la Convention pour former le Conservatoire : « Fragonard, dit-il, a pour lui de nombreux ouvrages ; chaleur et originalité, c'est là ce qui le caractérise ; à la fois connaisseur et grand artiste, il consacra ses vieux ans à la garde des chefs-d'œuvre dont il a concouru dans sa jeunesse à augmenter le nombre. »

En voyant le dernier représentant de l'art du XVIII^e siècle accueilli et protégé par l'apôtre d'un art nouveau, on pense à ces prêtres des populations barbares qui se faisaient baptiser pour vieillir en paix dans un monastère. Les arts étaient entraînés comme les mœurs par un mouvement irrésistible, analogue dans son principe et dans ses effets à celui de la Renaissance. Au milieu de la décomposition du vieux monde, une génération nouvelle avait grandi, étrangère aux souillures de Versailles et nourrie des fortes études de l'antiquité. Les femmes lisaient l'Émile et se glorifiaient de leur titre de mères, les hommes rêvaient aux souvenirs de la Grèce et de Rome et applaudissaient aux théories républicaines du Contrat social. En même temps

les érudits étudiaient avec amour les vestiges de l'art antique dans les ruines fossiles d'Herculanum et de Pompei. Le Laocoon de Lessing avait été publié en 1763. Winckelmann et son ami Raphaël Mengs, passionnés pour les ouvrages des Grecs, proclamaient la nécessité de revenir à la grande tradition. En Italie, Canova tentait de réformer la sculpture ; en France, Vien ébauchait l'œuvre qu'allait accomplir Louis David.

La supériorité de Louis David sur son maître, la réforme radicale qu'il a opérée dans l'art et dans le goût public ne doivent pas faire oublier les efforts courageux par lesquels Vien avait préparé cette réforme. Vien était un esprit sage et modéré ; après avoir étudié la nature pour suppléer à son défaut d'imagination, il eut le bon sens de comprendre que cette voie, qu'il était seul à suivre, était pourtant la meilleure : « Pourquoi donc peindre d'après nature ? lui disait Natoire, qui avait été son maître ; est-ce que la nature peut fournir les figures de second et de troisième plan ? La belle difficulté, que de prendre un modèle et de le copier ! » A cette époque où les nudités étaient si fort à la mode, personne n'étudiait le modèle nu. A l'exemple de Boucher, on retournait dans tous les sens des figures apprises par cœur, et on savait d'avance où on devait placer dans les carnations de tendres fossettes. Vien avait tout le monde contre lui, mais il persista, et la foi qu'il avait dans ses idées finit par réagir sur l'opinion publique. Boucher lui-même, c'est une justice qu'il faut lui rendre, fit ouvrir à Vieil les portes de l'académie et envoya Louis David, son petit-neveu, étudier la peinture à l'école que Vien fonda peu de temps après. Cette école reçut bientôt un grand nombre d'élèves. Vien eut un grand succès comme professeur. Il enseignait à combiner l'étude de la nature avec celle de l'antique et des maîtres ; sa doctrine valait mieux que sa peinture, dans laquelle on retrouve trop souvent les formes molles et les draperies chiffonnées de ses contemporains.

La réforme de Vien fut favorisée par une mesure prise seulement quelques années auparavant, quoiqu'elle eût été depuis longtemps réclamée, l'ouverture d'une galerie publique de tableaux. On a peine à comprendre aujourd'hui que la riche collection commencée par François I^{er}, augmentée par Louis XIV, ait pu être pendant si longtemps entièrement perdue pour le public ; mais alors ces chefs-d'œuvre rassemblés à grands frais étaient regardés comme la propriété du roi. En 1746, quand Lafont de Saint-Yenne s'avisa le premier de demander que les tableaux et autres objets d'arts entassés dans les appartements et jusque dans les greniers de Versailles fussent enfin exposés aux regards des amateurs et des artistes, cette réclamation si juste parut une haute inconvenance. Quelques années après, cependant, le roi permit qu'une galerie contenant cent dix tableaux de maîtres italiens, flamands et français fût ouverte au public deux fois par semaine. Sous Louis XVI, des projets furent mis en avant pour la formation d'un véritable musée ; mais c'est seulement sous la Révolution que ces projets furent exécutés. La création de notre musée, comme tant d'autres institutions d'utilité publique, fut l'œuvre de la Convention nationale. A ce moment l'immense révolution qui avait renouvelé toutes nos institutions politiques avait transformé en même temps les mœurs et les arts ; à mesure que la société cherchait à modeler son gouvernement sur celui des républiques anciennes, la peinture était ramenée par un énergique effort au style sévère de l'antiquité. Le chef de ce grand mouvement artistique, l'auteur du Serment du Jeu de paume, l'homme aux convictions ardentes, aussi fanatique dans son admiration pour les formes sociales des Grecs que dans son enthousiasme pour leurs statues, allait s'asseoir à la Convention sur les bancs de la Montagne. Greuze avait voulu être le peintre de la famille ; David voulut être le peintre de la patrie.

Autant son but était élevé, sa composition simple et grande, autant sa méthode fut sûre. Elle se résume dans cette parole célèbre, que j'ai déjà rappelée : « Soyons vrai d'abord, soyons beau ensuite. » On arrive à la vérité par l'étude de la nature, à la beauté par l'étude des chefs-d'œuvre que nous a légués le passé. Un artiste qui ignore les travaux des maîtres se prive des leçons que donne l'expérience des siècles. Reynolds affirme avec raison que tout ce qui est beau est fait en vertu d'un principe, autrement on ne réussirait pas une seconde fois. Il faut donc chercher ce principe dans les chefs-d'œuvre incontestés, et s'en servir comme d'un levier pour s'élever encore plus haut, s'il est possible. Cette méthode, comme tout ce qui est vrai, nous est indiquée par la nature elle-même. L'imitation passionnée des œuvres des grands maîtres est presque toujours la première forme de l'inspiration dans la jeunesse. De l'imitation on passe à l'amélioration, et de l'amélioration à la création. Quand un artiste s'est fortifié par de pareilles études, son caractère particulier se dégage toujours, et il l'exprime dans ses œuvres presque à son insu.

La gloire de David est d'avoir ramené l'art dans cette voie, qu'ont suivie les grands maîtres de tous les temps et de toutes les écoles. Combien de fois les sculpteurs grecs n'ont-ils pas répété les types consacrés de leurs dieux, et cependant combien est diverse l'impression que produisent les différentes statues d'un même type ! Combien de madones et de Saintes Familles nous ont laissées les peintres de la Renaissance, et quelle variété dans tous ces chefs-d'œuvre !

Les grands artistes de cette époque ne s'inquiétaient pas de savoir si d'autres avaient traité avant eux le même sujet, ils ne confondaient pas le programme avec l'idée, comme nous le faisons si souvent. Quand ils voyaient une belle œuvre, au lieu de lui tourner le dos, ils s'en inspiraient ouvertement en la prenant pour point de départ et

s'efforçaient d'en faire une plus belle encore. Raphaël est plein de réminiscences. Dans sa première manière il imite Pérugin. Tantôt on voit dans son œuvre le souvenir d'une statue antique, tantôt il reprend, en l'améliorant, une figure de Masaccio, une composition de quelque autre maître, son prédécesseur ou son contemporain. Un artiste de nos jours a étudié Raphaël au point de s'identifier presque avec lui, et qui niera pourtant que l'Apothéose d'Homère ne soit une œuvre personnelle ? L'originalité ne consiste pas à ne rien emprunter, mais à s'approprier ce qu'on emprunte. Virgile est Virgile, même lorsqu'il imite Homère. Les peintres italiens du XVI^e siècle, comme les poètes dramatiques du XVII^e, ont été originaux en imitant les anciens, et ce qu'on a appelé le système de David n'était qu'un retour à la méthode des maîtres et à leur tradition.

Dans les œuvres de Watteau, de Greuze et des autres artistes français du XVIII^e siècle, on est obligé de reconnaître des qualités charmantes ; on doit même ajouter que, jusque dans sa décadence, l'école française conserva en Europe la suprématie qu'elle avait acquise depuis le Poussin. Mais il est facile de comprendre combien, après ces artistes, David a dû paraître grand quand il a mis sa connaissance profonde de l'antiquité au service d'une idée générale aussi simple que vraie, aussi féconde qu'élevée : l'amour de la patrie. A ce sentiment, qui remplissait toute son époque, il a dû ses plus belles inspirations : le Serment des Horaces, le Dévouement des Sabines, le Léonidas aux Thermopyles. David domine l'art de son siècle. Aucun autre n'aurait eu cette puissance, pas même Prudhon, cet admirable artiste qu'on pourrait appeler l'André Chénier de la peinture.

David a fondé cette école fameuse d'où sont sortis Girodet, Drouet, Gérard, Gros, Granet, Léopold Robert, Ingres et tant d'autres peintres qui sont arrivés par les mêmes études à des talents si différents, comme pour

prouver à la fois l'excellence des principes qu'on y recevait et l'extrême liberté avec laquelle chacun y suivait sa voie particulière. Aujourd'hui qu'une réaction si souvent injuste a remplacé l'enthousiasme de la génération précédente, il n'est peut-être pas inutile de rappeler que Géricault et Delacroix, eux aussi, ont fait leurs études d'après ces principes, qu'on a ensuite attaqués en leur nom. Ces principes sévères, qui peuvent seuls maintenir l'art dans les hauteurs d'où il ne devrait jamais descendre, partent des grands artistes de l'antiquité et de la Renaissance. Les maîtres les ont reçus de leurs maîtres pour les transmettre à leur tour aux maîtres à venir qui les prendront pour guides ; c'est la chaîne d'or de la tradition.

FIN.

PIÈCES JUSTIFICATIVES

NOTE A (pages 7 et 9).

« Dans des exécutions souvent sanglantes, les chrétiens se montraient si ardents à exécuter et même à prévenir les ordres du prince, que les Pères eux-mêmes étaient quelquefois obligés de les contenir. Les dieux antiques furent jetés dans la fournaise, écrasés sous les roues des chars, réduits en poussière. Quand on transportait des statues à Constantinople, on avait soin de publier qu'on les garottait comme des criminels et qu'on allait les exposer dans la capitale à la risée des fidèles. Cet exemple de Constantin fut suivi avec chaleur par la plupart des princes qui lui succédèrent, et principalement par Théodose. Des villes entières détruisirent elles-mêmes les statues, rasèrent les temples qu'elles avaient jusqu'alors révéérés. Pendant près d'un siècle, l'univers retentit du bruit des marteaux qui renversaient les chefs-d'œuvre des Scopas, des Polyclète et des Callimaque. »

(Éméric David, Histoire de la peinture au moyen âge.)

« Martin, évêque de Tours, parcourait la Gaule à la tête de ses moines et détruisait les idoles, les temples et les arbres consacrés dans l'étendue de son vaste diocèse..... En Syrie, l'évêque Marcellus, que Théodoreet nomme le pieux et le divin, résolut de raser tous les temples du diocèse d'Apamée. Celui de Jupiter était si solidement construit qu'il résista d'abord à toutes les attaques..... On le fit miner, et ce superbe édifice s'écroula dès que le feu eut consumé les étançons au moyen desquels on avait creusé sous ses

fondements. Fier de cette victoire, Marcellus se mit en campagne pour triompher des démons, suivi d'une bande de soldats et de gladiateurs sous l'étendard de l'évêque, et il attaqua successivement les villages et les temples du diocèse d'Apamée. Les moines, qui sortaient en foule du désert, secondaient puissamment ces pieuses entreprises, et leur zèle ressemblait beaucoup à la fureur ou plutôt à la férocité. Ils méritèrent la haine des païens et ne furent point exempts du reproche d'avarice et d'intempérance. Ces saints destructeurs satisfaisaient l'une en pillant les ennemis de leur religion, et l'autre aux dépens des insensés qui admiraient leurs vêtements en lambeaux, leurs chants lugubres et leur pâleur artificielle. Le goût, la prudence, ou peut-être la vénalité de quelques gouverneurs de province sauva un petit nombre de temples. Celui de Vénus à Carthage formait une enceinte d'environ deux milles de circonférence. On en fit une église, et une consécration semblable a conservé le magnifique Panthéon de Rome. Mais dans presque toutes les provinces du monde romain, une armée de fanatiques sans discipline assaillaient les paisibles paysans, et les ruines des plus beaux monuments de l'antiquité attestent encore les ravages de ces barbares. Dans cette scène de dévastation générale, le spectateur peut distinguer la ruine du fameux temple de Sérapis à Alexandrie. L'évêque Théophile (que Jérôme a peint comme un saint et Chrysostôme comme un diable).... exécuta la démolition du temple.... La précieuse bibliothèque d'Alexandrie fut pillée et détruite, et près de vingt ans après, les cases vides excitaient le regret et l'indignation des spectateurs dont les préjugés n'obscurcissaient pas tout à fait le bon sens. »

(Gibbon. Décadence de l'empire romain, chap. XXVIII.)

Au chapitre II du même ouvrage, Gibbon réfute l'opinion qui attribue la destruction de la bibliothèque d'Alexandrie à un lieutenant du calife Omar. C'est, selon lui, une invention

d'Abulfarage, auquel il oppose le silence de deux annalistes d'une époque antérieure, tous les deux chrétiens, tous les deux originaires d'Égypte, et dont le plus ancien, le patriarche Eutychius, a décrit bien en détail la conquête d'Alexandrie.

NOTE B (page 228).

Voici quelle fut l'occasion de l'insurrection de Masaniello. La cour de Madrid demandait sans cesse de l'argent ; le duc d'Arcos, vice-roi de Naples, voulait bien en envoyer, mais sans rien diminuer sur ses propres dépenses. Les impôts augmentaient tous les jours ; on finit par en établir un sur les légumes et les fruits, nourriture ordinaire des pauvres. Bientôt des rassemblements se forment aux cris de : A bas la gabelle ! les fruits libres ! Les marchandes de Pouzzoles arrivent comme à l'ordinaire pour approvisionner le marché : on exige l'impôt ; elles jettent leurs fruits dans le ruisseau plutôt que de le payer.

Il y avait dans le quartier un marchand de poissons, nommé Masaniello, qu'on aimait à cause de son intarissable gaieté. Il avait l'habitude d'interpeller les passants, qu'il faisait rire par ses saillies. Il était de plus très-bel homme. Quelqu'un proposa de le prendre pour chef, et aussitôt on cria partout : Vive Masaniello ! à bas les gabelles ! Le nouveau chef prend son rôle au sérieux et organise la résistance. On enfonce les portes des prisons, les soldats espagnols sont attaqués et repoussés, le vice-roi, obligé de quitter son palais, s'enferme dans le château de l'œuf. L'archevêque vient en grande pompe au-devant de Masaniello et parle de conciliation. Le peuple demande l'abolition des gabelles, qui est aussitôt accordée, et l'archevêque ajoute même que le vice-roi pardonne à tout le monde. Masaniello déclare qu'il ne peut accepter de pardon, parce qu'il ne se repent pas, et exige que

l'abolition des gabelles soit étendue à toutes les villes du royaume. On va porter ces nouvelles au vice-roi. Pendant ce temps, une tribune est dressée devant la maison de Masaniello ; c'est là qu'il donne ses audiences, encore revêtu de son habit de pêcheur.

Mais le vice-roi avait déjà pris son parti en homme d'esprit : tous les impôts désagréables au peuple seront abolis, le peuple restera sous les armes jusqu'à ce que le traité soit signé à Madrid, les barricades qu'on avait élevées dans les rues les plus fréquentées de la ville seront maintenues et gardées. Le vice-roi envoyait de plus à Masaniello un diplôme de capitaine général de la ville et un collier de 3000 ducats ; il accepta le diplôme pour le peuple, mais refusa le collier, disant qu'aussitôt que le traité serait ratifié il reprendrait son métier de marchand de poissons. Le vice-roi, qui était rentré dans son palais, l'engage à y venir. Les milices populaires, au nombre de 116,000 hommes, formaient une haie. On se rendit d'abord à l'église pour chanter un Te Deum, au milieu du bruit des tambours, des clairons et des décharges de l'artillerie du château.

Masaniello, en sortant de la cathédrale, monte à cheval pour se rendre au palais ; l'archevêque le précédait dans son carrosse ; le vice-roi l'attendait sur le seuil, accompagné du cardinal Trivulzio, vice-roi de Sicile. Un capitaine des gardes, sans armes, vint au-devant de Masaniello, qui descendit de cheval. Tout le peuple était dans l'enthousiasme ; Masaniello seul était sombre. Il se tourna vers le peuple et dit : « Vous, gardez vos armes. Quant à moi, je ne vous demande qu'une chose, c'est un souvenir après ma mort. » Il entra ; un frémissement courut dans la foule. Au bout de quelques minutes, elle commença à murmurer. La fenêtre du palais s'ouvrit, et Masaniello parut sur le balcon. Le vice-roi était à ses côtés et lui posa la main sur l'épaule. Le peuple applaudit. Il faisait une chaleur étouffante et la sueur coulait le long des tempes de

Masaniello : le vice-roi lui essuya le front ; le peuple trépigna d'allégresse.

Bientôt cependant il se répand des bruits étranges, des ordres contradictoires circulent partout ; Peronne, un des chefs de l'insurrection, est décapité, Caraffa et plusieurs autres subissent le même sort. La ville est couverte de sang. Des quartiers entiers sont incendiés, des sequins jetés par monceaux à la mer. Masaniello était fou : on disait que sa nouvelle fortune lui avait troublé l'esprit, qu'il se faisait baiser les pieds par les nobles avant de leur donner audience, qu'il faisait appeler sa femme duchesse et que lui-même déclarait qu'il était le monarque et qu'on devait lui obéir. En sortant du couvent des Carmes, où il venait de communier, des hommes affidés se précipitèrent sur lui et l'assassinèrent. Sa tête fut promenée dans la rue, son corps fut traîné dans le ruisseau. Les uns disaient que c'était le vice-roi qui l'avait fait assassiner, les autres qu'on lui avait servi un breuvage qui avait produit sa démence.

A peine fut-il mort que le prix du pain augmenta. Une nouvelle révolte éclata ; on alla chercher le cadavre dans l'égout. on y réunit la tête et on lui fit de superbes funérailles. Tout le clergé y assistait. Le convoi traversa la ville ; les troupes espagnoles l'escortaient, les armes baissées, et quand il arriva devant le palais, huit pages du vice-roi, avec des torches allumées, se joignirent au cortège. Gonzalve de Cordoue n'aurait pas reçu plus d'honneurs. Mais les principaux meneurs du parti furent arrêtés ou obligés de se cacher, et les anciens impôts reparurent, seulement ils étaient augmentés.

NOTE C (page 249).

En lisant les mémoires de Benvenuto Cellini ou les aventures du Caravage, de Ribera et de quelques autres

artistes de la renaissance et surtout de la décadence italienne, on croit qu'ils formaient une classe d'hommes à part. Ils étaient tout simplement de leur temps. Les annales de plusieurs familles princières sont pleines d'événements tragiques. Voici ce qu'on raconte sur la famille des Médicis, dont le nom reparaît si souvent dans l'histoire des arts :

Alexandre de Médicis, tyran que les armées réunies du pape et de l'empereur avaient imposé à Florence, fut assassiné par Lorenzo de Médicis, qu'on appela le nouveau Brutus. Cependant, malgré les efforts de Strozzi et du parti républicain, le gouvernement monarchique fut rétabli définitivement à Florence. Cosme, qui prit le premier le titre de grand-duc, avait deux filles et quatre fils. Les deux filles étaient admirablement belles. La première, Marie, fut empoisonnée pour avoir cédé à la passion d'un page de son père, le jeune Malatesta de Rimini. Celui-ci fut jeté dans un cachot, d'où il parvint à s'échapper après quinze ans de souffrance, et se sauva à Candie, où il pensait pouvoir être en sûreté, parce que son père y commandait pour les Vénitiens. Il fut assassiné peu de jours après son arrivée. La seconde fille de Cosme excita la jalousie de son mari, le duc Alphonse de Ferrare, qui la fit poignarder pour venger son honneur. Deux des fils, don Garzia et le cardinal Jean de Médicis, se prirent de querelle à la chasse pour un chevreuil que chacun d'eux prétendait avoir tué, et don Garzia poignarda son frère. Le duc Cosme déclara qu'il ne voulait pas de Caïn dans sa famille, et transperça don Garzia de son épée. Il restait deux fils ; l'aîné succéda à son père sous le nom de François de Médicis, et fut le père de Marie de Médicis, reine de France. Son portrait, peint par Rubens, est au Louvre. Il mourut aussi empoisonné, mais d'une façon encore plus romanesque que le reste de sa famille.

Il y avait dans un des palais de Venise une jeune fille de la plus grande beauté, nommée Bianca Capello. Son père était un des plus riches patriciens de la ville. Un jeune Florentin,

Buonaventuri, qui demeurait avec son oncle dans une maison située devant le palais Capello, vit la jeune fille à sa fenêtre, lui fit des signaux, et il y eut un rendez-vous suivi de plusieurs autres. Bianca sortait toutes les nuits, laissant la porte entrebaillée, montait chez son amant et rentrait avant le jour. Une fois elle s'oublia un peu trop tard, et un garçon boulanger qui venait apporter du pain, trouvant la porte ouverte, la referma en s'en allant. Bianca ne pouvait rentrer sans découvrir son aventure. Craignant d'être tuée par son père, elle remonta chez son amant, et ils se cachèrent dans un quartier perdu. Le père de Bianca fit éclater l'indignation la plus violente, et toute la noblesse vénitienne se déclara insultée en lui. Ordre fut donné de courir sus au ravisseur, avec deux mille ducats de récompense pour qui le tuerait ; l'Italie ne manquait pas de gens qui avaient envie de les gagner. En attendant, on jeta l'oncle de Buonaventuri dans un cachot où il mourut. Les deux amants parvinrent à quitter Venise dans un bateau chargé de foin, et arrivèrent à Florence. Le grand-duc François voulut voir Bianca et lui offrit sa protection. Peu de temps après, Buonaventuri fut assassiné.

Le grand-duc était devenu passionnément amoureux de Bianca, à ce point que la grande-duchesse, après avoir tenté en vain de faire jeter sa rivale dans l'Arno, mourut bientôt de douleur et de jalousie. Sur les représentations du cardinal de Médicis son frère, le grand-duc envoya ordre à Bianca de quitter Florence. Mais Bianca gagna le confesseur du duc, qui lui ménagea une nouvelle entrevue, si bien que, deux mois après la mort de sa femme, François l'épousa et la fit grande-duchesse. Venise la proclama fille adoptive de la République, et deux ambassadeurs, suivis de quatre-vingt-dix nobles, furent envoyés à Florence pour célébrer son adoption par saint Marc et son mariage. Les fêtes coûtèrent trois cent mille ducats.

La nouvelle duchesse haïssait fort son beau-frère le cardinal, qui le lui rendait bien. Elle craignait par-dessus

tout de devenir sa sujette, ce qui serait arrivé si le duc était mort avant elle, puisqu'il n'avait qu'une fille et pas de fils. Mais, malgré les consultations des astrologues et les nombreuses messes qu'on faisait dire, l'héritier légitime ne naissait pas. Un jour pourtant, elle déclara qu'elle était enceinte, elle eut des dégoûts, des maux de cœur, et garda le lit. Le grand-duc était ravi, le cardinal ne l'était pas du tout. Tous les jours, le confesseur du duc venait voir la duchesse ; on sait qu'il était son bienfaiteur. Enfin Bianca fut prise de douleurs si vives, au milieu de la nuit, qu'il fallut prévenir le médecin. Mais elle ne voulut voir personne avant d'avoir parlé à son confesseur. Quand celui-ci arriva, le cardinal, qui se doutait de quelque ruse, lui sauta au cou, comme pour montrer sa joie, et ayant senti quelque chose sous la robe du prêtre, il en tira un petit enfant nouveau-né que le confesseur apportait. Il le montra aussitôt aux courtisans ébahis. Le grand-duc entra dans une grande colère ; mais comme il était amoureux, il pardonna à sa femme.

Celle-ci, en revanche, ne pardonna pas à son beau-frère. Elle savait qu'il aimait le blanc-manger ; elle lui en fit offrir un qui était empoisonné. Mais le cardinal n'en voulut pas. Le grand-duc, au contraire, s'avisa d'en demander. Bianca Capello prit son parti en italienne, servit du blanc-manger à son mari, s'en servit aussi et tous deux moururent. Le cardinal devint grand-duc sous le nom de Ferdinand I^{er}. Selon une autre version, moins romanesque, mais beaucoup plus probable, ce serait le cardinal qui les aurait fait empoisonner tous deux.

NOTE D (page 251).

« En 1542 une nouvelle inquisition, dont le tribunal supérieur siégea à Rome, fut instituée. Six inquisiteurs

généraux eurent mission de rechercher et de punir, même de la peine dernière, en deçà comme au delà des monts, toute atteinte à la foi, sans que ni rang, ni dignité pussent soustraire à leur juridiction. Ils se mirent aussitôt à l'œuvre et avec une telle énergie, que les routes qui conduisaient d'Italie en Suisse et en Allemagne se couvrirent de fugitifs. La crainte régna d'un bout de la Péninsule à l'autre. Même la duchesse de Ferrare, toute fille de France qu'elle était, fut inquiétée. « Elle mêle des larmes à son vin, » disait Marot. Les académies furent dissoutes à Modène et à Naples. L'examen des choses de la foi fut interdit ; tout ce qui sentait la nouveauté fut surveillé, proscrit. La congrégation de l'Index prohiba les livres suspects ; aucun ouvrage ancien ou moderne ne put être imprimé qu'avec permission des inquisiteurs. Dans l'Italie entière, Venise seule subordonna l'inquisiteur à l'autorité civile. Ces moyens réussirent, l'unité catholique et l'orthodoxie furent sauvées dans la Péninsule ; mais le mouvement littéraire s'arrêta. Un savant, Palearius de Verli, fut brûlé sous Pie V pour avoir appelé l'inquisition un poignard mis à la gorge des gens de lettres : Sicam esse districtam in jugula litteratorum. »

(Duruy, Histoire de France du moyen âge et des temps modernes, p. 387, note.)

NOTE E (page 252).

Nous empruntons quelques traits au lugubre tableau de la décadence italienne tracé par Sismondi, l'historien national de l'Italie :

« Ainsi, tout le XVI^e siècle eut encore une apparence de vie ; et c'est sans doute pourquoi il participe tout entier à la gloire que lui assurèrent les poètes, les littérateurs, les artistes qui fleurirent surtout à son commencement. Le XVII^e siècle, au contraire, est une époque de mort

complète ; autant l'histoire littéraire le présente comme abandonné au plus mauvais goût, à la fadeur, à la langueur et à la stérilité, autant l'histoire politique nous le montre dépourvu de toute action comme de toute vertu, de tout caractère élevé comme de toute résolution importante. Plus on avance, plus on demeure convaincu que l'histoire, non point des républiques seulement, mais de la nation italienne elle-même a fini avec l'année 1530. »

(Histoire des républiques italiennes, t. XVI, ch. CXXIV, p. 220.)

« La nation tout entière était exclue de toute part aux délibérations politiques ou aux actions. Partagée entre des souverains étrangers qui possédaient dans son sein des provinces, et des fils d'étrangers qui s'étaient établis chez elle, indifférente aux querelles des Bourbons de Parme, des Bourbons de Naples et de Sicile, ou des Bourbons maîtres de la Corse, des Autrichiens de Milan ou de Mantoue, et des Lorrains de Toscane, elle n'assistait à leurs combats que pour en souffrir ; elle obéissait à des maîtres sans reconnaître en eux ses chefs naturels... On ne peut sentir ni enthousiasme ni partialité quand on ne se connaît pas de patrie, et l'Italien, au moment où ses campagnes allaient être inondées de sang, ne savait point à qui il devait souhaiter la victoire s'il ne cherchait que l'avantage de son pays. »

(Ibid., t. XVI, ch. cxxv, p. 350.)

« Jusqu'alors les papes avaient contracté une sorte d'alliance avec les peuples contre les rois ; ils n'avaient fait de conquêtes que sur les rois, ils n'avaient été menacés que par les rois ; ils devaient leur élévation et tous leurs moyens de résistance au pouvoir de l'esprit opposé à la force brutale ; et par politique plus encore que par reconnaissance, ils s'étaient crus obligés de développer ce pouvoir de l'esprit. Ils avaient fait naître, ils dirigeaient, ils

appelaient ensuite à leur aide l'opinion publique ; ils protégeaient les lettres et la philosophie ; ils permettaient même, avec une certaine libéralité, aux philosophes comme aux poètes de dévier de la ligne étroite de l'orthodoxie ; ils avouaient enfin l'esprit de liberté et protégeaient les républiques. Mais lorsqu' une moitié de l'Église, embrassant l'étendard de la réformation, secoua leur joug, lorsqu'elle tourna contre eux ces lumières de la philosophie qu'ils avaient laissées luire, cet esprit de liberté qu'ils avaient encouragé, cette opinion publique qui leur échappait et qui devenait par elle-même une puissance, un sentiment de terreur profonde les détermina à changer toute leur politique. Au lieu de rester à la tête de l'opposition contre les monarques, ils sentirent le besoin de faire avec eux cause commune, pour contenir des adversaires bien plus redoutables qu'eux. Ils contractèrent l'alliance la plus étroite avec les princes temporels, surtout avec Philippe II, le plus despotique de tous ; ils ne s'occupèrent plus que de courber les consciences et d'asservir l'esprit humain : et, en effet, ils lui imposèrent un joug que jamais les hommes n'avaient encore porté. »

(Ch. CXXVII, p. 411.)

« Les sujets des papes, pendant la seconde moitié du XVI^e siècle, ne furent pas plus heureux que ceux de l'Espagne : un gouvernement également absurde les opprimait sans les protéger ; tandis que les impôts les plus onéreux, les monopoles les plus ruineux détruisaient chez eux toute industrie, l'administration des subsistances, arbitraire et violente, en entravant le commerce des blés, causait de fréquentes famines, toujours suivies de maladies contagieuses. Celle de 1590 à 1591 enleva dans Rome seule soixante mille habitants ; plusieurs châteaux et riches villages de l'Ombrie restèrent dès-lors absolument déserts. C'est ainsi que la désolation s'étendait sur ces campagnes

autrefois si fertiles, et que le mauvais air en faisait la conquête. »

(Ch. CXXIII, p. 191.)

« Il suffit de comparer l'Italie telle qu'elle était au XV^e siècle à l'Italie telle qu'elle devint au XVIII^e, pour s'assurer que les Italiens avaient perdu dans cet espace de temps le bien social le plus précieux de tous. Ce n'était pas une théorie vaine, et faite seulement pour flatter l'imagination, que cette liberté pour laquelle ils combattirent avec tant de constance, qu'ils regrettèrent avec une douleur si amère, qu'ils cherchèrent à recouvrer à plusieurs reprises, au risque d'exposer leur patrie aux plus violentes convulsions : ses effets étaient palpables, et ils ont couvert la terre de monuments qui aujourd'hui sont encore debout. Cette liberté avait développé, pour la masse entière de la nation, l'intelligence, le goût, l'industrie et toutes les jouissances d'une haute prospérité : le peuple, qui la conserva longtemps, était composé d'individus plus heureux, et en même temps plus éclairés ; il s'était approché à la fois des deux buts que se proposent les philosophes les plus sages et le vulgaire ; il avait cheminé vers le perfectionnement et vers le bonheur.

(Ch. CXXVI, p. 353.)

FIN DES PIÈCES JUSTIFICATIVES.

- 1 Voir la note A à la fin du volume.
- 2 Voir la note A à la fin du volume.
- 3 Musée Napoléon III, n° 100.
- 4 Cassiodore, VII.
- 5 Émeric David, Histoire de la peinture au moyen âge.
- 6 Alf. Maury, Croyances et légendes.
- 7 Ém. David, Peinture au moyen âge, p. 78.
- 8 Fortoul, De l'art en Allemagne, II, p. 387,
- 9 Vasari, Vie de Ghiberti.
- 10 Louis Ménard, Du Polythéisme hellénique.
- 11 Duruy.
- 12 Raphaël, I, p. 112.
- 13 Raphaël, 12.
- 14 Coindet, Histoire de la peinture italienne, p. 141.
- 15 Histoire des sciences mathém. en Italie.
- 16 Voyez Delécluze. David, son école et son temps.
- 17 Ridolfi, I, p. 307.
- 18 Henri de Laborde, Vie des Carrache.
- 19 Voir la note B à la fin du volume.
- 20 Voir la note C à la fin du volume,
- 21 Voir la note D à la fin du volume,
- 22 Voir la note E à la fin du volume.
- 23 Duruy, Histoire de France et du moyen âge, c. XIII, p. 218 et notes.

24 Dict. de Bouillet, Inquisition.

25 Louis Ménéard, Du Polythéisme hellénique.

26 De l'art en Allemagne, II, p. 172.

27 Dussieux.

28 Delécluze, David, son école et son temps.

29 Diderot, Salon de 1765.

Tableau historique des beaux-arts, depuis la Renaissance jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, par MM. Louis et René Ménard...

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6576728p>

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