

LES OFFICES



42 Renkl
pl. NIK

M.
Kütüphane

708

G. S. Akademisi
Kütüphanesi
22. XI. 1938

[Signature]

22496

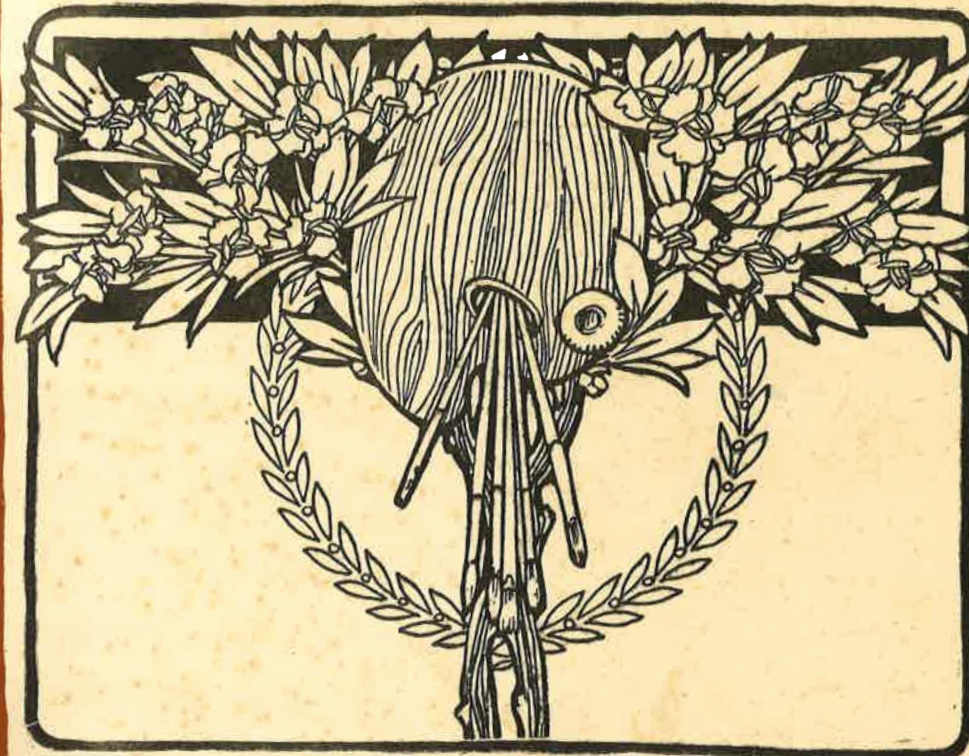
NADR
708.6551
OFF
II

LES OFFICES

LES GRANDS MUSÉES DU
MONDE ILLUSTRÉS EN COULEURS

LES OFFICES DE FLORENCE

Publiés sous la direction de M. ARMAND DAYOT, Inspecteur général des Beaux-Arts



OUVRAGE ILLUSTRÉ DE 90 PLANCHES HORS TEXTE EN COULEURS

PIERRE LAFITTE & C^{ie}
ÉDITEURS :: 90, CHAMPS-ÉLYSÉES :: PARIS
TOME DEUXIEME





708.4551
OFF.

708 Floransa

COPYRIGHT 1913
BY PIERRE LAPITTE & Co.

M.S. G.S.
Kütüphanesi

CARPACCIO

SUJET BIBLIQUE

SALLE XVII. — ÉCOLE VÉNITIENNE

Sujet biblique

C'EST un vrai malheur, pour la gloire de Carpaccio, d'être venu au monde à Venise et à une époque qui vit naître en même temps que lui des artistes comme Titien et Giorgione. Ceux-là ne furent d'ailleurs pas ses seuls rivaux ; il en eut d'autres, de moindre importance, mais qui n'étaient pas moins redoutables pour lui, à l'heure où s'annonçait une sorte de révolution dans la peinture : c'étaient Palma le Vieux, Lorenzo Lotto, Cima de Conegliano, Marco Basaiti, Catena, Prévitali, Cariani, inégaux par le talent, mais également avides de renommée.

Tous ces jeunes ambitieux se rencontrèrent dans l'atelier de Jean Bellini, le plus célèbre des peintres de cette époque et le véritable chef de l'école vénitienne. Déjà couvert de gloire par ses travaux, cette pléiade incomparable d'élèves, ajoutait à son front comme une auréole de respect et donnait à son génie la plus éloquente consécration. Aussi estimé comme homme que comme peintre, Jean Bellini avait su gagner l'amitié autant que l'admiration de tous ces artistes si différents de caractère, et dont quelques-uns devaient s'élever plus haut que lui. Il fut un incomparable professeur et, avec un noble désintéressement, il sut développer magnifiquement tous ces talents qu'il voyait sourdre et germer autour de lui. Placé à l'extrême limite des traditions gothiques, il inaugura la peinture moderne telle que devaient l'illustrer certains de ses grands élèves, comme Giorgione et Titien ; il fut le premier à pratiquer la peinture



à l'huile apportée à Venise par Antonello de Messine ; il contribua fortement à délivrer son art des formules étriques et naïves des époques antérieures ; il fut un précurseur. Mais s'il fut l'artisan d'une révolution glorieuse, il n'y travailla qu'en ce qui concerne la technique de son art, il demeura obstinément fidèle, au milieu de la renaissance historique et mythologique qui s'annonçait, aux traditions religieuses qu'il avait reçues de ses prédécesseurs. Bellini fut le dernier peintre chrétien ; après lui le sentiment religieux s'abolit à Venise, et les plus célèbres parmi ses disciples ne purent suppléer par leur habileté à cette foi profonde et inspirée qui n'était plus en eux. Lui, au contraire, il sut conserver intact le sentiment élevé et profond des choses représentées et de son esprit, comme aussi une exécution serrée, chaleureuse, montée en couleurs, sans avoir besoin ni de ces allégories qui, au siècle suivant, deviendront si banales et si fades, ni de ces figures de remplissage qui, en occupant, en amusant le regard, se dispensent d'être expressives. Ce qui frappe chez Bellini, c'est une ardente spiritualité, une tendresse religieuse qui va au cœur.

Parmi les disciples de Bellini, ceux qui se rapprochèrent le plus du maître par l'inspiration et le sentiment furent Palma le Vieux et Carpaccio. L'un et l'autre surent trouver, pour l'expression des scènes religieuses, les accents émus et la manière touchante qui convenaient ; ils furent les derniers représentants d'une peinture chrétienne que Venise ne devait plus connaître.

Carpaccio notamment, qui possédait un caractère tendre et une nature naïve, était le digne continuateur du doux Bellini ; comme lui il s'éleva sans effort jusqu'à l'inspiration la plus noble par la seule expansion de sa foi intérieure qui se traduisait sur la toile en compositions touchantes, expressives, pleines de suavité et d'onction.

Fidèle à la peinture religieuse, il aborda très rarement la mythologie et l'histoire ; mais quand il s'y essaya, il montra, avec beaucoup d'inexpérience, un sens indiscutable du pittoresque et une réelle

VAN DER HEYDEN
PLACE & HOTEL DE VILLE D'AMSTERDAM

SALLE XXIII. — ÉCOLE HOLLANDAISE



Place et Hôtel de Ville d'Amsterdam

UN morceau d'architecture, écrit Gilpin, peut être élégant au plus haut degré; les proportions de ses parties, le choix des ornements et la symétrie du tout peuvent être extrêmement agréables; mais si vous le mettez sur la toile, il devient immédiatement un objet compassé et cesse de plaire. Pour lui donner des beautés pittoresques, ce n'est pas du ciseau, mais du marteau destructeur qu'il faudrait faire usage; il faudrait en renverser une moitié, déformer l'autre et disperser autour ses membres mutilés, en un mot, d'un bâtiment fini avec soin faire une ruine agreste. Assurément, aucun peintre n'hésiterait dans le choix à faire entre ces deux objets ».

Van der Heyden n'a pas hésité, en effet, mais loin de peindre des ruines, il a mis sur la toile des bâtiments propres, réguliers, bien tenus, et là où d'autres eussent imaginé des dégradations pour accrocher la lumière et amuser l'œil, il a osé, lui, peindre de bons murs, des briques bien jointes, des surfaces tranquilles, des pierres neuves. Et avec ces éléments qui paraissent et qui sont réellement si contraires à la peinture et si ingrats, il a fait des tableaux excellents et qui se vendent très cher, non seulement en Hollande, mais partout.

C'est que cet homme extraordinaire eut le pouvoir magique d'animer la pierre, de lui donner une sorte de vie par la minutieuse précision du détail qui différencie telle brique de la brique voisine, de répandre sur ces façades raides et monotones des effets singuliers de lumière et d'ombre, de jeter enfin comme un manteau de rayonnante

LUCA SIGNORELLI
LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS
SALLE XXXII. — ÉCOLE FLORENTINE



La Vierge et l'Enfant Jésus

SI le mérite de Luca Signorelli avait besoin d'un répondant, il le trouverait chez l'artiste le plus prodigieux qu'ait enfanté la terre, Michel-Ange, dont le peintre de Cortone fut l'inspirateur. Cette parenté, qu'on pressent vaguement dès qu'on se trouve vis-à-vis d'une œuvre de ce peintre énergique, on peut l'affirmer d'une manière positive lorsqu'on a constaté que, dans le *Jugement dernier* de la Chapelle Sixtine, Michel-Ange s'est inspiré des fresques du dôme d'Orvieto. Ces emprunts, faits par le génie au talent, sont un brevet de noblesse pour Signorelli. Mais il a bien d'autres titres à la reconnaissance de l'histoire. Par la vigueur de ses conceptions, le sentiment dramatique de son dessin, l'infatigable activité de sa vie errante, Signorelli est, pendant la seconde moitié du xv^e siècle, le plus puissant propagateur des principes nouveaux. Il va, courant de ville en ville, comme un messenger de l'idéal moderne ; il affranchit et il encourage, il annonce à tous la loi de la beauté entrevue. Ses pérégrinations sont fécondes, c'est un semeur d'idées.

Luca Signorelli naquit à Cortone en 1441, c'est-à-dire avant Botticelli, avant Domenico Ghirlandajo, avant ceux qui devaient contribuer à donner son caractère à la seconde partie du xv^e siècle, et qui allaient bientôt s'associer, d'une manière plus ou moins directe, à son œuvre de rénovation.

Dès les premières années, il manifesta pour l'art d'exceptionnelles dispositions, sans doute développées en lui par l'atavisme, car il

appartenait à une famille de peintres. Ses parents lui donnèrent un maître qui, par une heureuse fortune, se trouvait être l'artiste le plus habile et le plus savant de son époque, Piero della Francesca. « Ce peintre, écrit M. Paul Mantz, faisait ses délices de la perspective; il mesurait en mathématicien les lignes et les espaces et lorsqu'il prenait le pinceau, il aimait si bien à se rendre compte de toutes choses, qu'il commençait par modeler en terre les figures qu'il voulait introduire dans ses tableaux. De là le relief extraordinaire de ses moindres créations. Sous ce rapport, Luca Signorelli est son digne élève : nul n'a aussi bien que lui accentué les formes et accusé les saillies : sa peinture est de la peinture de sculpteur. »

Bien vite il acquiert de la réputation. De tous côtés, on lui confie des travaux, des décorations d'églises ; et alors commence cette longue et laborieuse pérégrination à travers les villes d'Italie, qu'il n'abandonne qu'après y avoir laissé de remarquables œuvres.

Il va d'abord à Orezzo, il peint à l'huile, il peint à la détrempe ; il brosse d'immenses fresques et décore des bannières de confréries. Puis il parcourt l'Ombrie. Nous le trouvons bientôt à Rome où le pape Sixte IV l'a appelé pour travailler à la Chapelle Sixtine. Il s'y rencontre avec les plus illustres maîtres du temps et réussit à ne pas leur être inférieur. De Rome il passe à Florence où sa réputation l'a précédé. Il y exécute de grands travaux et il y jouit d'une telle estime que les pouvoirs publics lui demandent des conseils pour toutes les questions d'art.

C'est pendant son séjour à Florence que Luca Signorelli peint pour Laurent de Médicis trois tableaux d'une importance capitale. Deux de ces tableaux sont malheureusement perdus. Le troisième nous est resté : c'est la magnifique composition de *la Vierge et l'Enfant Jésus*, reproduite ici.

« Ce tableau, dont la disposition est singulière, comprend dans sa partie inférieure un grand médaillon, un *tondo*, comme on disait à

Florence, où le sujet principal, circonscrit dans un cercle, est peint en couleurs très vives ; au-dessus figurent deux médaillons plus petits où sont représentés, en grisaille, deux prophètes ; les intervalles compris entre ces trois disques sont occupés par des ornements et des arabesques, également peints en grisaille, mais dans un ton un peu différent. L'ensemble est somptueux et décoratif. Dans le grand médaillon inférieur, la Vierge, hardiment vêtue de rouge et de bleu, est assise au milieu d'un paysage ; elle joue avec l'Enfant, qui est debout auprès d'elle. Au deuxième plan, les figures nues de quatre bergers un cheval, un rocher aux arêtes abruptes, et tout cela dessiné d'un très grand air, avec un accent ressenti, un peu dur peut-être, assurément très violent et très original. Une couleur intense et forte ajoute son cachet à cette œuvre virile, où le génie du maître, fier, hautain, superbe, montre son goût pour les formes nues et pour les grandes attitudes. » (Paul Mantz.)

La caractéristique du talent de Signorelli est une profonde justesse du mouvement, un grand sentiment de la force, le zèle passionné d'un artiste qui veut se rendre compte de la fonction de chaque muscle. La figure humaine fut sa constante étude. On raconte qu'un de ses fils qu'il adorait, ayant été tué à Cortone, il dépouilla de ses vêtements le cher cadavre et, imposant silence à sa douleur, il fit un dessin d'après le corps de cet enfant, non seulement parce qu'il voulait en conserver le souvenir, mais encore parce que ce pâle adolescent était superbe dans la mort et que la douleur du père n'éteignait pas en lui la fièvre enthousiaste de l'artiste.

La Vierge et l'Enfant Jésus fut apporté de Castello aux " Offices " en 1779 ; elle figure dans la salle XXXII, dite salle Michel-Ange.

Hauteur : 1.68. — Largeur : 1.16. — Figures petite nature.

JULES ROMAIN
LE CARDINAL D'AREZZO

SALLE DU BAROCCIO. — ÉCOLE ROMAINE



Le Cardinal d'Arezzo

SI l'on ne savait, écrit Charles Blanc, que Jules Romain fut un homme aimable et enjoué, on pourrait croire, d'après ses œuvres, qu'il eut un caractère dur et des mœurs peu civilisées. Ses figures, en effet, ont tant de rudesse dans les airs de tête, tant d'impétuosité dans les mouvements, et une telle âpreté de coloris, qu'elles semblent appartenir à une famille de divinités sauvages. Ses femmes respirent une fierté virile qui rappelle Michel-Ange et, sous ce rapport, Jules est comme un trait d'union entre Buonarrotti et Raphaël. Ses héros tiennent du faune et me représentent les véritables nourrissons de la louve romaine. Aussi aime-t-il à les peindre sur des chevaux pleins de feu, ou bien accompagnés d'éléphants, de tigres, de lions, de sangliers, animaux de style qu'il nous montre la trompe agitée, la gueule béante, les dents aiguisées, comme le belluaire du cirque les montrait au peuple dans les grands jours. C'est, du reste, en le rapprochant de Raphaël qu'on peut bien apprécier Jules Romain. A la peinture des émotions du cœur ou des hautes spéculations de l'esprit succède un génie décoratif qui s'élève jusqu'à l'enthousiasme. L'imitation d'une nature choisie et calme fait place à un goût marqué pour les désinvoltes forcées et les beautés violentes. La gracieuse sévérité du maître se transforme chez le disciple en une sorte d'exaltation farouche. En un mot, quand on passe de Raphaël à Jules Romain, on croit passer de l'âge d'or au siècle de fer ».

Il convient de distinguer dans les œuvres de Jules Romain celles qu'il exécuta du vivant de Raphaël et pour ainsi dire sous son inspiration et celles qui sont postérieures à la mort de son maître. Dans les premières on constate un charme, une délicatesse extrêmes ; on sent qu'il se laisse imposer la grâce du plus grand des peintres ; dans les autres, Jules Romain, livré à lui-même, s'abandonne à son rude et fougueux tempérament ; il prend son essor et brandit d'une main vigoureuse le pinceau que Raphaël maniait si délicatement. Il est le peintre de la force, mais il se souvient trop des leçons du maître aimé pour négliger cet art charmant et parfait appris à l'école de Sanzio. Il sait, quand il le veut, trouver les accents émus et tendres et il est tels de ses tableaux où il s'est si bien pénétré de la manière de Raphaël qu'on pourrait facilement attribuer au maître l'œuvre de l'élève.

L'élève avait neuf ans de moins que le maître. Il s'appelait de son vrai nom Giulio Pippi ; il était né en 1492 à Rome, d'où son surnom de Romain sous lequel il est connu. A vingt ans, il travaillait déjà aux côtés de Sanzio et, malgré l'éblouissant génie de celui-ci, il jouissait d'une grande réputation. Il collabora à toutes les fresques du Vatican, notamment à la décoration des *Loges*, dont Raphaël exécutait seulement les dessins et que terminaient ensuite ses disciples préférés, Jules Romain, François Penni et Pellegrino de Modène. Après avoir été les amis et collaborateurs du maître, ceux-ci furent ses héritiers et ses continuateurs. Ainsi Raphaël, exerçant avec son âme tendre la parenté de l'art concurremment avec la parenté naturelle, se fit une famille d'élection de ses plus savants disciples en leur abandonnant, avec l'héritage de son génie celui de la fortune qu'il avait su acquérir avec leur aide. Le testateur légua aussi à ses deux héritiers le glorieux soin de terminer les ouvrages qu'il avait laissés inachevés, mais dont il avait déjà tracé les dessins ou ébauché les compositions.

Raphaël mort, Jules Romain devenait le chef de l'école et se voyait décerner à son tour le titre glorieux de « prince de la peinture » par lequel on avait couramment jusque-là désigné son maître. Il eut la faveur de Léon X, le pape artiste, et il se trouva naturellement désigné au choix des cardinaux qui se faisaient peindre par lui ou lui confiaient le soin de bâtir et d'orner leurs somptueuses résidences. Car, à l'exemple de Raphaël, Jules Romain était aussi bon architecte que peintre habile : toutes ses constructions se recommandent par une ordonnance élégante et harmonieuse dont nous avons un modèle parfait dans le palais du Té, à Mantoue, entièrement bâti et peint par lui.

C'est pendant son séjour à Rome, lorsqu'il achevait les fresques commencées par Raphaël, qu'il eut à peindre le cardinal d'Arezzo, dont nous donnons ici le magnifique portrait.

Ce prince de l'Église est posé de trois-quarts vers la droite ; il est revêtu du camail pourpre et de la barette cardinalice. Sa figure énergique, un peu dure, mais intelligente, s'encadre d'une barbe soyeuse. Contrairement à ce qu'eût fait Raphaël, Jules Romain n'a pas cherché à idéaliser son modèle ; il l'a traité en vigueur, avec une fermeté de pinceau qui donne à la physionomie du prélat un caractère de sincérité et même de réalisme. C'est une œuvre éminente, où la beauté du coloris, si rare chez Jules Romain, s'allie à une science profonde du dessin.

Ce beau portrait figure aux " Offices " dans la salle VIII, dite salle du Baroccio.

Hauteur : 0.25. — Largeur : 0.19. — Figure à mi-corps, petite nature.

GUIDO RENI
BRADAMANTE ET FIORDESPINA

SALLE DU BAROCCIO. — ÉCOLE BOLONAISE



Bradamante et Fiordespina

GUIDO RENI — plus communément appelé le Guide — prétendait pouvoir donner plus de trois cents expressions différentes à la même figure de la Douleur. Il ne se vantait pas. Jamais peintre, peut-être, n'eut autant d'habileté, de tour de main, de facilité. Il posséda au suprême degré toutes les qualités de l'artiste de talent, jusqu'à donner souvent l'illusion d'un artiste de génie. Avec la même dextérité, il pouvait à son gré marquer sur un visage des traits d'une vigueur sculpturale ou glisser le pinceau comme une caresse pour l'affiner et l'embellir. Comme tous ceux de son école, le Guide eut le culte de la beauté féminine. Nous trouvons chez Reni deux types de femmes très différents. L'un, provenance directe de l'antiquité, était une sorte d'émanation de la Niobé, qu'il avait dû dessiner et redessiner avec amour dans l'atelier de Calvart, son premier maître. C'est la femme douloureuse, aux traits convulsés, que l'on retrouve dans ses innombrables *Pietà*, dans ses *Descentes de Croix*, dans ses *Madeleines*. Il est difficile de multiplier, plus que ne l'a fait Reni, les expressions de la souffrance humaine sans sortir du naturel et sans tomber dans la manière. Le second type de femme du Guide est plus éthéré, plus serein, plus original, un peu mièvre peut-être, mais tel qu'il pouvait plaire à ce siècle dévot et galant.

C'est à ce second type qu'appartiennent les deux femmes représentées dans *Bradamante et Fiordespina*. Nous y voyons, assise, la fameuse Bradamante, sœur de Renaud de Montauban, cette héroïne

du *Roland furieux* qui courait le monde, la lance d'Argail au poing, pour secourir les infortunes et redresser les torts. Appuyée sur la vasque d'une fontaine, elle écoute Fiordespina, autre guerrière de sa suite, qui se tient debout devant elle. Ces deux jeunes femmes sont charmantes; elles sont bien de la famille du Guide, belles, vigoureuses, avec des membres solides qui n'excluent pas la grâce, qui l'excluent même si peu que, malgré tous les attributs guerriers, on éprouve quelque peine à les prendre pour d'intrépides amazones. Ces deux jolis visages aux traits réguliers, au regard doux et même langoureux ne semblent pas des visages d'héroïnes, mais les héroïnes sont-elles donc insensibles à l'amour? N'est-ce pas lui, au contraire, qui détermine toutes les actions nobles et grandes, dans les romans de chevalerie de cette époque? Ne chicanons donc pas le peintre et constatons seulement qu'il est difficile de rien voir de plus gracieux et de plus adroitement traité que ce tableau. Nous avons dit la beauté des personnages, insistons sur la qualité du paysage et sur l'harmonieuse distribution du coloris.

Reni avait de qui tenir. Il appartenait à cette glorieuse école de Bologne qui fut si longtemps une pépinière d'artistes originaux et vigoureux. Il vint au monde à une heure où l'art italien, après avoir habité les sommets, commençait à redescendre sur la voie de la décadence. Il aurait fallu, pour arrêter ce mouvement, toute la force d'un génie; il ne se trouva, en travers de cette marche vers les bas-fonds, que les Carrache avec leur éclectisme. Peintre habile s'il en fut, doué de qualités éminentes et rares, Annibal Carrache, le véritable chef de cette école, ne pouvait sauver l'art de Bologne. Sa panacée ne pouvait que dissimuler le mal mais non pas le guérir. On connaît sa doctrine. Elle proclamait que tout ce qui est excellent chez les maîtres est bon à prendre et qu'il faut se l'approprier. En empruntant à chaque génie ce qu'il a de meilleur et en le transportant dans son œuvre propre on doit nécessairement réaliser la perfection. Système

attrayant mais faux, dont le premier effet était de conduire tout droit à l'imitation et à détruire toute personnalité.

Cette doctrine, brillamment exposée par Annibal Carrache et victorieusement justifiée par ses peintures, séduisit les jeunes peintres de Bologne. On les vit quitter l'atelier du vieux Calvart pour accourir dans celui du nouveau prophète. Ce qui devait arriver arriva. L'éclectisme conduisit l'art jusqu'au plus bas du déclin, mais la chute fut lente. Carrache eut le bonheur de rencontrer comme premiers disciples des hommes qui s'appelaient le Dominiquin, Guido Reni, l'Albane, Guerchin. Les décevantes tentations de l'éclectisme ne purent tuer en eux le tempérament, la flamme créatrice et leurs œuvres harmonieuses, ordonnées et fortes, font honneur encore à l'art italien du XVII^e siècle. Ce qui les sauva de la déchéance, et plus particulièrement Reni, ce fut un goût instinctif pour le naturalisme puisé dans l'étude des anciens maîtres de Bologne et providentiellement ranimé par l'exemple de l'école napolitaine, que gouvernait l'impétueux Caravage. Le souci de la nature sauva Reni du maniérisme. Mais on sent, dans ses figures et dans la ligne de ses corps, une première tendance vers le joli, vers le mièvre qui annonce la décadence finale. Ce défaut, déjà marqué dans *Bradamante*, n'y apparaît pas trop ouvertement et n'empêche pas ce tableau d'être une œuvre extrêmement intéressante.

Après avoir appartenu au casino Mediceo de Bologne, *Bradamante et Fiordespina* fut transporté, en 1667, aux " Offices ", où il figure aujourd'hui dans la salle VIII, dite salle du Baroccio.

Hauteur : 1.18. — Largeur : 1.51. — Figures : 1 mètre.

MANTEGNA
L'ADORATION DES MAGES

SALLE XVII. — ÉCOLE VÉNITIENNE



L'Adoration des Mages

C E tableau est le panneau central d'un triptyque dont nous avons déjà donné un volet. C'est une des premières œuvres exécutées par Mantegna à Mantoue où l'avait attiré le marquis Ludovic Gonzague, prince éclairé et ami des arts qui s'entourait de toutes les célébrités de son époque. Il connaissait la valeur du peintre de Padoue et il ne ménagea ni les démarches ni les promesses pour le gagner. Mantegna se rendit à cet appel et n'eut pas à s'en plaindre ; jamais la protection des Gonzague ne lui fit défaut. Ces princes le comblèrent d'honneurs, lui donnèrent de l'or, des terres, des maisons, s'interposèrent pour régler les différends que valait à l'artiste son caractère irritable et fantasque, ils l'anoblirent, en un mot, ils furent des amis plus que des maîtres et ne se lassèrent jamais des importunités et des incessantes criailleries de leur peintre.

S'il fut de caractère peu commode, Mantegna racheta ses défauts par de telles qualités d'artiste que l'homme, avec ses imperfections, disparaît dans le rayonnement de la gloire du peintre. Comment et pourquoi songer que Mantegna se montra avide d'argent lorsqu'on admire aujourd'hui les splendides chefs-d'œuvre qu'il a laissés et que des charrettes pleines d'or ne sauraient payer ?

Dès son arrivée à Mantoue, en 1469, Ludovic Gonzague lui fit peindre des poulets d'Inde d'après nature, pour les faire figurer dans une tapisserie. Il allait bientôt lui demander de plus nobles travaux : il le chargea de décorer la chapelle du Castello-

Vecchio. C'est à ce travail que se rapporte, selon toute vraisemblance, le triptyque fameux des " Offices " que nous donnons dans cet ouvrage. Nous sommes donc en présence d'une œuvre de l'époque où Mantegna était dans la maturité de son beau génie, où il entrait dans cette glorieuse période de production qui allait donner les fresques de la Camera degli Sposi et l'immortel *Triomphe de César*.

L'*Adoration des Mages* est un morceau de tous points remarquable par l'ingéniosité de la composition, la variété des groupements, le pittoresque du détail, la beauté du coloris. On y sent un maître en parfaite possession de son art que nulle difficulté d'exécution ne peut plus surprendre ni arrêter.

Au premier plan, à droite, la Vierge est assise dans une grotte, tenant l'Enfant Jésus et entourée de petits anges qui forment comme une gloire autour d'elle. L'Enfant Jésus, dans une attitude naturelle et enfantine, lève la main comme s'il faisait un geste de bénédiction. Dans le haut des rochers, s'envolent des anges à droite et à gauche de l'étoile qui a servi à guider les rois. La Vierge tourne la tête vers eux. Ils s'avancent portant des présents. Le premier, un vieillard à barbe blanche, a déjà apporté son offrande, qui est placée sur les genoux de la Vierge. Il se prosterne devant elle, les mains croisées sur la poitrine. Le second roi, un Oriental, s'approche, le turban à la main, prêt à s'agenouiller. Le troisième, un Maure, attend à genoux, les bras croisés, que son tour vienne de remettre ses présents. A droite de la Vierge est saint Joseph. Dans le fond, à travers les rochers, on aperçoit la suite des serviteurs conduisant des chameaux.

« Il y a dans cette composition, écrit M. André Blum, une science de composition, une étude des formes, des costumes, une coloration chaude qui, si on la compare à l'*Adoration* de Gentile da Fabriano, montre le progrès accompli. »

C'est précisément la gloire de Mantegna d'avoir un des premiers montré de la science dans un art d'où elle était bannie depuis long-

temps, d'avoir compris la beauté supérieure des formes antiques et d'avoir fait effort pour les transporter dans la peinture de son temps. A ce titre, il est mieux qu'un noble peintre, il est un précurseur et, dans la voie qu'il ouvrit si glorieusement, on verra bientôt passer Vinci, Michel-Ange, Raphaël et Corrège.

Mantegna fut un passionné de la forme, étudiée sur les marbres grecs et romains. A cette école, il devait devenir un maître et, comme dessinateur, il se place à côté des plus grands. Par contre, sa peinture y a gagné parfois un peu de sécheresse et de raideur, parce qu'elle reste sculpturale malgré tout son art. Mais ce qui lui manque — assez rarement d'ailleurs — en souplesse et en moelleux, elle le rachète, et combien largement, par une incomparable noblesse de lignes et par une élévation de style que les plus grands maîtres ont pu égaler, mais non pas dépasser.

Mantegna appartient à la lignée des peintres vigoureux, voire violents, comme Rembrandt et Caravage; aussi maniait-il le burin avec une prodigieuse maîtrise. On possède de lui des gravures qui valent ses tableaux.

L'*Adoration des Mages*, vendue aux Médicis par les Gonzague, figure aux " Offices " dans la salle XVII, dite première salle vénitienne.

Hauteur : 0.86. — Largeur : 0.77. — Figures : 0.28.

LE BRUN
JEPHTÉ SACRIFIANT SA FILLE

SALLE XX. — ÉCOLE FRANÇAISE



Jephté sacrifiant sa fille

POUR juger et comprendre le génie de Le Brun, ce n'est pas aux " Offices " qu'il faut aller, mais à Versailles, dans cette somptueuse résidence royale où il dépensa pendant quatorze ans les dons les plus extraordinaires que la nature ait jamais accordés à un homme. Cet artiste semble être né juste à point pour rencontrer et servir Louis XIV ; le roi et son peintre étaient faits pour se comprendre : ils se comprirent à merveille. Sans Louis XIV, Charles Le Brun n'aurait pas pu donner la mesure de son génie fastueux ; sans Le Brun, Versailles ne serait pas ce qu'il est, c'est-à-dire le plus harmonieux, le plus noble et le plus grandiose palais du monde.

Si nous nous rendons aux " Offices " ce n'est donc pas pour y admirer, de propos délibéré, une peinture de Le Brun, mais c'est avec une agréable surprise que, parcourant ces salles magnifiques, nous nous trouvons en présence de ce tumultueux *Jephté sacrifiant sa fille*, qui s'impose d'ailleurs au regard par la noblesse de sa manière, la vigueur de sa composition, la richesse du coloris et surtout par le sentiment dramatique.

Au premier plan, la fille de Jephté, en robe blanche et manteau bleu, est prostrée dans une attitude de résignation douloureuse. Elle attend la mort, mais elle l'attend, grâce au peintre, dans une pose habilement choisie, qui ne cache rien au spectateur de sa magnifique beauté blonde et lui fait mieux comprendre la grandeur du sacrifice auquel se résigne le juge d'Israël. Certains critiques pensent recon-

naître en cette figure Mlle de la Vallière. Debout, enveloppé dans un manteau rouge qui semble marquer davantage son rôle de bourreau, Jephté brandit le couteau fatal; mais, avant de frapper, il jette un regard chargé de douleur vers le ciel comme pour implorer la clémence de Jéhovah. A côté de la victime un jeune lévite tient un plat, dans lequel sera recueilli le sang propitiatoire. Un peu en arrière de Jephté, on aperçoit deux jeunes filles dont l'une avance curieusement la tête pour apercevoir la victime tandis que l'autre, la tête dans ses mains, pleure l'amie qu'elle va perdre. Derrière elles, se dressent les piques des soldats et les monuments de Jérusalem.

Ce tableau n'a pas les vastes proportions que Le Brun aimait donner à ses toiles, mais dans sa forme réduite, on peut y découvrir toutes les qualités maîtresses du peintre du Grand Roi. La scène est conçue avec un sens parfait de la décoration et de l'effet dramatique; les deux protagonistes principaux, le père et la fille, y occupent la place qu'ils doivent avoir, c'est-à-dire la première; à eux seuls ils emplissent toute la toile, et cependant telle est l'habileté du peintre que, derrière ces deux acteurs essentiels du drame, il nous fait deviner, sans artifices, la foule immense de peuple et de soldats qui se pressent pour contempler cette sublime immolation. Et pour rendre cette scène encore plus dramatique, l'artiste a peint un ciel tumultueux, traversé de nuages, obscurci par les fumées d'un foyer qui brûle sur un autel. Quant à la couleur, elle est d'une teinte harmonieuse et chaude, brillante sans excès et ne fait pas trop mauvaise figure au milieu de ces toiles vénitiennes dont regorgent les " Offices ".

Peu d'artistes furent aussi magnifiquement doués que Le Brun, et il eut au service de son génie une activité dévorante, une puissance de travail exceptionnelle, une facilité prodigieuse. Cet homme extraordinaire a abordé tous les travaux qui touchent à l'art avec une égale supériorité. Peintre éminent, il dirigeait à Versailles les archi-

tectes, les jardiniers, les maçons; il dessinait les motifs de décoration des plafonds, les portes, les moulures, les pendules, les vases, les objets d'art. Se souvenant d'avoir appris la sculpture il modèle de génie des figures en terre et en cire. Les bosquets, les fontaines, les arcs de triomphe, les riches ornements, il fait tout lui-même ou, quand il ne le fait pas lui-même, il impose à ses collaborateurs son goût et sa volonté. Peintres, dessinateurs, sculpteurs, graveurs, orfèvres, marbriers, ébénistes, tout lui obéit, et il ne supporte pas qu'on veuille se soustraire à son autorité. Ceux qui veulent secouer le joug se font de lui un ennemi irréconciliable. Glorieux et dominateur, il est aussi absolu dans son domaine artistique que le Roi-Soleil dans son royaume. Aux Gobelins, dont il devient plus tard le directeur, il surveille et dirige les tapisseries, il en exécute très souvent lui-même les dessins. Meubles incrustés, pièces d'orfèvrerie, tables de mosaïque, girandoles, torchères, candélabres, tout se fait selon son goût et ses crayons, jusqu'à ces opulentes serrures qui deviennent des objets d'art et dont Montespan aura la clef.

C'est d'ailleurs à cette mainmise universelle de Le Brun sur tous les rouages artistiques du royaume que les œuvres de tout ordre exécutées sous le règne de Louis XIV doivent cette unité parfaite et ce cachet de noblesse et de grandeur qui les caractérise invariablement. Le Brun est l'une des plus nobles figures de notre art national et il eut le mérite d'être grand dans un siècle où tout fut grand et d'avoir du génie dans un règne qui compta tant de génies.

Jephté sacrifiant sa fille fut acheté en 1763, à Paris, pour le grand-duc Pierre-Léopold. En 1793, il fut apporté du Garde-Meuble aux " Offices " où il figure dans la salle XX, dite salle de l'école française.

Forme ronde. — Diamètre : 1.30. — Figures petite nature.

TITIEN
LA FLORA
SALLE XXXIV. — ÉCOLE VÉNITIENNE



La Flora

EN considérant la vie de Titien, on s'aperçoit que le destin lui fut favorable; né à la meilleure époque de la Renaissance, il put jouir de cette liberté pour laquelle d'autres peintres, ses prédécesseurs, avaient lutté; il n'eut qu'à recueillir l'héritage laborieusement amassé par les Bellini et à mettre en valeur, si l'on peut dire, les conquêtes réalisées; il peignit un monde aussi nouveau pour les artistes que l'étaient les contrées lointaines découvertes par les aventuriers espagnols. A la fin de sa carrière, l'œuvre de Titien exultait de la joie de vivre, était bien l'expression d'une ville parvenue à son apogée, rendait l'enthousiasme de l'ambiance, puis il eut l'avantage d'avoir comme modèles les grands personnages de son siècle, les souverains les plus puissants du monde, et aussi les femmes, qu'il se plaisait à honorer. Ces sujets étaient dignes de son pinceau, il en exprimait non seulement la ressemblance, mais la personnalité même. Nul n'a pénétré plus avant que lui dans l'âme de ceux qui posèrent devant lui. S'agit-il de Charles-Quint? Qu'il le peigne à cheval, dans le feu du combat, ou tranquillement assis sur un fauteuil, dans quelque salle de son palais, c'est toujours le même facies malicieux et grimaçant qui serait insupportable à regarder si le peintre, qui savait voir et comprendre, n'avait allumé dans l'œil de son impérial modèle cette flamme d'intelligence et de génie, fulgurante mais inquiétante, où passent déjà les troubles lueurs de la folie qui détruira sa race. Philippe II! Ce n'est encore qu'un jeune homme, un peu

fade dans la blondeur des cheveux et de la barbe, un peu emprunté dans la longueur de sa taille ; mais scrutez les traits de ce prince, voyez ce front proéminent, vous y lisez déjà l'indomptable obstination d'un esprit médiocre mais ferme et sous la tranquille douceur de l'œil on aperçoit tout un monde de pensées obscures et une sorte de monstrueuse impassibilité qui lui fera commettre les pires cruautés sans passion comme sans remords.

Grâce au prestigieux talent de Titien, c'est l'âme même des personnages qui apparaît derrière le cristal du regard. Et, quand c'est une femme qui lui sert de modèle, le pinceau du maître trouve des inflexions d'une douceur infinie, des touches délicates qui semblent augmenter la vie du personnage en l'accentuant de grâce et de charme.

Quelle délicieuse image que celle de cette *Flora* représentée ici ! On ne sait pas exactement quelle fut cette femme que Titien semble avoir peinte avec une sorte de passion. Sans doute quelque maîtresse du duc d'Urbain, ou peut-être quelque maîtresse à lui, Titien. Car le grand peintre au génie puissant connut à peu près toutes les faiblesses. Jusqu'aux derniers temps de sa vie, il fut sensible à la beauté des femmes, et il fut aussi tendre pour ses maîtresses qu'il se montra dur pour sa propre famille. L'une de ces amies est demeurée célèbre : c'est la Violante qu'il a peinte à plusieurs reprises, et qui n'était autre que la fille de Palma le Vieux.

Quelle que soit la jeune femme peinte ici, elle n'est arrivée jusqu'à nous qu'avec le frais surnom de *Flora*, à cause du bouquet de fleurs qu'elle tient dans sa main. Elle est admirablement belle, avec son visage d'un ovale si pur, encadré par les boucles d'or de sa chevelure retombante ; il est impossible d'imaginer des traits plus parfaits, un grain de peau plus fin. Tout, dans cette tête, exhale l'amour, non pas l'amour violent et tourmenté, mais l'amour tranquille et heureux, celui qui se berce et se repose sur la foi dans l'être aimé.

Et quelle chaleur dans la coloration ambrée de ces épaules et de cette gorge, si majestueuses qu'elles semblent copiées sur un marbre antique ! Sur ce corps merveilleux, une sorte de chemise blanche est négligemment drapée et ses plis savants ondulent autour du buste et des hanches, ajoutant encore à la séduction de l'admirable créature.

Il semble superflu de signaler la beauté du coloris dans ce portrait. Titien n'est-il pas le premier coloriste du monde ? Nul n'a su comme lui fondre toutes les teintes dans d'harmonieux ensembles, donner à ses tons ces profondeurs qui les font paraître noirs au premier regard mais qui s'éclairent ensuite de clartés insoupçonnées.

Tel fut son prodigieux génie de coloriste que l'on ne songe pas à s'étonner de son dessin parfois un peu lourd, de certaines lignes indécises. Le prestige de la couleur absorbe tout ; l'éblouissante lumière étouffe les ombres ; il ne reste plus de force que pour admirer, et l'on ne veut plus songer à la terrible boutade de Michel-Ange : « Quel dommage qu'un peintre si bien doué dessine si mal ! »

Ce défaut, si habilement dissimulé sous le riche manteau de la couleur, Titien le devait à son manque d'étude, au début de sa carrière. Il était devenu célèbre trop vite, il n'avait pas eu le temps de dessiner. Ses croquis sont extrêmement rares ; il ne voyait pas en lignes, mais en couleurs, ce qui ne l'a pas empêché de devenir un des plus grands portraitistes du monde.

La Flora provenait du garde-meuble grand-ducal ; elle fut transportée aux "Offices" en 1794, où elle figure dans la salle XXXIV, dite deuxième salle vénitienne.

Hauteur : 0.80. — Largeur : 0.64. — Figure grandeur nature.

BOTTICELLI
LA CALOMNIE D'APELLE

SALLE BOTTICELLI. — ÉCOLE FLORENTINE

La Calomnie d'Apelle

DANS son *Traité de la Peinture*, Alberti décrit tout au long, d'après Lucien, la scène que Botticelli a représentée dans ce tableau :

« Voici, écrit-il, la description de *la Calomnie* telle que, au rapport de Lucien, Apelle la peignit. On voyait dans cette peinture un homme avec de grandes oreilles, aux côtés duquel se tenaient deux femmes : l'une se nommait l'Ignorance, l'autre la Superstition. Vers lui s'avancait la Calomnie ; c'était une femme de très belle apparence, mais au visage exprimant la ruse ; de la main droite, elle tenait une torche allumée ; de l'autre, elle traînait par les cheveux un jeune homme qui levait les bras au ciel. Il y avait aussi un homme pâle, laid, au visage farouche ; il servait de guide à la Calomnie et se nommait l'Envie. Deux autres femmes encore accompagnaient la Calomnie et lui arrangeaient sa parure et ses vêtements ; l'une était la Perfidie, et l'autre la Fraude. Derrière elles venait le Remords, une femme vêtue d'habits de deuil, qui se déchirait toute ; elle était suivie d'une jeune fille, modeste et pudique, et qui s'appelait la Vérité. »

Ce sujet dramatique n'a pas tenté le seul pinceau de Botticelli ; d'autres grands artistes, Mantegna, Raphaël lui-même s'essayèrent à reproduire la fameuse scène du tableau d'Apelle ; mais tandis que ceux-ci se livraient à leur inspiration personnelle, Sandro s'attacha à suivre d'aussi près que possible le texte de Lucien, ce qui donne à son œuvre, en dehors de son mérite propre, la valeur d'une

véritable reconstitution. Si peu qu'il eût fréquenté les écoles, le charmant maître avait le goût des choses antiques. La muse de la Renaissance lui était un jour apparue, et il fut un des premiers à s'inspirer de ses leçons. Son tableau de *la Calomnie* est curieux, naïf et fort : le quinzième siècle interprétant l'antiquité, n'est-ce pas le mélange de deux archaïsmes ?

La Calomnie appartient à la série des œuvres mythologiques de Botticelli, dont la plus haute expression se trouve dans les toiles fameuses du *Printemps* et de la *Naissance de Vénus*. En regard de ces deux chefs-d'œuvre, *la Calomnie* nous apparaît légèrement inférieure, mais quel artiste peut se vanter de monter trois fois à de telles hauteurs ? D'ailleurs, tel qu'il est, avec ses qualités et ses quelques imperfections, un tel tableau suffirait à la gloire d'un peintre. On a voulu voir, dans le tableau de *la Calomnie*, une allusion aux persécutions et au supplice endurés par Savonarole, dont Botticelli fut l'admirateur et le partisan. Certes, on y lit une véhémence de sentiments, une amertume de passion et d'ironie tellement en opposition avec la douceur habituelle de l'artiste qu'on peut admettre qu'il ait peint cette œuvre dans un moment de colère et de révolte. Et précisément parce qu'il est sorti de son caractère, il n'est plus tout à fait lui-même : il a remplacé l'émotion par la violence, la douleur vraie par des mouvements convulsifs, des gestes affectés, des vêtements en désordre, en un mot l'action par l'agitation.

Ces quelques réserves faites, hâtons-nous de dire que *la Calomnie* renferme des morceaux admirables. Nous laissons la parole à M. Charles Diehl, qui en a noté les beautés, dans sa remarquable étude sur Botticelli :

« La noble structure des portiques qui remplissent le fond de la scène, les bas-reliefs aux sujets pour la plupart profanes, dont Botticelli, avec un soin minutieux, a décoré ses architectures, les statues qu'il a placées dans les niches des pilastres, les tons d'or

éclatants dont il a rehaussé les sculptures, tout cela atteste une âme toute pleine encore du monde antique, et qui n'a pas rejeté, comme une souillure, les grâces de l'art païen. De même, et davantage encore, l'admirable nudité de la figure de la Vérité s'accorde mal avec les conceptions de l'art chrétien tel que le rêvait Savonarole... Le groupe du Remords et de la Vérité, d'une si forte et sereine harmonie, est, si on l'isole du reste, d'une beauté merveilleuse et la figure nue de la déesse, avec son regard et son bras s'élevant vers le ciel en un muet appel, est d'une grâce de ligne et d'une puissance d'expression incomparables. Et il y a dans la mer infinie, déroulant à l'horizon ses flots verts, un paysage d'une mélancolie profonde, qui s'accorde bien à la mélancolie du sujet représenté. »

Botticelli avait trop de douceur dans l'âme, de délicatesse dans l'esprit pour trouver les accents énergiques exigés par une telle scène. Ce qu'il faut surtout voir dans *la Calomnie*, c'est le réveil de l'esprit antique, les tâtonnements d'un art qui se cherche et qui veut s'évader de formules surannées. Ce sera la gloire de Botticelli d'avoir servi de lien, ou pour mieux dire de transition — une transition sans rudesse et pleine de charme — entre le byzantinisme finissant et le modernisme à son début. A ce titre, le gracieux interprète des Madones gracieuses et des sveltes divinités olympiennes mérite une place de premier rang parmi les maîtres du quinzième siècle.

Du temps de Vasari, *La Calomnie d'Apelle* était dans la maison de Messer Fabio Segni, gentilhomme florentin, qui le donna à son parent Antonio Segni. Il figure aujourd'hui aux "Offices" dans la salle XXX, dite salle de Botticelli.

Hauteur : 1.11. — Largeur : 1.35. — Figures petite nature.

LORENZO DI CREDI

VÉNUS

SALLE XXXI. — ÉCOLE FLORENTINE



Vénus

AL'HEURE, écrit Paul Mantz, où Léonard de Vinci étudiait, dans l'atelier de Verrocchio, les secrets des arts divers que son génie allait bientôt transformer, il avait auprès de lui, pour compagnon de travail, un jeune Florentin qui pensait, lui aussi, que la puissante école du xv^e siècle n'avait pas tout dit et que le moment était venu de faire un pas vers la grâce. Ce rêveur attentif aux signes du temps, c'est Lorenzo di Credi. »

On lui a longtemps contesté la propriété de son nom. Vasari prétend que Lorenzo s'appelait Scarpellioni, mais il est aujourd'hui prouvé qu'il était le fils d'Andrea di Credi, habile orfèvre de Florence. De dix ans plus jeune que Vinci, il se rencontra avec lui chez Verrocchio, ce grand artiste qui était à la fois peintre, sculpteur, orfèvre et qui, sachant parler tous les langages, a donné, en chaque genre, de si éclatantes preuves de son génie.

Lorenzo ne se montra pas indigne d'un tel maître. Tout jeune, il manifesta de telles qualités artistiques et de si belles vertus personnelles que Verrocchio le prit en grande amitié et l'associa à ses travaux. Quand celui-ci se rendit à Venise pour y exécuter la statue équestre du grand général de la République, Bartolommeo Colleoni, il confia à Credi, pendant son absence, la garde de son atelier et le soin de ses affaires. Sa précoce raison et la régularité de sa vie le rendaient digne de cette mission. Verrocchio l'aima au point de lui faire une large part dans son héritage et quand il mourut à Venise, n'ayant pas achevé la

statue de Colleoni, il désigna Lorenzo comme le seul capable de terminer cette œuvre. Mais Venise n'exauça pas le dernier vœu de l'artiste mourant, elle confia à Leopardò le soin de mener à bonne fin l'œuvre de Verrocchio.

Lorenzo di Credi regretta sincèrement son maître, mais son talent n'avait besoin d'aucune tutelle ni d'aucun patronage pour se manifester. Ses travaux plaidaient pour lui et en peu de temps il avait gagné l'estime et la confiance des pouvoirs publics à Florence. Sa probité, son sens droit étaient connus et très souvent on le choisit comme arbitre dans les litiges touchant aux œuvres d'art.

Le naturel doux et pieux du peintre l'inclinait vers la peinture religieuse et c'est à elle, en effet, qu'il consacra le meilleur de sa vie et de son talent. Il fut le peintre de Madones tendrement maternelles, adorablement expressives et l'on sent que Lorenzo mit à les peindre toutes les douceurs de son âme.

Mais, comme tous les Florentins de son temps, Credi ne demeura pas insensible aux beautés de l'art antique et, dans le secret de son cœur, il gardait un penchant inavoué pour ces formes idéales dont il trouvait l'expression dans les marbres grecs ou romains. Plusieurs fois même, il s'essaya dans cette peinture profane, qu'il abordait timidement, comme s'il commettait une faute. Ses cartons, retrouvés après sa mort, abondent en dessins, croquis, têtes d'études, corps de déesses, qui sont d'un contour merveilleux et qui suffiraient à la gloire de Credi, s'il n'avait pas à son actif tant de chefs-d'œuvre peints. Ces études et ces rêves, il les transportait sur la toile et Vasari ne nous cache pas l'enthousiasme que soulevaient à Florence ces divinités païennes, si jolies, si pudiques, si pures qu'elles ressemblaient à des saintes qu'on aurait dépouillées de leurs vêtements.

Mais un événement bouleversa Florence vers cette époque. Le moine Savonarole venait d'apparaître et ses prédications enflammées contre la corruption du temps furent, pour les âmes honnêtes et

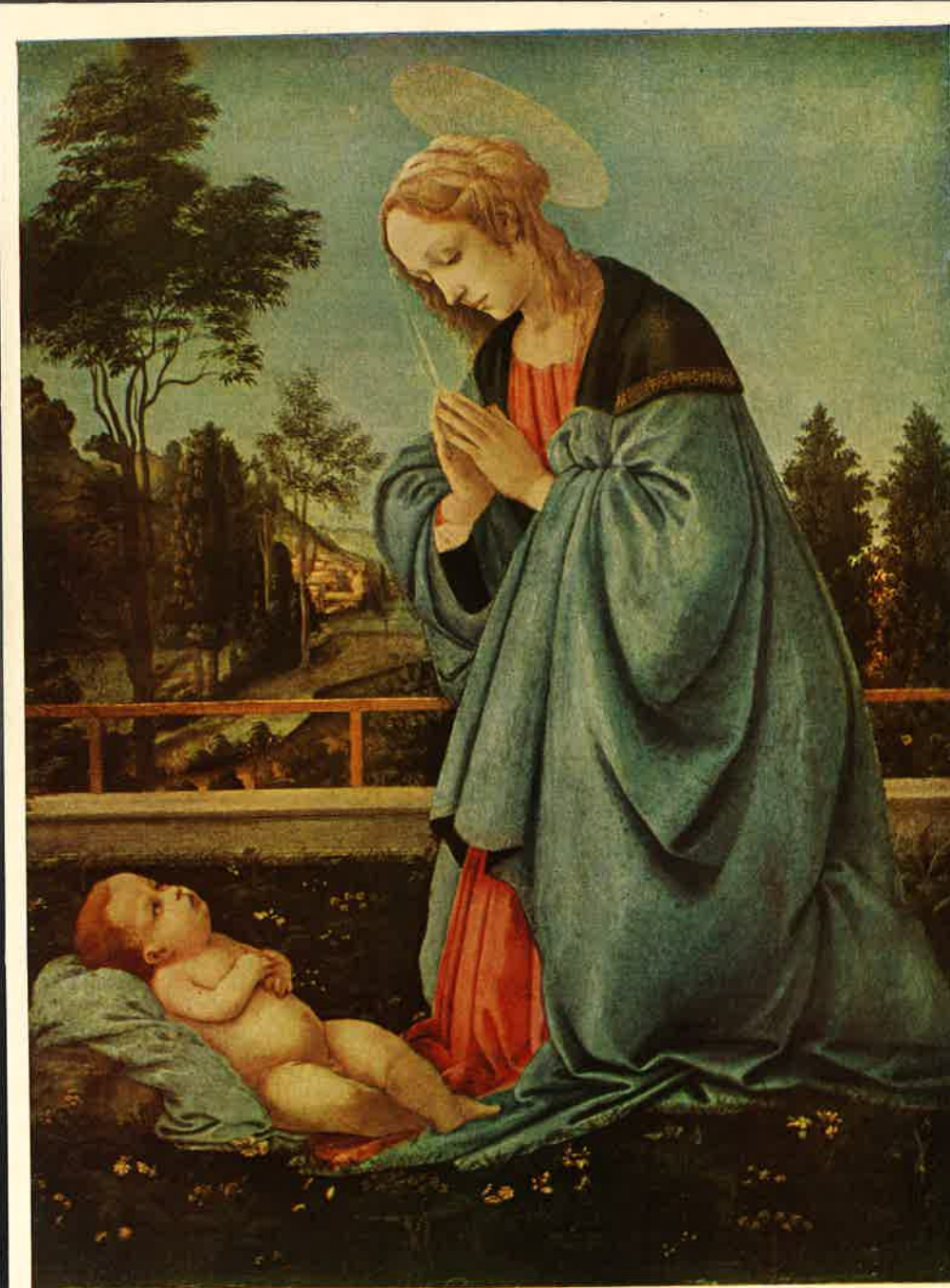
tendres, un aliment régénérateur, une semence d'enthousiasme. Comme Botticelli, comme bien d'autres, Lorenzo di Credi écouta avidement cette parole ardente, outrancière aussi, qui fulminait contre les vices du siècle avec une telle fureur de conviction qu'elle englobait dans une même réprobation tout ce qui n'était pas Dieu. Le farouche dominicain tenait les arts comme un instrument de péché et il clamait ses anathèmes contre les peintres. Médusés par Savonarole et trop convertis à ses prédications, ceux-ci, dans un élan de ferveur enthousiaste, jetèrent leurs œuvres profanes dans les flammes d'un solennel autodafé.

Credi sacrifia ainsi à la foi bon nombre d'œuvres charmantes. La *Vénus*, que nous donnons ici, a miraculeusement échappé au désastre. Il eût été dommage qu'elle eût péri aussi, car elle est vraiment gracieuse, dans son attitude embarrassée et naïve, comme si elle paraissait déconcertée de voir sa nudité soumise aux regards indiscrets. Ce n'est pas la *Vénus* triomphante et lascive, mais une *Vénus* timide, on dirait presque bourgeoise, et qui séduit par la douceur de sa grâce bien plus que par l'insolence de ses appas. On retrouve dans cette peinture toutes les qualités de Credi : un dessin impeccable, un sens déjà averti du style, une couleur harmonieuse et surtout cet art qui n'appartenait qu'à lui d'ennoblir et de purifier les personnages les moins vêtus et les moins recommandables de l'Olympe.

Cette magnifique *Vénus* figure aux " Offices " dans la salle XXXI, dite salle de Léonardo.

Hauteur : 1.50. — Largeur : 0.67. — *Figure grandeur nature.*

FILIPPINO LIPPI
LA VIERGE ADORANT L'ENFANT JÉSUS
SALLE XXVII. — ÉCOLE FLORENTINE



La Vierge et l'Enfant Jésus

FRA FILIPPO LIPPI, le père de Filippino, était bien le plus étrange moine de toute l'Italie. Mis tout jeune au couvent par les Dominicains qui l'avaient recueilli, il avait endossé le froc sans beaucoup de conviction et jamais sa robe blanche ne l'empêcha de courir les aventures ni de nouer d'amoureuses intrigues. Il eut assez de piété pour consacrer sa vie de peintre à la glorification de la Vierge, mais aussi trop de tempérament pour sacrifier à ce culte la passion immodérée des femmes qui le posséda toujours. Un jour qu'il peignait, au couvent du Prato près de Florence, un tableau destiné au maître-autel, il s'éprit de la jeune religieuse qui lui servait de modèle pour la madone, Lucrezia Buti. Il l'enleva, malgré les colères d'une famille désolée et en eut un fils, ce Filippino Lippi qui devait acquérir, lui aussi, un si beau nom dans la peinture.

Filippino connut à peine son père, mort prématurément des suites d'une angine, mais il hérita de lui une partie de son génie. Au moment de mourir, le moine galant avait confié son fils à Fra Diamante, peintre de talent qui était de ses amis, mais, par un providentiel hasard, ce n'est pas lui qui fut le maître de Filippino, mais le tendre et mélancolique Botticelli. Grâce à lui, grâce à l'amoureuse étoile qui avait présidé à sa naissance, Filippino grandit vite : à l'âge où tant d'autres apprennent encore, il aurait déjà pu donner des leçons.

A vingt ans, il exécutait, pour le couvent de la Badia, deux tableaux

qui firent sensation : un *Saint Jérôme* et une *Apparition de la Vierge à saint Bernard*. D'emblée, il fut rangé au rang des maîtres. On lui confia le soin de terminer les fresques de l'église del Carmine, laissées inachevées par la mort de Masaccio. Filippino ne se montra pas indigne d'un tel ouvrage. Il termina la *Résurrection du fils de l'empereur* avec une telle ferveur et un tel talent qu'il est aujourd'hui impossible de reconnaître la part de chaque artiste dans ce tableau. Celle de Lippi dut être considérable si l'on en juge par les autres fresques, la *Délivrance de saint Pierre* et le *Crucifiement*, qui sont manifestement de lui.

Comme son père, Filippino Lippi fut un peintre religieux; il apporta même à sa tâche une application, une ardeur que ne connut jamais Fra Filippo. Autant celui-ci était aventureux, volage, autant son fils était sérieux et réfléchi. Sa vie fut tranquille et sereine; il se maria jeune, eut un fils qu'il aima passionnément, pratiqua enfin toutes les vertus pour lesquelles son père avait montré si peu de goût.

En peu de temps, il devint célèbre à Florence, il y tenait rang de maître. On le consultait sur tout sujet car, en ce temps heureux, les artistes excellaient en toutes choses. Il concourait comme architecte pour la façade de Santa Maria del Fiore, il donnait son avis sur le remplacement de la lanterne de la cathédrale, il organisait, pour la jeunesse de la ville, des mascarades, des fêtes publiques et des spectacles populaires.

Mais il fut surtout peintre, et bon peintre. On lui doit des chefs-d'œuvre que l'on admire toujours, comme son *Adoration des Mages*, sa *Dispute de saint Thomas d'Aquin* et sa *Vierge adorant l'Enfant Jésus*, que nous donnons ici.

Il fut appelé à Rome par le cardinal Caraffa pour y peindre, mais il y resta peu; il était avant tout Florentin et il ne pouvait vivre en dehors de la ville qu'il aimait. Il y rentra définitivement, reprit ses travaux et serait sans doute parvenu à un éminent degré de gloire si

la mort n'était venue le surprendre en pleine force, à l'âge de quarante-cinq ans (1505).

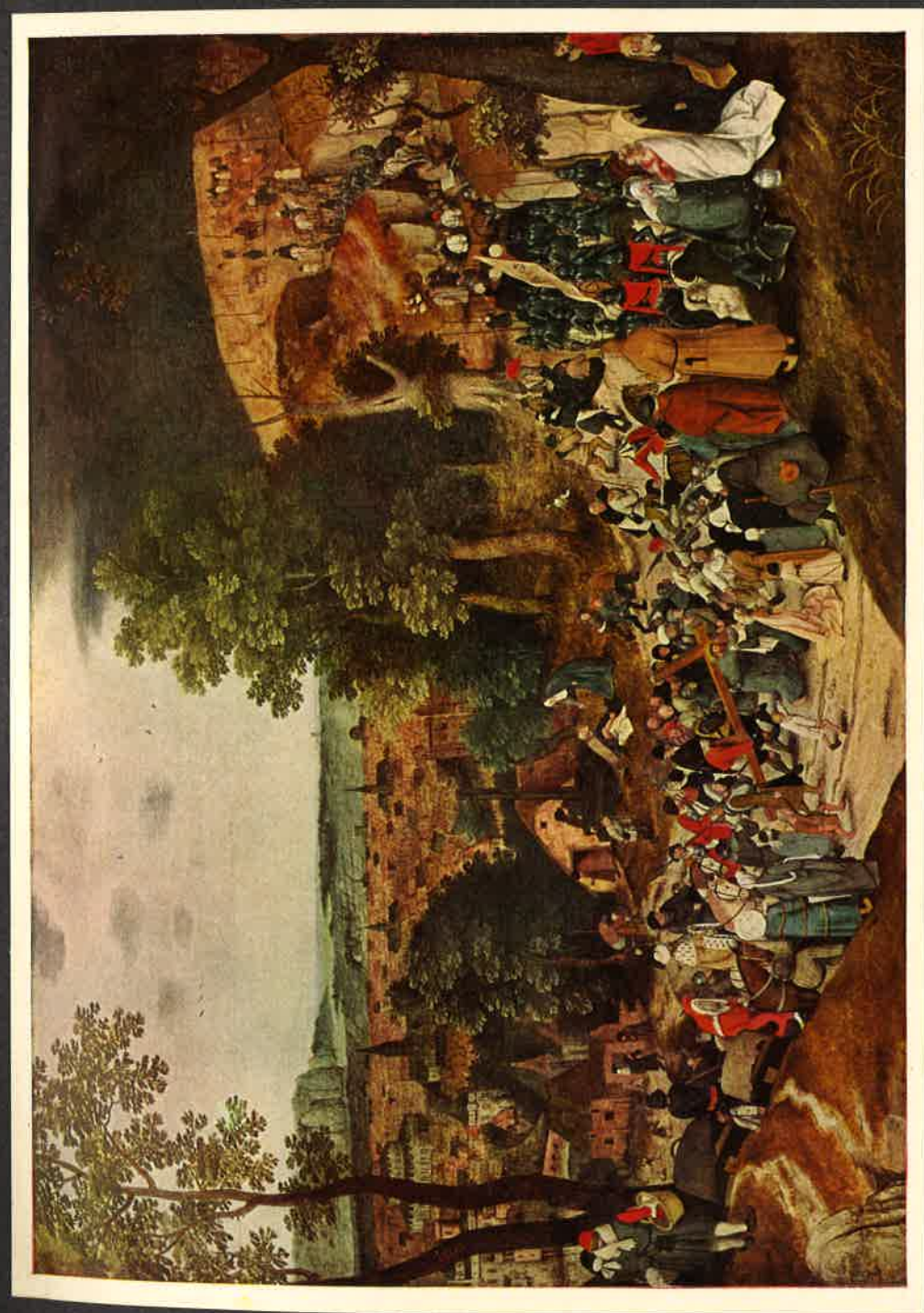
Tout en restant un peintre religieux, Filippino Lippi eut ceci de particulier qu'il montra une curiosité et un goût très marqués pour les choses de l'antiquité; dans les scènes bibliques, il se risque à glisser des armes, des costumes, étudiés dans les frises de l'art grec ou romain. Nouveauté dont Vasari s'émerveille au point de faire à Filippino l'honneur d'avoir été le premier restaurateur du goût antique. Emporté par son admiration, Vasari oublie le rôle glorieux de Mantegna et même de Botticelli, bien avant Lippi. Celui-ci travailla à l'élégant édifice qu'on a appelé la Renaissance, mais il n'en posa pas les premières assises.

Filippino Lippi n'en fut pas moins un très beau peintre, digne de la gloire qui s'est attachée à son œuvre. Il eut de l'onction dans l'expression et de l'éclat dans le coloris. Avec moins de hardiesse et d'originalité que son père, il montra plus d'harmonieuse élégance et un sentiment plus vif de la beauté. Ce sentiment est moins intense que chez Ghirlandajo, son aîné dans la vie et dans l'art, mais il est de même nature. Il n'a pas les rudesses naïves de Fra Filippo Lippi et il semble vouloir corriger la grâce un peu sauvage de Botticelli. Il cherche pour ses personnages de grandes attitudes et de nobles allures; la nature est son point de départ et sa règle, mais il ne s'enferme pas dans le portrait; il l'élargit volontiers dans le sens du type général; il a la prescience du grand style. Il tend déjà la main aux maîtres illustres qui vont venir.

La Vierge adorant l'Enfant Jésus avait été peint pour le palais de la Seigneurie; l'artiste avait reçu pour ce tableau une somme considérable, le cadre seul avait coûté 500 livres. Il figure aujourd'hui dans la salle XXVII, dite deuxième salle toscane.

Hauteur : 3.44. — Largeur : 2.44. — Figures grandeur nature.

BREUGHEL LE VIEUX
LE PORTEMENT DE CROIX
SALLE XXIII. — ÉCOLE FLAMANDE



Le Portement de Croix

IMPARFAIT par certains côtés, Pierre Breughel posséda les qualités maîtresses de la peinture : un esprit créateur, une imagination brillante, une facture vigoureuse. Il fut un paysagiste de premier ordre à une époque où le paysage était toujours sacrifié à la figure ; dans le genre fantastique, il déploya une puissance imaginative qui n'a jamais été égalee après lui ; quant à ses peintures de paysans, qui constituent son principal titre de gloire, elles sont uniques pour la vérité des caractères, le naturel des attitudes, la verve de l'exécution. L'écueil qui menace tous les fantaisistes, c'est de quelquefois dépasser la mesure : cet écueil, Breughel ne l'a pas toujours évité. Parfois il force la vérité jusqu'à la caricature, jusqu'à la charge ; souvent, aussi, son esprit s'alourdit à force d'exagération. Mais à côté de ces légers défauts, que de qualités charmantes ! Quel imprévu dans sa mise en scène, quelle finesse dans le détail !

Tous les sujets, même les plus austères, revêtent une physionomie particulière en passant par son pinceau. Flamand de bonne souche, jovial et bon vivant, Breughel voit les hommes et les choses comme à travers un verre qui les déforme et les rend comiques ; même devant les scènes religieuses, son effort visible vers le sérieux ne va pas jusqu'au bout ; son naturel l'oblige à mêler du détail pittoresque et divertissant dans les plus tragiques épisodes.

C'est ainsi qu'il a traité, avec une fantaisie presque choquante, le dramatique événement du Calvaire dans son célèbre *Portement de Croix*.

Certes le Christ y apparaît avec toutes les marques de la souffrance inscrites sur son visage; il plie sous le faix de la croix, mais tandis qu'il devrait occuper la première place dans cette scène où il joue le rôle le plus important, c'est à peine si on le distingue de la multitude qui l'entoure. Est-ce irrévérence de la part du peintre? Non certes, mais consacrer une toile entière au drame, s'attarder ainsi au spectacle de l'agonie d'un Dieu, se plier aux exigences de la tradition, c'est un effort que Breughel est incapable de soutenir. Quel que soit le sujet, un tableau n'est pour lui qu'un prétexte à s'abandonner à sa fantaisie; il y sème à profusion les épisodes les plus bizarres, les incidents les plus comiques, les personnages les plus inattendus. Et il y dépense tant de verve originale, tant de fantaisie spirituelle, tant de grâce naïve que l'on ne songe plus à s'étonner et que l'on s'attarde avec complaisance à ces détails anachroniques mais vivants et pittoresques à un degré supérieur.

Est-il rien de plus faux et en même temps de plus charmant que cette vue de Jérusalem, avec ses églises, ses clochers, ses toits de brique rouge, enfouie dans la verdure comme un village des Flandres? Et quel extraordinaire amalgame de costumes, d'attitudes, de couleurs dans cette foule papillotante qui accompagne le Christ dans sa douloureuse ascension vers le Calvaire! Tout d'abord, ouvrant la marche, c'est l'escorte des soldats de Pilate, bardés de fer et la lance haute, qui s'engage dans le sentier raviné de la montagne, et de chaque côté, formant la haie, tous les curieux venus là comme à une fête, pour assister au supplice du Nazaréen. Il y a de tout dans cette foule, des bourgeois en beaux habits, des paysans, des femmes, des mendiants, jusqu'à des enfants en chemise qui gambadent et gesticulent aux côtés du Christ. Des dames de la ville ont même eu soin d'apporter des sièges afin de suivre plus commodément toutes les phases du spectacle. Ce grouillement de foule bariolée et bruissante empêche presque de discerner la sainte femme agenouillée qui tend un linge vers Jésus

pour essuyer la sueur sanglante qui ruisselle sur son visage; c'est à peine si l'on prend garde à la Vierge, agenouillée à droite et abîmée dans sa douleur.

Comme toutes les œuvres de Breughel, le *Portement de Croix* vaut surtout par cette abondance de détails pittoresques, un peu déplacés sans doute dans un sujet de cet ordre, mais tellement vrais et si vivants! A considérer chaque groupe en lui-même, on ne tarde pas à discerner tout ce qu'il y a d'observation et de vérité dans ces personnages en apparence placés là au hasard. C'est grâce à ces qualités, étonnantes chez un peintre de cette époque, que Breughel doit la faveur dont il jouit universellement aujourd'hui. Ses toiles, ses dessins sont fiévreusement disputés quand ils paraissent au feu des enchères, et jalousement conservés par les musées et les collections qui ont le bonheur d'en posséder.

Breughel le Vieux peignit de nombreuses répliques de son *Portement de Croix*; j'ai dit répliques et non pas copies, car elles sont toutes à n'en pas douter de la propre main de l'artiste. On en trouve dans les musées de Berlin, d'Anvers, de Stuttgart, de Pesth et dans plusieurs collections privées. D'après M. Hymans, le tableau original serait celui du musée de Vienne, daté de 1653; mais ce fait n'enlève rien à la valeur de celui des " Offices ", peint en 1659, qui ne lui est pas inférieur en qualité.

C'est à tort que l'on a placé les œuvres de Breughel dans la salle XXIII, consacrée à l'école hollandaise, car ce peintre, né à Breughel, près de Bréda, appartient à l'école flamande.

Hauteur : 1.14. — Largeur : 1.60. — Figure : 0.19

RAPHAËL
LE PAPE JULES II
TRIBUNE. — ÉCOLE OMBRIENNE



Le Pape Jules II

JULIEN DE LA ROVÈRE, devenu pape sous le nom de Jules II, est une des personnalités les plus extraordinaires dont fasse mention l'histoire de la papauté, si riche pourtant en figures glorieuses. Issu d'une famille noble de Savone, il entra tout jeune dans les ordres et s'y distingua tout de suite par une piété combative et par une ambition démesurée. Il possédait, pour réussir, deux qualités de premier ordre : une finesse de diplomate et une audace d'aventurier ; il y ajoutait cette ténacité que nul obstacle n'arrête et ne rebute. Il ne tarda pas à gravir les divers échelons de la hiérarchie ecclésiastique. Jeune encore, il reçut la mitre des évêques et occupa successivement les sièges de Carpentras, d'Ostie, d'Albano, de Bologne et d'Avignon. Alexandre VI, qui le craignait, n'osait cependant contrarier le bouillant prélat et il lui accorda tous les honneurs en ayant soin toutefois de le tenir éloigné de Rome. Mais le cardinal de la Rovère n'était pas de ceux qui se laissent oublier ; en sourdine, il préparait déjà son élection à la chaire de saint Pierre, quand Alexandre mourut, trop tôt pour son ambition. Fort heureusement le règne de Pie III ne dura que quelques mois et il parvint enfin en 1503 à ce rang suprême qu'il avait tant convoité. Il ne devait pas tarder à montrer l'homme qu'il était. Dans la lignée des pontifes, il tient une place à part, celle du pontife guerrier ; mais son ambition n'eut d'autre objet que la grandeur du pouvoir pontifical.

Son premier soin fut de faire rendre gorge à tous ceux qui, sous

les règnes précédents, s'étaient enrichis des dépouilles de la papauté. Il s'attaqua d'abord à César Borgia, fils du pape Alexandre VI, et lui reprit la Romagne. Venise ayant refusé de restituer les provinces pontificales usurpées, il n'hésita pas à se mesurer avec la puissante république et dans ce but, il s'allia avec Louis XII, avec Ferdinand, roi d'Espagne, et avec l'empereur Maximilien. Cette guerre fit rentrer le Saint-Siège en possession de tous ses biens. Jules II ne se contentait pas de lever des troupes et de les envoyer au combat ; on le voyait lui-même aux armées, encourageant les soldats, assistant aux batailles et entrant à cheval par la brèche dans les villes conquises, en triomphateur, son rochet pontifical doublé d'hermine passé à la hâte sur son armure de soldat.

Rentré dans ses biens, il secoua le fardeau de la reconnaissance et songea à se débarrasser de ceux qui l'avaient soutenu dans la lutte. Il tourna ses armes contre Louis XII, mais ses troupes furent battues successivement à Bologne (1511) et à Ravenne (1512) et lui-même fut déposé dans un concile réuni à Pise par son vainqueur. Jules II riposta en réunissant à son tour un concile qui annula les décisions de celui de Pise. Ce que les armes n'avaient pas pu lui donner il le demanda à l'intrigue et réussit à opposer Henri VIII à son ennemi Louis XII, qui se vit contraint d'abandonner le Milanais.

Jules II, nous l'avons dit, est une des grandes figures de la papauté. Il a laissé dans l'Histoire le souvenir d'un pontife magnifiquement doué, intelligent jusqu'au génie, ferme jusqu'à l'obstination, autoritaire jusqu'à la violence. Son esprit n'était pas moins grand que sa volonté ; ce pape guerrier aimait les arts et les favorisait. Il s'entoura des plus grands maîtres de son temps en tous les genres ; peintres, sculpteurs, architectes, qu'il protégea avec quelque rudesse mais très généreusement.

Ce fut Bramante qui présenta Raphaël à Jules II, en septembre 1508. Le peintre avait alors vingt-cinq ans. Le pape accueillit le

jeune homme avec bonté et il lui témoigna sur-le-champ la confiance que lui inspirait son génie déjà éclatant, en le chargeant de peindre les chambres du Vatican, ces chambres que les Italiens appellent *Stanze* et qu'il allait rendre à jamais célèbres. Le pape fut enthousiasmé de la *Dispute du Saint-Sacrement*, mais il n'eut pas la joie de voir entièrement achevées les fresques commandées à Raphaël, car il mourut en 1513. Son admiration pour ce génial artiste se doublait d'une affection réelle ; en retour, Raphaël professait pour Jules II une vénération dont on trouve en quelque sorte la preuve dans le magnifique portrait qu'il fit du pontife.

Ce portrait fut peint en 1511. « Raphaël, écrit Vasari, peignit en ce temps le pape Jules II sur un tableau à l'huile, si vivant et si véridique que le portrait faisait trembler rien qu'à le voir, comme s'il avait été l'homme lui-même. » Burckhardt dit de ce chef-d'œuvre : « L'exécution pittoresque est d'une beauté merveilleuse et d'une grande richesse dans sa simplicité ; le caractère est rendu avec tant de force qu'on ne comprend bien l'histoire du puissant vieillard qu'après avoir vu ce portrait. » Il est difficile, en effet, d'imprimer à un visage d'homme plus d'énergie, de puissance, de volonté que Raphaël n'en a données aux traits du terrible pontife. C'est une œuvre magistrale qui suffirait à immortaliser un artiste.

Ce magnifique portrait appartient successivement à la famille de la Rovère et à la grande duchesse Victoire, femme de Ferdinand II de Médicis. Il figure aujourd'hui aux " Offices " dans la salle de la Tribune.

Hauteur : 1.08 — Largeur : 0.81 — Figure à mi-corps, grandeur nature.

A. et P. POLLAIUOLO
LA PRUDENCE
SALLE XXVIII. — ÉCOLE FLORENTINE



La Prudence

LES deux frères, Antonio et Piero del Pollaiuolo appartiennent à cette glorieuse pléiade d'artistes florentins qui s'initient à la peinture en commençant leur apprentissage dans le métier de l'orfèvrerie, si en honneur pendant le ^{xv}^e siècle. Habitues à manier et à assouplir la matière rebelle des métaux précieux, ces artistes en arrivèrent à posséder une fermeté de dessin remarquable, qui ne va pas toujours sans sécheresse, mais qui donne aux contours une grande noblesse et s'élève parfois jusqu'à la hauteur du style. C'est à ce premier et rude apprentissage qu'est due, en majeure partie, la gloire de l'école florentine basée sur l'excellence du dessin bien plus que sur la qualité du coloris.

L'aîné des Pollaiuoli, Antonio, travailla dès son jeune âge, dans l'atelier de l'orfèvre Bartoluccio, beau-frère de Ghiberti, et Vasari affirme qu'il collabora à l'exécution de la fameuse porte du Baptistère de Florence.

Il ne vint à la peinture que plus tard, après avoir préalablement étudié la sculpture avec Donatello. Son maître fut Paolo Uccello, le charmant et savant artiste, qui contribua si puissamment à dégager la peinture de ses dernières entraves byzantines. Antonio fut le premier, au dire de Vasari, qui s'adonna à l'étude de l'anatomie et qui rechercha le secret de la vie dans les muscles et les membres inanimés des cadavres. Il ne tarda pas à devenir le chef reconnu de l'école naturaliste ; dans sa *bottega* du Marché-aux-Vaches,

on n'avait souci que des problèmes de l'anatomie et de la perspective, de la représentation des figures en mouvement, de l'étude et du dessin du nu. « Pollaiuolo, écrit Vasari, s'intéressait au nu avec un esprit plus moderne que n'avaient fait les artistes ses devanciers. » Dessinateur merveilleux, au dire de Cellini, il exerçait autour de lui une influence toute-puissante : c'était, comme le proclamera plus tard Laurent de Médicis, « le plus grand maître de la cité ». Botticelli lui-même, qui fut son élève, subit fortement l'action du rude et vigoureux artiste : ses premières œuvres gardent incontestablement l'empreinte de l'enseignement de Pollaiuolo.

Piero, le plus jeune des deux frères, s'adonna à la peinture tout de suite, sans passer dans aucune officine d'orfèvre. On s'en aperçoit facilement dans les œuvres qu'il exécuta seul. Son dessin a plus de souplesse mais moins de fermeté que celui de son frère ; il a plus de charme peut-être, mais moins de noblesse, en tout cas moins de style. Il n'en est pas moins un bel artiste, car il n'eut pas son égal pour pousser jusqu'au raffinement le brillant des draperies et des parures, avec une grande clarté de tons dans les chairs, une force rare et un vif éclat dans le coloris des draperies, des étoffes, du paysage, dus à l'emploi des couleurs broyées au vernis de sandaraque.

D'ailleurs, les deux frères travaillèrent fréquemment ensemble ; leurs qualités se complétaient heureusement, la force de l'un corrigeant les incertitudes de l'autre, et la souplesse du cadet adoucissant la rudesse de l'aîné. L'amalgame de ces deux talents est parfois si complet que, dans certaines œuvres, toute la sagacité de la critique s'épuise à faire la part qui revient à chacun. C'est le cas pour cette figure de *la Prudence* que nous reproduisons ici.

Cette figure appartient à une série de *Vertus* exécutées pour le tribunal des marchands de Florence par les frères Pollaiuolo et par Botticelli. Le témoignage de Vasari est formel sur ce point. « Les deux frères Antonio et Piero, écrit-il, firent dans la « Mercatanzia » de Florence

plusieurs *Vertus*, là même où siègent, comme tribunal, les magistrats de la corporation. » Les sept vertus se trouvent au complet à la galerie des « Offices » ; ce sont : *la Foi, l'Espérance, la Charité, la Justice, la Prudence, la Tempérance*, par les frères Pollaiuolo, *la Force*, par Botticelli. Burckhardt attribue les six premières *Vertus* au seul Piero del Pollaiuolo, croyant y reconnaître les particularités de son talent, mais on s'accorde, d'après des rapprochements de dates et de faits, à voir dans ces figures l'œuvre commune des deux frères. En tout cas, on y distingue bien cette fermeté de lignes particulière à Antonio.

La figure de *la Prudence* est vraiment sculpturale ; elle se détache avec un relief étonnant de l'espèce de trône sur lequel elle est assise ; les traits sont fermes, nettement arrêtés et tout au plus peut-on attribuer à Piero l'air de douceur répandu sur ce visage taillé en force. De même un artiste habitué à manier les bijoux d'orfèvrerie peut seul avoir poussé aussi loin le luxe du détail dans le trône à chapiteau dont les marbres étincellent ; la perspective même du dôme trahit bien la main d'Antonio. Par contre, où la facture de Piero se révèle, c'est dans le vêtement de *la Prudence*, plissé et drapé avec un art dont son aîné eût été incapable. Il y a, dans les froncements du corsage et dans la retombée du manteau vert posé sur les genoux, une souplesse, une science, une harmonie que Piero seul pouvait réaliser. Si le coloris général de l'œuvre appartient à Piero, on peut affirmer sans crainte d'erreur que la composition et le dessin sont d'Antonio.

La Prudence, transportée aux « Offices » en 1861, figure dans la salle XXVIII, dite troisième salle toscane.

Hauteur : 1.63. — Largeur : 0.85. — Figure grandeur nature.

LUCAS CRANACH
LUTHER ET MÉLANCHTON

SALLE XXII. — ÉCOLE ALLEMANDE



Luther et Mélanchton

SI Lucas Cranach n'a pas laissé d'élèves dans cette école saxonne ou de la Réforme dont il est le chef et l'unique représentant, il faut l'attribuer aux malheurs des temps, à la fureur des controverses qui sévissait alors, à la misère de l'Allemagne qui servait de champ clos à tous les princes de l'Europe qui venaient y vider leurs querelles dynastiques.

Lucas Sunder naquit en 1472 à Cranach, près de Bamberg, dans la Franconie septentrionale et vint se fixer plus tard à Wittemberg qu'il habita pendant quarante-six ans ; mais fidèle à la coutume de l'époque, il adopta le nom de sa ville natale.

Presque en même temps que lui naissait à Nuremberg le grand Dürer. Et ces deux génies, également puissants, aidèrent à débayer une nouvelle voie à l'art allemand, trop habillé jusque-là par le respect de la tradition pour les peintures chrétiennes du moyen âge.

Il y aurait un intéressant parallèle à établir entre l'art de ces deux grands peintres, si l'espace n'était si mesuré dans ces notices. Disons seulement que Cranach, moins poétique que Dürer, poussa le naturalisme beaucoup plus loin que lui, même dans les sujets religieux ; plus pénétré de la morale rigide de la Réforme, il rejeta tout ce qui ne répondait pas à la raison pure. Loin d'ennoblir jusqu'à l'épopée, comme Dürer, la trivialité des sujets locaux, Cranach ne poétise rien, n'oublie aucune laideur mais aussi aucun charme de la chair nue ; et souvent même il enlaidit et rapetisse encore la petitesse de la vie mesquine de

tous les jours. Mais il l'emporte sur son illustre rival pour la compréhension du coloris. L'harmonie des couleurs est faible chez Dürer qui ne savait même pas fournir une gamme soutenue ; chez Cranach, au contraire, les contours des figures sont toujours délicieusement fondus et son coloris, d'une grande richesse, brille par une chaleur et une teinte vermeille et fraîche que peu de peintres ont su obtenir au même degré.

Avec ces rares qualités de naturaliste précis et de coloriste ferme, Cranach ne pouvait être qu'un grand peintre : il eut une conception nouvelle de la beauté féminine. Le premier en Allemagne il osa aborder le nu et ses corps de femmes, admirablement modelés, montrent une carnation magnifique, revêtue de ce duvet de pêche propre à la virginité. Il fut aussi un admirable portraitiste, parce qu'il poursuivait jusqu'à l'extrême rigueur la ressemblance des traits et la traduction du caractère.

Dans ce dernier genre, le double portrait de *Luther et de Mélanchton* peut être considéré comme une de ses meilleures œuvres.

Lucas Cranach avait connu les deux réformateurs à Wittemberg, où Luther enseignait la théologie et Mélanchton la langue grecque. Lorsque Luther se mit en révolte ouverte contre Rome, l'artiste suivit résolument les traces de son ami et embrassa toutes ses idées. Il partagea entièrement ses vues sur la vente des indulgences, le célibat des prêtres, les vœux monastiques, le purgatoire, la communion sous une seule espèce. Mettant ses actes en accord avec ses principes, Luther jeta son froc de moine augustin et épousa une religieuse nommée Catherine de Bora ; ce fut Cranach qui fut le principal témoin de ce mariage, ce fut lui aussi qui tint sur les fonts baptismaux le premier-né, issu de cette union. Il se montra toujours fidèle à l'ami et au réformateur et lorsque, plus tard, Luther fut obligé de fuir et de se cacher pour se soustraire à la colère de Charles-Quint, l'artiste l'accompagna dans son exil.

Cette fidélité est d'autant plus remarquable que Cranach, d'un naturel paisible et doux, dut fréquemment s'étonner et souffrir de la fougue et des violences de son ami. Sanguin, impétueux, taillé en force, Luther soutenait sa doctrine avec la rudesse et l'audace d'un reître. Cranach devait se sentir plus attiré vers le doux Mélanchton, être de rêverie et de finesse, pour qui la réforme n'était qu'un perfectionnement spirituel et qui n'en fit jamais, comme Luther, un instrument de domination mis au service des princes d'Allemagne. Profondément sincère et convaincu, il propageait les idées nouvelles avec la ferveur d'un apôtre qui veut persuader les âmes plus que les conquérir. Cette douceur devait d'ailleurs lui nuire dans l'esprit de ses adeptes. Si Luther, qui l'aimait, n'osa le désavouer, ses sectateurs n'eurent pas toujours la même réserve. Mélanchton vit son rôle de conciliateur travesti, honni, et lui-même s'attira la haine de cette Réforme qu'il avait si généreusement servie.

Toute la différence des caractères de Luther et de Mélanchton se lit dans les beaux portraits reproduits ici. Luther, avec sa face pleine et rubiconde, aux traits accentués, avec ses membres forts et ses mains larges, offre le type accompli du lutteur ; la bouche est dure et l'œil froid trahit une inflexible volonté. Tout différent est le fin visage de Mélanchton, visage où se lit la douceur, la timidité, et une sorte de mélancolie rêveuse qui surprend chez un des plus actifs artisans de ce grand drame de la Réforme.

Ces deux beaux portraits portent, à droite de Mélanchton, la griffe qui servait de signature à Cranach, avec la date 1543. Bien qu'appartenant à l'art allemand, ils figurent aujourd'hui aux " Offices " dans la salle XXII, dite deuxième salle de l'école flamande.

Hauteur : 0.19. — Largeur : 0.30. — Figures en buste.

MANTEGNA
ÉLISABETH GONZAGUE

TRIBUNE. — ÉCOLE DE PADOUE



Élisabeth Gonzague

EN peignant les membres de la famille Gonzague, Mantegna s'acquittait moins d'un ouvrage commandé que d'une dette de reconnaissance. Ses travaux, sa fortune, sa gloire, il devait tout, en effet, à cette noble et généreuse famille, et surtout à deux de ses chefs, Louis et Frédéric Gonzague. Nous ne voulons pas dire que sans eux Mantegna serait resté un inconnu, puisqu'il s'était déjà acquis une grande réputation à Padoue et à Vérone, mais ce n'en est pas moins une rare fortune pour un peintre de trouver à point nommé sur sa route un Mécène providentiel et passionné, assez riche pour avoir des palais à décorer, assez artiste pour avoir le désir de les décorer. Louis et Frédéric Gonzague, le père et le fils, furent ces Mécènes. Non seulement ils se firent les protecteurs de Mantegna, mais ils l'honorèrent d'une amitié qui ne se démentit en aucune circonstance. Phénomène rare chez des princes, et d'autant plus méritoire chez ceux-ci que le grand peintre padouan n'avait pas le caractère aussi beau que le génie et que, bien souvent, il aurait rebuté les plus sincères dévouements.

Mantegna était ombrageux, irascible, querelleur, et il aimait l'argent, Sa cupidité n'avait pas de bornes et il ne cessait d'importuner le marquis Louis de ses réclamations. Tout d'abord, à son arrivée à Mantoue, sa situation est assez modeste, mais il n'a encore commencé aucun grand travail ; ses appointements ne sont, par décret du 15 avril 1458, que de 15 ducats par mois, ce qui est peu ; mais, à cette époque, les artistes

n'étaient guère plus payés. Ses lettres, surtout dans les débuts, expriment sans cesse des besoins d'argent. En 1463, il réclame un arriéré de quatre mois d'appointements ; en 1464, il demande qu'on lui donne le bois qui lui est alloué en dehors de son traitement. Jusqu'ici, rien que de légitime. Mais sa situation s'améliore, ses honoraires s'élèvent sans arriver à le satisfaire. On lui promet vaguement un terrain et aussitôt il se plaint de ne l'avoir pas encore reçu. Le marquis de Mantoue lui en donne un à Goïto, mais il ne suffit pas au peintre qui en réclame un autre au Bosco della Caccia. On le lui donne encore.

Les Gonzague furent d'une patience inlassable avec Mantegna qui avait réussi à leur imposer toutes les bizarreries de sa nature indépendante et farouche. Louis lui marqua toujours une réelle affection qui le portait même à intervenir dans ses affaires personnelles. Il commença par flatter sa vanité en lui accordant des armoiries et une devise qu'il sollicitait. Il l'aida de ses deniers à construire une maison. Mantegna faisait sans cesse appel à lui sans jamais lasser ce protecteur bienveillant : par une lettre du 27 juillet 1468, il se plaint de voisins qui le gênent et avec lesquels il se dispute, en particulier d'une jardinière qui s'est montrée insolente à l'égard de sa femme. Plus tard, ce sont d'autres voisins avec qui il a des différends. En 1474, le marquis de Mantoue doit encore s'occuper d'une plainte de Mantegna contre un certain Aliprandi qui a pillé un cognassier de son jardin ; l'année suivante, c'est Mantegna lui-même qui s'est mis dans un mauvais cas en faisant bâtonner par des gens à sa solde un homme dont il croit avoir à se plaindre ; et le marquis, comme toujours, arrange l'affaire. Le marquis Frédéric, qui succéda à son père, était un humaniste délicat et un amateur d'art éclairé ; il continua à Mantegna la faveur et l'amitié paternelles. Quand il mourut à son tour, ce fut Jean-François qui lui succéda ; c'était un guerrier et un politique plus qu'un artiste ; il n'en continua pas moins à protéger Mantegna, qu'il nomma chevalier de la Milice dorée, ordre

militaire où ne figurait que la plus haute noblesse du Mantouan.

Il est juste d'ajouter que Mantegna, s'il importuna souvent ses protecteurs, les servit fidèlement et jeta sur leur famille et sur leur ville un éclat qui n'est pas encore éteint. Princièrément traité, le peintre paya royalement en décorant les palais des Gonzague de fresques immortelles et de portraits qui sont des œuvres inestimables. On peut pardonner toutes les petites choses au génie puissant qui a peint les deux illustres panneaux de la *Camera degli Sposi*, le *Triomphe de Jules César* et tant d'autres morceaux précieux.

Nourri à la forte école de l'antiquité, et poussé par son tempérament à l'étude passionnée de la nature, Mantegna réalisa le rare miracle d'unir la sincérité la plus stricte au style le plus haut. Avec de telles qualités, il devait être un portraitiste de premier ordre. Bien qu'il ne s'adonnât au portrait que par occasion, il a laissé dans ce genre des morceaux d'une vigueur et d'une vérité impressionnantes.

Nous en trouvons un exemple dans ce magnifique portrait d'Elizabeth Gonzague, sœur de Frédéric, et femme de Guidobaldo de Montefeltre, duc d'Urbino. Il n'était pas au pouvoir de l'artiste d'embellir cette tête presque masculine, taillée en force, mais il a su lui imprimer une merveilleuse intensité de vie et y inscrire cette bonté intarissable qui fut le caractère principal de la princesse.

Pendant assez longtemps ce beau portrait fut successivement attribué à Bonsignori et à Lorenzo Costa ; de récents travaux ont permis de le restituer à Mantegna. De fâcheux repeints le gâtent malheureusement sans toutefois en abolir la valeur.

La galerie des " Offices " a fait à *Elisabeth Gonzague* l'honneur mérité d'une place de choix dans l'illustre salle de la Tribune.

Hauteur : 0,51 — Largeur : 0,36 — Figure en buste, grandeur nature.

ROSSO
ANGE JOUANT DU LUTH

SALLE XXVI. — ÉCOLE FLORENTINE



Ange jouant du luth

LE vaillant décorateur que les Italiens appellent Il Rosso et que les Français nomment maître Roux appartenait à cette race d'artistes privilégiés qui, doués de toutes les aptitudes, réunissent en eux les dons les plus variés de l'intelligence humaine. Vasari, qui a parlé de lui avec un étonnement sympathique, nous le représente comme un de ces hommes dont la parole éloquente et grave sait toujours se faire écouter. Rosso, esprit cultivé, ingénieux et libre, avait étudié la littérature et même la philosophie ; on le citait, en outre, comme un excellent musicien. Ses qualités d'artiste n'étaient pas moins heureuses : à la fois architecte, sculpteur et peintre, il était propre à toutes les entreprises, il pouvait exprimer sous toutes les formes le rêve d'une fantaisie abondante et toujours nouvelle. Si, dans la foule des grands artistes qui illustraient alors l'Italie, il ne put parvenir au premier rang, la France le consola de cet échec. Rosso devint parmi nous le promoteur d'une révolution dont notre école se souvient encore ; enfin, pour que rien ne manquât à l'histoire de sa vie, un dénouement tragique vint clore prématurément une existence qui a laissé dans les annales de l'art des traces ineffaçables.

Giovambattista di Jacopo, naquit à Florence vers 1496 ; on l'appela Il Rosso, à cause de la couleur de ses cheveux, qui étaient roux. On ne lui connaît pas de maître, et sans doute ne fréquenta-t-il assidûment aucun atelier. Ce que l'on sait de façon sûre, c'est qu'il fit sa principale étude des cartons de Michel-Ange. Il ne pouvait souhaiter

de meilleure leçon que celle-là ; il en profita, grâce à un sens artistique très développé et à une étonnante facilité. Tout jeune, il était réputé comme un peintre de premier mérite à une époque où foisonnaient les peintres de génie. Grand voyageur, ami des aventures, il passa sa jeunesse à parcourir les villes de l'Italie où il menait de front le travail et le plaisir. Il vint à Rome et s'y lia avec tous les grands artistes de l'époque, Jules Romain, Michelagnolo de Sienne, le Bacchiaca et surtout Benvenuto Cellini qui nous a initiés, dans ses curieux mémoires, aux mœurs de ses joyeux camarades. Malgré sa vie de dissipation, Rosso trouvait le temps de travailler. Il eut l'honneur de peindre à Santa Maria della Pace la corniche de la chapelle que Raphaël a décorée de ses élégantes figures. Mais son humeur voyageuse le reprenant, il quitta Rome et parcourut différentes villes italiennes, laissant partout des témoignages de son génie vigoureux et souple. Élégant cavalier et bel esprit, il fut l'ami du poète burlesque Berni et du redoutable pamphlétaire l'Arétin.

Rosso se trouvait à Venise en leur compagnie quand il fut appelé en France par François I^{er} qui, ayant alors en tête de superbes projets de constructions et d'embellissements, était en quête d'un artiste qui pût réaliser ses rêves. Les lettres patentes que le roi lui fit délivrer peu après son arrivée, disent qu'il l'a fait appeler « par deçà » et qu'il l'a nommé son peintre ordinaire « pour l'excellente et grand'industrie qu'il a en cest art ». Dès les premiers temps de son séjour, Rosso vit modifier son nom, qui sonnait trop rudement aux oreilles françaises, en celui de Roux ou de maître Roux. François I^{er} s'éprit de l'homme autant que du peintre, car, nous l'avons dit, Rosso avait la parole fleurie et la rhétorique persuasive et, dans sa finesse italienne, il jugea tout d'abord la situation et sut en tirer parti. Il obtient, malgré sa qualité d'étranger, le droit de jouir « des bénéfices et dignités ecclésiastiques dont il a esté ou pourra être pourvu » ; il est déclaré apte à posséder des biens meubles et immeubles, à acquérir par voie d'héritage,

à pouvoir tester et ce, sans avoir à « payer aucune finance ou indampnité ». Sans parler des gratifications extraordinaires qui ne lui étaient pas ménagées, il touchait par trimestre 300 livres tournois, somme considérable pour l'époque. Il était en outre chanoine de la Sainte-Chapelle, et les bénéfices de cette sinécure n'étaient pas à dédaigner. Aussi était-il riche ; il vivait à Paris et à Fontainebleau, beaucoup moins en peintre qu'en gentilhomme.

Aussi bien, il méritait ces largesses par son dévouement à la personne du roi et par les magnifiques travaux de décoration qu'il dirigeait au palais de Fontainebleau. Il avait sous ses ordres une petite armée de peintres et de praticiens chargés d'exécuter ses inventions et de terminer ses compositions. Avec le Primatice, son rival et son successeur, il a fait de ce palais une des merveilles de l'art de la Renaissance. Malheureusement le caprice de nos rois a fait détruire la plus grande partie de ces peintures.

La caractéristique du talent de Rosso était une grande fertilité d'invention et une extrême vigueur d'exécution. Ayant peu étudié la nature, il est surtout un fantaisiste et un instinctif. Il a plus de tendance vers la force que vers la douceur, mais telle est sa souplesse qu'il a laissé des œuvres d'une délicatesse qui rappelle la manière du Corrège, comme cet *Ange jouant du luth*, reproduit ici, qui est un des plus parfaits modèles de la grâce légère en peinture.

On raconte que Rosso s'empoisonna à la suite du chagrin que lui causa la faveur grandissante de Primatice, son rival. Quoi qu'il en soit, Maître Roux mérite une mention très honorable pour l'influence qu'il exerça sur la peinture française.

L'*Ange jouant du luth* figure aux " Offices " dans la salle XXVI, dite première salle toscane.

ALBERT DÜRER
LE PÈRE DE L'ARTISTE

SALLE XXI. — ÉCOLE ALLEMANDE



Le Père de l'artiste

LE beau portrait que nous donnons ici est un hommage rendu par le grand maître allemand à un père qu'il chérissait et vénérail. Dürer, qui maniait la plume presque aussi bien que le pinceau, nous a dit lui-même en termes émus ce que son père fut pour lui :

« Albert Dürer l'ancien naquit dans le royaume de Hongrie, non loin d'une petite ville nommée Jula, à huit milles au-dessous de Wardein, dans un village situé tout auprès, du nom d'Eytos, et sa famille faisait l'élevage des bœufs et des chevaux. Mais le père de mon père, qui s'appelait Anthoni Dürer, vint tout enfant dans la susdite petite ville chez un orfèvre dont il apprit le métier. Là, il se maria avec une jeune fille nommée Élisabeth dont il eut une fille, Catherine, et trois fils. L'aîné des fils, appelé Albert Dürer, était mon père, qui fut orfèvre lui aussi, honnête homme et habile dans son art. Plus tard, mon cher père vint en Allemagne, séjourna longtemps aux Pays-Bas, près des grands artistes, et finalement se rendit à Nüremberg, en l'an 1455 après la naissance du Christ, le jour de la Saint-Éloi. Mon cher père Albert Dürer fut ensuite apprenti chez le vieux Hieronymus Holper, qui fut mon aïeul maternel : il y resta jusqu'à l'année 1467. Alors, mon aïeul lui donna en mariage sa fille, jolie et bien faite, appelée Barbara, âgée de 15 ans. La noce eut lieu huit jours avant la Saint-Guy. »

De ce mariage naquirent dix-huit enfants, dont le grand peintre fut le troisième. Mais presque tous moururent en bas âge. En 1524, il ne restait que trois frères, Albert, Endres et Hans.

Pour nous décrire son père, Albert Dürer trouve des mots attendris comme il trouva des accents d'une infinie douceur pour le peindre sur la toile.

« Le susdit Albert Dürer, écrit-il, a grandement peiné et durement travaillé toute sa vie, n'ayant d'autres ressources que son métier pour se nourrir, lui, sa femme et ses enfants. Il mena une vie honorable et selon Dieu, fut un homme patient et doux, affable avec tous et toujours reconnaissant envers le Seigneur. Il fréquentait peu la société et ne recherchait pas les joies du monde. C'était un homme sobre de paroles et craignant Dieu. Ce père chéri éleva ses enfants dans la crainte du Seigneur avec beaucoup de zèle. Son plus cher désir était de leur inculquer de bons principes et tous les jours il nous répétait que nous devons aimer Dieu et nous comporter loyalement avec notre prochain. Et mon père avait pour moi une prédilection, voyant que j'étais appliqué au travail et désireux d'apprendre. C'est pourquoi il me mit à l'école, et, quand je sus lire et écrire, il m'en retira pour m'enseigner le métier d'orfèvre. »

C'est de cet excellent père et de ce parfait honnête homme que Dürer nous a laissé l'inoubliable image, dans le portrait des "Offices". On reste confondu, devant cet admirable morceau, à la pensée que l'artiste n'avait que vingt ans quand il le peignit et qu'il venait seulement de terminer son apprentissage de peintre. Ce portrait, pour l'ampleur de la forme, la liberté d'interprétation, la vérité morale, dépasse tout ce qu'avait produit en ce genre la manière pénétrante, mais aussi anxieuse et sèche de l'âge précédent ; et il égale en qualité les plus superbes effigies des siècles qui suivirent.

En considérant ce portrait nous reconnaissons bien l'honnête homme craignant Dieu dont parle Dürer dans ses mémoires. Le visage a cette douceur particulière aux hommes pieux et les traits cette finesse qui révèle l'artiste ; les rudes mains habituées à pétrir les métaux précieux égrenent le rosaire. Tout l'ensemble de la physio-

nomie, rendue avec une prodigieuse intensité de vie, trahit une âme tendre et délicate. On devine qu'un sentiment profond guidait le pinceau de Dürer et qu'il peignit ce portrait avec son cœur plus encore qu'avec sa main.

Dürer, qui devait s'illustrer dans des genres si divers, ne tarda pas à se placer au rang des plus fameux portraitistes. « Dès le début, écrit M. Hamel, la physionomie humaine absorbe toute son attention et sa volonté se consacre à faire apparaître sur les traits l'esprit qui les vivifie et l'unité qui les harmonise. Il analyse et recompose le système d'effets et de causes, d'analogies et de contrastes, qui constituent un caractère. Il revient à la formule la plus sobre et la plus sévère : la tête avec un peu de buste et presque toujours sans les mains. Il procède en psychologue et en moraliste qui caractérise l'homme en son essence et s'attache à l'expression totale de la vie intérieure. Celle-ci jaillit avec d'autant plus d'évidence que rien ne nous distrait d'elle. Avec cette plénitude de sens, ces bustes sont aussi quelque chose d'intime, d'émouvant et de vécu, et cela tient sans doute à ce que les modèles étaient presque tous très proches du cœur ou de l'esprit de l'artiste. Ce ne sont plus des physionomies surprises avec une justesse impeccable au hasard des rencontres ou des sympathies soudaines, mais les visages longuement scrutés des êtres qu'il a le mieux connus et le plus aimés. Dürer écrit, avec le burin et le pinceau, l'histoire émue de ses affections, en même temps qu'il résume la science qu'une longue expérience lui a donnée de l'homme. »

Le portrait du *Père de Dürer* provient de la maison Poggio Impériale ; il fut transporté en 1772 aux "Offices" où il figure dans la salle XXI, dite deuxième salle flamande et allemande.

Hauteur : 0.46. — Largeur : 0.38. — Figure petite nature.

BRONZINO
ÉLÉONORE DE TOLÈDE ET SON FILS
SALLE DU BAROCCIO. — ÉCOLE FLORENTINE



Éléonore de Tolède et son fils

ELÉONORE de Tolède fut la femme de Cosme I^{er}, l'un des membres les plus célèbres de l'illustre famille des Médicis. Élevé au pouvoir par l'influence de Charles-Quint, Cosme fut à la fois fin politique, valeureux soldat et prince éclairé ; il favorisa les savants, les poètes, les artistes ; sa cour fut citée en Europe pour son éclat et sa distinction. Très épris de Florence, il s'appliqua sans cesse à l'embellir et c'est de son règne que datent les plus remarquables monuments de la ville. La femme qu'il s'était choisie était digne de lui. C'était une princesse intelligente et belle, d'un esprit très distingué, pleine de charme et de bonté, aimant comme son époux les lettres et les arts, amie du faste, en un mot choisie à souhait pour régner sur cette cour policée et brillante de la Toscane.

Dans le tableau que nous donnons ici, elle est représentée dans toute la fraîcheur de la jeunesse ; son beau visage, encadré de cheveux châtons, a des traits réguliers, pleins de noblesse, où se lit la hauteur de la race tempérée par un grand air de douceur. Assise de face, elle porte une robe blanche à ramages noirs et or ; à son cou un médaillon est attaché par un collier de grosses perles à double rang qui retombe ensuite sur le corsage. Dans sa main gauche, d'un aristocratique modelé, elle maintient le bout de l'écharpe d'or passée à sa ceinture, pendant que sa main droite s'appuie sur l'épaule d'un joli blondin en tunique bleue, le jeune duc Ferdinand, qui se tient debout à côté d'elle.

Ce beau portrait est dû à l'habile pinceau d'Angiolo Cosimo, surnommé le Bronzino, qui devint le peintre favori de Cosme I^{er}, grâce à la puissante amitié de son maître, le vieux peintre Pontormo. Bien qu'il eût pris tous ses semblables en aversion, le farouche Jacques de Pontormo se laissa cependant apprivoiser par la bonne grâce et l'aimable caractère de son élève. A peine eut-il donné quelques leçons à ce jeune esprit si prompt à comprendre, que l'incorrigible misanthrope se sentit charmé ; il fit de son disciple son collaborateur fidèle et ils travaillèrent presque toujours ensemble aux grandes décorations murales dont les Médicis aimaient à parer leurs résidences princières. Leur pinceau s'est parfois associé d'une manière si étroite qu'on peut, dans une certaine mesure, hésiter aujourd'hui à faire la part de chacun d'eux dans l'œuvre commune. Ce n'est point à dire, cependant, que le Bronzino n'ait été qu'un imitateur docile ; il parvint au contraire à accentuer son style dans un sens très personnel et le xvi^e siècle, au temps où le sentiment des choses simples commençait à se perdre, aima beaucoup ses grandes peintures religieuses, ses mythologies pleines de nudités souriantes et ses fiers portraits si sobres et si clairs.

C'est surtout par les éminentes qualités déployées dans ce dernier genre qu'il mérite la grande faveur dont jouissent aujourd'hui ses œuvres. S'il n'eût peint que des mythologies ou des tableaux de religion, il se trouverait aujourd'hui confondu dans cette foule d'artistes honorables, habiles dont fourmilla l'Italie, mais dont le talent facile ne s'impose pas à l'admiration par d'exceptionnelles qualités. Bronzino était plus expert que quiconque en son art ; dessinateur savant et impeccable, il possédait un coloris clair qui supprimait les ombres et laissait voir, sans en rien cacher et sous une blanche lumière, les attitudes et les formes. Mais ces dons de premier ordre sont gâtés par une absence complète de sentiment et par l'abus du bel-esprit ; sa pensée se traduit toujours avec un maniérisme outré, il exagère

l'élégance de ses personnages et il a contribué bien nettement à la décadence de l'art italien.

Mais Bronzino, peintre de portraits, s'est acquis une gloire indiscutable. En présence de la nature vivante, il est un tout autre homme ; il n'interprète plus, il ne cherche plus à poétiser ou à embellir, il ne voit plus que son modèle ; et alors il devient incontestablement supérieur. Son dessin, très simple en apparence, est serré et fort ; le modelé est rigoureusement exact dans ses abréviations savantes ; il est difficile de donner à des figures humaines une plus noble attitude et un plus grand air.

Il est vrai de dire qu'il eut des modèles de choix ; il fut le peintre préféré du grand-duc Cosme, dont il peignit plusieurs fois la famille. Ce n'était là, d'ailleurs qu'une des moindres occupations que le prince confia à l'artiste. Celui-ci avait fini par s'identifier à la famille de ses protecteurs ; il leur voua une sorte de culte, et l'on ne doit pas s'étonner de le voir, dans une lettre de 1545, parler de la « céleste maison des Médicis ». On avait, il est vrai, pour lui des bienveillances inépuisables. Lorsque Bronzino fut devenu vieux, Cosme I^{er} lui envoyait ses ordres dans de courts billets qui commencent par la formule amicale : *Carissimo mio*. Et c'étaient tous les jours de nouveaux travaux : indépendamment des portraits, des tableaux, des peintures décoratives qu'il improvisait à l'occasion des mariages ou des baptêmes, bien d'autres ouvrages le tenaient en haleine, et on lui doit la plupart des dessins des tapisseries que le grand-duc fit exécuter en France ou dans les Flandres. Plus que tout autre, il fut le peintre des Médicis.

Le portrait d'*Éléonore de Tolède et son fils* figure aux " Offices " dans la salle VIII, dite salle du Baroccio.

Hauteur : 1.14 — Largeur : 0.95 — Figures à mi-corps, grandeur nature.

P. VÉRONÈSE
LA SAINTE FAMILLE

SALLE XXXIII. — ÉCOLE VÉNITIENNE



La Sainte Famille

UNE sainte Famille de Véronèse ne peut ressembler à celle d'aucun autre artiste. En apparence, les personnages y sont disposés suivant la tradition, mais toujours il s'y ajoute un détail pittoresque, un geste inattendu, un de ces traits fantaisistes qui ont fait appeler Véronèse le plus adorable et le plus absurde des peintres. La vérité historique, l'exactitude du costume ne comptent pas pour lui. Peignant les scènes de la Bible, il ne se perd pas en recherches savantes pour éviter les anachronismes. Pourquoi le ferait-il ? N'a-t-il pas sous la main les magnifiques vêtements vénitiens, chatoyants d'or et de couleurs et la peinture n'a-t-elle pas été créée pour la joie des yeux ? Peindre des oripeaux vulgaires ou pauvres n'entre pas dans son entendement ; il ne comprend que la beauté des étoffes somptueuses, des brocarts lourds, des draperies soyeuses, des chairs blondes, des visages épanouis par cette joie de vivre dont son œuvre a toujours été l'exaltation. S'il veut peindre une Cène, il lui importe peu que la légende et l'histoire s'accordent ou non sur la simplicité et l'humble condition de Jésus et de ses disciples ; il peindra ce repas avec tout le faste dont est capable son imagination. Et si l'on veut apprécier équitablement Véronèse, il faut admettre à priori ses conceptions et faire abstraction, comme lui, de toutes les règles historiques qu'il a volontairement négligées.

C'est donc avec des yeux non prévenus qu'il faut considérer cette ravissante *Sainte Famille* que nous donnons ici. Admettons l'esthé-

tique de Véronèse, et aussitôt nous sommes conquis par l'abondance du détail pittoresque, par la somptuosité des costumes, par l'éclat des draperies, par la richesse des couleurs. Quelle originale conception que celle de cette sainte Catherine, magnifique patricienne de Venise, chargée de bijoux, vêtue de soie, dont l'abondante chevelure blonde s'étale en flots dorés sur les épaules ! Et la Vierge, si bien vêtue elle aussi, si belle et si charmante, comme elle se différencie des Madones qu'on avait coutume de peindre à cette époque ! Tout est fantaisie, et fantaisie charmante dans ce tableau, jusqu'au geste infiniment gracieux de saint Jean-Baptiste embrassant le pied nu de l'Enfant-Dieu, son glorieux cousin.

Quant à la supériorité de l'exécution, il est à peine nécessaire d'y insister. Il est impossible de grouper avec plus d'art, autour de ce berceau divin, des personnages mieux situés et plus habilement traités. Véronèse est un incomparable virtuose de la composition : il garnit avec la même aisance et la même clarté de petites toiles comme celle-ci et d'immenses panneaux comme les *Noces de Cana*. Aucune difficulté de métier ne peut arrêter le prodigieux artiste ; il tente et réussit les plus extraordinaires hardiesses. Dans ses fresques, il fait plafonner ses personnages dans des raccourcis qui stupéfient et qui sont d'une irréprochable vérité. En petit nous trouvons un exemple de cette virtuosité dans le raccourci du *Saint Joseph*, raccourci tellement parfait, que montrant seulement le crâne chauve du saint vieillard, il laisse néanmoins deviner tout le corps.

Pour la couleur, elle est celle du plus prodigieux manieur de lumière dont l'histoire de l'art fasse mention : elle est chaude, blonde, éclatante, et malgré l'action destructive des siècles, elle conserve encore une extraordinaire fraîcheur.

Ce qu'on pourrait reprocher à Véronèse, peintre religieux, c'est de se laisser parfois emporter trop loin par la fantaisie et de manquer d'onction. Devant ces toiles, on est ravi, on ne se sent pas ému. Hâtons-

nous d'ajouter qu'il a cependant atteint à la sublimité du tragique dans sa fameuse toile du *Calvaire*, et dans quelques autres. Mais ce ne sont que de rares exceptions.

Cette extraordinaire fantaisie alarma certains esprits ombrageux et parut irrespectueuse. Notamment dans le *Repas chez Levi*, on lui reprocha comme un outrage à la religion d'avoir intercalé des haliebardiens ivres et des bouffons avec un perroquet au poing. Il fut dénoncé au Saint-Office et traduit devant le tribunal de l'Inquisition, le 18 juillet 1573. Ce tribunal n'avait pas, à Venise, la redoutable puissance dont l'avait animé, en Espagne, le sombre fanatisme de Philippe II. Il n'en était pas moins très dangereux d'encourir ses rigueurs à une époque où la papauté conservait encore un empire incontesté sur la direction des âmes. Cette poursuite alarma vivement Véronèse ; il se défendit de son mieux en jouant l'inconscience, en affectant de ne pas comprendre l'énormité de l'irrévérence qu'on lui reprochait ; il se retrancha même derrière l'exemple de Michel-Ange qui, dans le *Jugement dernier*, « a représenté plusieurs personnages et même la Vierge dans des attitudes que la plus grande religion n'a pas inspirées. » Le maintien modeste et contrit de Véronèse, son repentir lui valurent l'indulgence du tribunal, mais on exigea de lui qu'il remaniât le tableau incriminé.

La *Sainte Famille* représentée ici aurait peut-être attiré aussi sur Véronèse les foudres de l'Inquisition, si elle l'avait connu. Elle a pu nous parvenir sans aventures et elle figure aujourd'hui aux "Offices", dans la salle XXXIII, dite première salle vénitienne.

GERARD DOW
LA MARCHANDE DE BEIGNETS

SALLE XXII. — ÉCOLE HOLLANDAISE



La marchande de beignets

GÉRARD DOW fut un des premiers à mettre en honneur ces petits tableaux exécutés dans cette manière précieuse que les Français du XVIII^e siècle appelaient le *beau fini*. On a beaucoup discuté sur cette peinture et bon nombre de gens l'ont décriée comme n'appartenant pas à l'art. Il n'en est pas moins vrai, et Gérard Dow l'a victorieusement prouvé, qu'on peut faire des chefs-d'œuvre avec le pinceau du miniaturiste comme avec la brosse du décorateur. Gérard Dow devait plaire et faire école dans un pays septentrional et protestant, où l'on vit d'une vie intérieure, silencieuse, recueillie, de la vie de famille, où l'homme attache à sa demeure, soigneusement ornée, soigneusement close, une idée de sanctuaire, inconnue aux peuples méridionaux et catholiques. En effet, Gérard Dow ne peignit que des scènes familières, de menus épisodes de la vie domestique, condensés en de petits tableaux maniables, faciles à accrocher et pouvant aisément trouver place dans les salons de la riche bourgeoisie hollandaise.

L'amour du détail et la minutie de l'accessoire, Gérard Dow les avait puisés dans l'atelier de Rembrandt, dont il avait été l'élève pendant trois ans. Mais une différence essentielle distinguait les deux artistes. « En homme vraiment supérieur, Rembrandt, même quand il finissait, savait négliger à propos tel accessoire, souder tel détail à l'expression des parties essentielles, et faire triompher ainsi ce qui, dans le tableau, s'adresse au cœur ou intéresse l'esprit. Gérard Dow, au contraire, visant à ce qu'il considérait comme le dernier mot de la

peinture, voulait donner une importance égale à tout ce qui devait entrer dans sa composition, et mettait autant de soin à finir un pot d'étain bossué qu'à exprimer le sentiment dans les traits d'une femme, la pensée dans la physionomie d'un homme. A mesure que son maître élargissait sa touche et passait à une exécution hardie et spontanée, il s'en éloignait, lui, de plus en plus, et tombait dans une manière lisse, propre, polie à l'excès ». (Charles Blanc.)

Gérard Dow avait commencé à faire du portrait et y réussissait parfaitement, mais il découragea bien vite ses modèles par sa lenteur, par les précautions minutieuses dont il s'entourait. Dans son atelier, il était défendu de marcher afin de ne pas soulever de poussière; quant à sa passion du *fini*, elle était poussée au point de rebuter les plus longanimes Hollandais. On cite une Mme Spierings, dame de distinction, que l'artiste fit poser cinq jours, rien que pour peindre sa main.

La clientèle fut prompte à se lasser et à fuir l'atelier de Gérard Dow : celui-ci ne la regretta pas. Il se consacra à peindre les scènes de la vie commune, sans même les choisir, pourvu qu'il y trouvât l'occasion de déployer son véritable génie, le génie du détail. Tout lui devint prétexte à tableaux, la boutique d'une épicière, l'officine mystérieuse d'un barbier-chirurgien, la cuisinière qui revient du marché, le charlatan qui vend son élixir, la mère de famille débarbouillant son petit monde. Il se plut surtout à la peinture méticuleuse des intérieurs bourgeois, dont il a si fidèlement rendu le détail que l'on s'attend à voir sa propre image dans le poli des glaces ou dans l'éclat des cuivres. Ses sujets, dont la simplicité confine parfois au trivial, Gérard Dow en faisait l'objet des peintures les plus fines, les plus précieuses du monde.

Bien qu'il aimât par-dessus tout les scènes d'intérieur, où pouvait se donner carrière sa merveilleuse science du clair-obscur, il lui arriva assez fréquemment de peindre les scènes de la rue. Loin de modifier sa manière, la grande lumière du dehors, en accentuant les contours

et en éclairant le détail, incitait le peintre à plus de précision encore. Nous en avons un exemple dans cette *Marchande de beignets*, représentée ici. On ne saurait pousser plus loin la minutie dans le rendu des objets les moins importants. Sans parler du soin apporté à l'interprétation des personnages qui sont d'une vérité parfaite d'expression et d'attitudes, on demeure confondu, en regardant séparément tous les objets disséminés sur la toile, du temps que leur exécution a dû coûter à l'artiste : il est tel panier d'osier où l'on pourrait compter les pommes qu'il contient, tel plat où l'on voit que se trouvent quatre beignets. Le peintre ne nous fait grâce ni d'un cercle de tonneau ni d'un barreau de chaise et toute cette puérilité dans le détail est quand même charmante, parce qu'un sens réel d'observation et une puissante fantaisie appartiennent à l'art, indiscutablement, qui font de ses tableaux des morceaux absolument précieux. Quant à sa couleur, elle est d'une qualité rare : claire, solide, et en même temps fondue jusqu'aux dégradés les plus menus : Gérard Dow est un coloriste qui a appris son métier à l'école de Rembrandt ; c'est assez dire qu'il est un maître.

Ces riens précieux qui enchantaient jadis les Hollandais n'ont rien perdu de leur prix, au contraire. Le moindre Gérard Dow atteint aujourd'hui 50.000 francs et les collectionneurs se le disputent, quand il en paraît un aux enchères publiques. Le maître hollandais conservera sa gloire tant que vivra le goût du document historique, minutieusement et artistiquement restitué.

La ravissante *Marchande de beignets* figure aux " Offices " dans la salle XXII, dite salle hollandaise.

Hauteur : 0.43 — Largeur : 0.32 — Figure petite nature

JACQUES BASSAN
LA FAMILLE BASSAN
SALLE XVIII. — ÉCOLE VÉNITIENNE



La famille de Bassan

VASARI raconte qu'étant un jour entré dans la chambre de Bassan, il lui arriva d'avancer la main pour prendre un livre que l'artiste vénitien avait peint sur une table. Ce trait nous fait tout de suite toucher du doigt le talent d'un homme qui excellait surtout dans la pratique de son art. Alors que l'Italie cherchait à atteindre aux plus hautes sublimités du style, Bassan, ami de Véronèse, de Tintoret, de Titien, préféra regarder par le côté familial cette nature que ses grands rivaux ne voyaient que sous un aspect éclatant ou grandiose : il fut le premier peintre de genre de l'Italie, et à ce titre il mérite toute l'attention de l'histoire.

Ce n'est pas que Bassan fût incapable d'aborder des sujets élevés ; il eut, lui aussi, des velléités de haut style, et il n'y réussit pas trop mal, puisque Lanzi, en parlant de ses fresques affirme que ses figures ont quelque chose de la grandeur imposante de Michel-Ange. Mais ses goûts n'étaient pas là, il revint sans tarder à ses scènes familières où il ne rencontrait aucun rival.

Il possédait au suprême degré la qualité première indispensable à ce genre de peinture ; il était un praticien consommé. Posséder à fond tous les secrets du métier est nécessaire à qui doit rester ou du moins se complaire dans les régions inférieures de l'art de peindre, car il est bien simple que l'exécution acquière de l'importance à mesure que le style en perd. Que serait, par exemple, un peintre de nature morte, s'il n'avait pas même l'exécution, s'il n'était pas maître de sa palette et de sa main ?

Délaissant les habitants du Paradis et les Dieux de l'Olympe, Bassan introduisit dans la peinture italienne cette manière jusqu'alors inconnue : le genre. Il est le véritable ancêtre de la peinture flamande. Ce qui n'avait été jusque là que l'accessoire, il en fit au besoin le principal dans ses tableaux. Aussi étudia-t-il avec le plus grand soin les animaux, le paysage, les objets inanimés, s'appliquant à exprimer fortement le caractère particulier de chaque bête et à rendre sous leur aspect le plus vrai les arbres, les fruits et les fleurs, les instruments de labour et de jardinage, toutes les choses enfin dont se compose le mobilier d'une maison rustique, jusqu'à la batterie de cuisine. Et il poussait l'excellence du modelé, l'énergie du rendu, jusqu'à l'illusion, la vie, le relief. Si bien que, s'il abordait les grands sujets de la Bible, il avait soin de choisir ceux où il pouvait introduire ses héros favoris, les animaux, et leur donner le premier rôle.

Il n'était pas moins remarquable dans la peinture de ce qu'on a appelé plus tard la peinture de *conversation* ; il n'a pas son égal pour grouper autour d'une table, dans un intérieur minutieusement décrit, un certain nombre de personnages dans le laisser-aller familial, buvant, mangeant ou faisant de la musique. Et il n'avait pas à chercher bien loin ses modèles ; il les prenait dans sa propre famille, qui était très nombreuse. Aussi, la plupart de ses tableaux d'intimité portent-ils le titre commun de *Famille de Bassan*.

Celui que nous donnons ici est de ce nombre. On y voit, assis au centre de la table, Jacques Bassan et ses deux fils François et Léandre, peintres eux aussi, penchés sur une partition. A gauche, la fille aînée de l'artiste joue du clavecin, pendant que sa femme vue de dos, suit le concert sur un cahier de musique ; à droite, une autre jeune fille est assise, attentive à l'exécution, qu'elle accompagne sur sa guitare. Un garçonnet, debout, bat la mesure et chante ; un autre, le plus jeune, apporte aux musiciens un plateau chargé de pommes. Au fond, une draperie relevée qui laisse apercevoir un coin de ciel bleu.

Ce tableau est remarquable par la vérité des attitudes, le pittoresque du détail, et surtout par le fini de l'exécution qui rappelle les plus précieuses toiles hollandaises. Il ne faut pas non plus oublier l'admirable qualité du coloris, qui fait de Bassan le premier coloriste de Venise, à une époque qui comptait cependant Titien, Véronèse et Tintoret. Ces grands maîtres, d'ailleurs amis de Bassan, lui reconnaissaient cette supériorité puisque Véronèse lui donnait son propre fils pour élève. Quant à Tintoret, il disait à Bassan : « Vois-tu, Giacomo, si tu avais mon dessin et que j'eusse ta couleur, du diable si Titien, Raphaël et les autres pourraient se faire voir à côté de nous . »

Jacopo Bassan s'appelait Jacopo da Ponte, mais il avait pris le nom de Bassano, sa ville natale, qu'il habita presque toute sa vie, à l'exception de quelques séjours à Venise où il aimait se retrouver avec ses grands rivaux. Il n'avait que des amis parmi eux, car on l'estimait autant pour la hauteur de son caractère que pour la qualité de son talent. Tout ces maîtres, réunis en d'intimes soirées, se délassaient de la peinture en faisant de la musique et Véronèse a perpétué ce souvenir en introduisant ses amis dans le groupe des musiciens des *Noces de Cana* : Jacques Bassan y joue de la flûte.

Ce merveilleux artiste parlait de son talent avec une modestie bien rare quand elle est sincère ; arrivé une prodigieuse habileté dans la pratique de son art, il disait cependant avec mélancolie, à son lit de mort : « C'est à peine si je commençais à apprendre la peinture ». Bassan laissa quatre fils qui furent peintres aussi, avec des talents divers, mais très inférieurs à celui de leur père.

La famille de Bassan figure aux " Offices " dans la salle XVIII, dite première salle vénitienne.

Hauteur : 1.14. — Largeur : 1.78. — Figures à mi-corps, petite nature.

TITIEN
FRANÇOIS-MARIE DELLA ROVÈRE

SALLE XVIII. — ÉCOLE VÉNITIENNE



François-Marie della Rovère

FRANÇOIS-MARIE DELLA ROVERE, duc d'Urbin, était un de ces principicules qui foisonnaient en Italie, au xv^e siècle, sans cesse ballottés entre les plus grands rois de l'Europe qui venaient presque toujours vider leurs querelles sur leur propre territoire. Les alliances, les neutralités, les trahisons qu'on leur imposait ils avaient soin de les estimer très cher, et bien souvent c'était le butin de guerre du vainqueur qui pourvoyait au luxe de leurs petites cours. Ainsi placés entre de hauts et dangereux voisins, dans un siècle de violences et d'embûches, la plupart de ces souverains au petit pied avaient une âme façonnée à l'image de leur temps : ils étaient rusés, cruels, avides, pillards, plus condottieri que gentilshommes et se vengeant de leur bassesse envers les grands par une odieuse tyrannie sur leurs malheureux sujets. Tous les petits princes italiens ne furent pas découpés sur ce triste modèle : il y eut d'honorables exceptions et certains furent des esprits éclairés, cultivés, qui patronnèrent et appelèrent à eux les savants et les artistes et favorisèrent puissamment le grand mouvement libérateur de la Renaissance. De ce nombre fut Francisco Maria della Rovère, duc d'Urbin, représenté ici.

Sous sa rude écorce de soldat, ce prince cachait une âme haute et fière ; il ne faut pas le juger d'après le portrait du Titien où il nous apparaît armé de pied en cap, la main sur l'épée, le bâton de commandement à la main. A la vérité son visage aux traits durs, encadré d'une barbe et de cheveux broussailleux trahit une nature

autoritaire, violente ; la fixité de l'œil froid indique que la colère devait souvent les allumer d'une lueur dangereuse. Certes, nous n'irons pas jusqu'à dire que ce duc d'Urbain fut un modèle de mansuétude et de bonté, l'histoire lui reproche même sa trop grande habileté à jouer du poison et de la dague, mais il se distingua de ses voisins par son goût des belles-lettres et des arts. Il accorda son amitié à tout ce que l'Italie comptait d'éminent dans les sciences, la poésie et la peinture. Il se montra surtout un admirateur passionné de Titien, qu'il appela souvent chez lui, où il le logeait principalement dans son propre château. La présence du génial artiste lui devint à ce point nécessaire qu'il alla à plusieurs reprises le chercher lui-même à Venise pour le ramener à sa cour. C'est lui qui le présenta à l'empereur Charles-Quint et lorsque Titien passa par Urbain pour se rendre à Rome où l'appelait le pape Paul III, le duc le reçut magnifiquement et le fit escorter comme un prince jusqu'à la ville pontificale.

Titien paya royalement l'hospitalité généreuse du duc en exécutant pour lui de nombreuses peintures et des portraits qui sont d'incalculables chefs-d'œuvre. Le portrait de Francesco Maria, celui de la duchesse Éléonore, sa femme, déjà donné dans cet ouvrage, et celui de leur fils Guidobald sont des morceaux d'une beauté rare.

A l'époque où Titien peignait ces portraits, il était déjà célèbre dans toute l'Italie comme peintre religieux, comme peintre de mythologies et surtout comme portraitiste. Il était recherché par les grands de la terre, et Charles-Quint avait un jour ramassé son pinceau en disant que « Titien était bien digne d'être servi par César ». A Rome, où Michel-Ange brillait pourtant de son plus bel éclat, il marchait de pair avec les cardinaux et se voyait traité en ami par le Souverain Pontife. Partout où il était passé, il avait laissé la marque de son génie, soit par des tableaux, soit par des portraits ; à Florence, le cardinal Hippolyte de Médicis, à Mantoue le duc Frédéric Gonzague, puis Charles-Quint, dans ce magnifique portrait équestre qui est une merveille de la

peinture. Un volume entier suffirait à peine pour parler convenablement des innombrables portraits du Titien. En faire l'énumération, c'est nommer tout ce qu'il y avait alors d'hommes de marque en Italie, et d'abord les doges Grimani, Gritti, Pietro Lando, Marc-Antoine de Trévise et Francesco Venerio, que Titien dut peindre successivement comme peintre officiel de Venise ; le cardinal de Lorraine, le cardinal de Trente, le cardinal de Médicis, déjà nommé ; le général Antoine de Lera, qui tient tête aux armées françaises à Milan et à Pavie ; le brave marquis du Guast, le même qui perdit la bataille de Cérsoles et que Titien peignit une autre fois, haranguant ses troupes, dans le tableau connu sous le nom de *l'Allocuzione* ; Don Diego Urtado Mendoza, ambassadeur Charles-Quint à Venise, le marquis de Pescaire, François Sforza, duc de Milan, Vincenzo Capello, sénateur, ami du peintre, dont la femme, Bianca Capello, était renommée pour sa beauté et que Titien peignit aussi ; Pierre l'Arétin, dont il fit trois fois le portrait ; le célèbre poète Arioste, l'historien Paul Jove, l'illustre et infortuné André Vésale, le savant littérateur Daniel Barbaro, et le roi François I^{er} qui ne put le décider à venir en France, et le Grand-Turc Soliman, et le grand empereur Charles-Quint avec son terrible fils Philippe II et son terrible lieutenant le duc d'Albe, et combien d'autres, moins illustres, qu'il serait inutile de citer ici. A quatre-vingt-dix-sept ans, il peignait encore, d'une main encore ferme, le portrait d'Henri III, roi de Pologne qui venait de désertir son royaume pour rentrer en France.

Le magnifique portrait de *François-Marie della Rovere* figure aux Offices dans la salle XVIII, dite première salle vénitienne.

Hauteur : 1.13. — Largeur : 1 mètre — Figure à mi-corps, grandeur nature.

G. METSU
FEMME ACCORDANT SON LUTH

SALLE XVIII. — ÉCOLE HOLLANDAISE



Femme accordant son luth

METSU est au nombre des peintres qui ont un grand nom sans histoire. On ne sait presque rien de sa vie, sinon qu'elle s'écoula presque entièrement dans la ville de Leyde, à la même époque où y brillaient Jean Steen et Franz Miéris, les deux grands artistes ivrognes. A en juger par sa peinture, Metsu dut avoir d'autres goûts, plus relevés, et ce n'est pas dans son œuvre qu'il faut chercher les scènes comiques des cabarets hollandais. Par contre, quiconque a vu un tableau de Gabriel Metsu connaît mieux les habitudes de la bourgeoisie hollandaise, son costume au temps des stathouders, sa physionomie, sa politesse, ses intérieurs et jusqu'à ses pensées que s'il avait lu bien des livres de voyages, des volumes entiers de géographie, de description et d'histoire. Tel qu'il apparaît dans les tableaux de Metsu, le riche Hollandais est casanier, méthodique, réglé dans sa vie. Sa maison, pour lui, c'est l'univers. Il concentre dans cette demeure chérie et bien distribuée autant de jouissances que les anciens rois de l'Asie en rassemblaient dans les palais de Suze ou d'Ecbatane.

Les mœurs de la Hollande, aussi bien que sa physionomie matérielle, tout cela est écrit dans les tableaux de Metsu avec une netteté charmante qui plaît d'autant plus que ce mérite semble involontaire chez le peintre. N'est-il pas charmant, en effet, d'entrer à sa suite, au fond de ces intérieurs où pénètrent si difficilement les étrangers ? Le plus souvent c'est par une fenêtre, figurant le cadre de son tableau, que Metsu nous donne accès dans le boudoir de femmes à la mode et nous

les fait surprendre, tantôt en déshabillé de velours, écrivant leurs secrets, tantôt exhalant sur les cordes de leur guitare les soupirs de leur âme inexpressive et les pensées qu'on ne dit point.

Metsu a le talent d'intéresser, je ne dis pas l'œil seulement, mais l'esprit lui-même, à la représentation des actes les plus simples de la vie domestique. *Une femme accordant un luth*, c'est là un sujet bien modeste, et pourtant, grâce au fini de l'œuvre et à l'excellence de la touche, grâce aux soins attentifs avec lesquels est rendu ce banal épisode, le peintre attire et retient fortement nos regards. Si le travail était moins précieux, si les détails n'étaient pas si bien choisis, nous ne nous attarderions que quelques instants devant ce tableau. Mais comment ne pas s'intéresser à cette jolie Hollandaise que le peintre nous présente avec une si charmante insistance ? Tout, dans ce petit tableau, semble fait à dessein pour nous attirer, la grâce un peu lourde de la jeune femme, le détail de son vêtement, l'agrément de l'épisode secondaire, de cet enfant qui dresse un chien à présenter la patte en lui montrant du sucre, les particularités architecturales de la cheminée, enfin la somptuosité du tapis couvrant la table et venu certainement de quelque lointaine région d'Asie, sur les navires hollandais. Tout cela est charmant, vivant, décrit avec finesse, et le peintre n'y est pas tombé dans l'excès, si commun aux artistes hollandais, de prodiguer ces accessoires, ces meubles, ces lustres, ces aiguières qui donnent à leurs intérieurs l'aspect de boutiques d'antiquaire. Chez Metsu, la sobriété s'allie toujours à l'élégance ; c'est un peintre de goût, et c'est par cela surtout qu'il est peut-être le plus grand de ces maîtres charmants.

L'expression, chez Gabriel Metsu, est tellement fine que souvent elle n'est pas saisissable au premier coup d'œil. Les visages de ses Hollandaises paraissent d'une tranquillité désespérante, d'un flegme inaltérable, C'est à peine si l'on y voit poindre un sourire ou se dessiner un sentiment vague. Mais sur ce fond d'impassibilité, la

moindre émotion laisse une trace et le peintre sait la noter d'un trait rapide, à peine sensible, par l'imperceptible dérangement de la bouche et du regard. Dans la *Femme accordant son luth*, le simple plissement de la lèvre indique l'intérêt que la belle musicienne prend aux ébats du petit chien posé à côté d'elle.

Le chien joue toujours un grand rôle dans les tableaux des maîtres hollandais, et dans ceux de Metsu particulièrement. Il est le compagnon nécessaire des belles dames, leur confident, et le peintre s'en sert pour compléter l'expression de sa pensée, pour déterminer avec plus de précision la signification de son œuvre. L'allure du chien s'ajoute à l'action des figures et fait connaître souvent ce qu'elles ne disent pas.

Il faut noter aussi l'importance que Metsu accorde à la description des cheminées ; il est rare qu'il ne les fasse pas figurer dans un de ces tableaux. Grâce à lui nous connaissons un détail intéressant de la décoration intérieure des maisons hollandaises au XVII^e siècle. En général, le chambranle est conçu d'après un ordre d'architecture qui est le plus souvent le corinthien ou le composite. Ces grandes cheminées à manteau devaient convenir au peuple hollandais, qui vivait surtout de la vie de famille et il n'est pas étonnant que des soins délicats fussent apportés à cet ornement important du foyer.

Par l'excellence de son art et le précieux de la touche, Metsu se classe au premier rang des maîtres hollandais, à côté de Gérard Dow et de Terburg, peut-être même au dessus d'eux.

La *Femme accordant son luth* figure aux " Offices " dans la salle XXII, dite salle hollandaise.

Hauteur : 0.30. — Largeur : 0.27. — Figures à mi-corps, petite nature.

BOTTICELLI
LE PRINTEMPS
PALAIS PITTI, — ÉCOLE FLORENTINE



Le Printemps

LA toile fameuse du *Printemps* n'appartient pas à la galerie des " Offices " mais à la galerie d'art antique et moderne. Il nous a cependant paru impossible de ne pas réunir ici cette œuvre et celle de la *Naissance de Vénus*, qui procèdent si exactement de la même inspiration. A la vérité les deux tableaux sont de grandeurs inégales, l'un est peint sur bois et l'autre sur toile, ils sont même très différents de style et de composition, et certains critiques en ont conclu qu'ils n'avaient pas été exécutés pour se faire pendant, et partant, qu'aucun lien ne les rattache l'un à l'autre. Nous appuyant sur le témoignage de Vasari, nous sommes d'un avis contraire. Celui-ci rapporte que, dans la villa de Castello, qui appartenait alors à Cosme de Médicis, on conservait de Botticelli deux tableaux à personnages représentant « l'un la naissance de Vénus avec les nuées et les vents qui la poussent vers la terre, l'autre, une Vénus encore que les Grâces fleurissent et c'est le symbole du Printemps. » Il est donc certain que ces deux peintures ont été exécutées à la même époque et pour le même personnage, probablement Lorenzo di Pier Francesco, cousin de Laurent le Magnifique et propriétaire de la villa de Castello.

Ce qui n'est pas douteux, c'est l'identité des sources littéraires où Botticelli a puisé son inspiration. Botticelli, désireux de traduire l'antiquité mythologique et incapable de trouver dans son propre fonds les thèmes nécessaires, les a empruntés aux poètes de son temps et notamment à Politien et à Laurent de Médicis qui chantèrent en vers

fort jolis le charme du Printemps florentin, le retour des fleurs, de la jeunesse, du plaisir et de l'amour. Écoutons Laurent de Médicis :

Que bienvenu soit Mai — avec son rustique étendard — que bienvenu soit le printemps — qui met l'amour dans tous les cœurs — Et vous, jeunes filles, par troupes, — avec vos amoureux — vous qui de roses et de fleurs — parez en mai votre beauté — venez sous l'ombre fraîche — des tendres arbres verts — Les bêtes, les oiseaux — s'enflamment d'amour en mai — que celle qui est jeune et belle — ne soit point avare de sa beauté.

Et Politien, de son côté, chante ce pays du printemps éternel, où les feuilles sont d'émeraude et les fruits d'or :

C'est le royaume où se réjouissent les Grâces — où la Beauté pare de fleurs ses cheveux — où, amoureux, derrière Flore — Zéphyre vole, faisant à son souffle fleurir l'herbe verdoyante.

Pour ces humanistes de la Renaissance, nourris de mythologie classique, le retour du printemps, c'est le triomphe de Vénus. C'est aussi le merveilleux royaume de la blonde déesse que Botticelli s'efforcera, à leur exemple, de chanter sur la toile, c'est Vénus qui sera le prétexte, le centre et la triomphatrice de ces compositions.

C'est bien elle, en effet, que nous voyons, au centre du tableau, avec, au dessus d'elle, un Amour qui voltige et, à ses côtés un groupe de Grâces qui dansent. Par une bizarrerie que rien n'explique, l'artiste pour la peindre, a renoncé à la nudité classique et a chastement vêtu la déesse de l'Amour d'un habillement florentin du xv^e siècle. A droite de Vénus, au premier plan, c'est *Primavera*, une svelte et élégante jeune femme, à la robe légère toute parsemée de fleurs : des fleurs encore, marguerites et bleuets, couronnent ses cheveux blonds où traînent des reflets d'or ; une guirlande de fleurs au cou, une ceinture de lierre à la taille, elle s'avance, touchant à peine la terre, prête à semer des fleurs sous ses pas. Elle a cette démarche glissante et gracieuse, que Politien appelle « il dolce andar soave ». Tout près d'elle, Botticelli a placé Flore poursuivie par un satyre et qui, dans sa fuite, laisse échapper de sa bouche une branche d'anémones et de roses. Sur la gauche du

tableau, c'est l'admirable groupe des trois Grâces qui dansent en se tenant les mains. On ne se lasse pas d'admirer l'art exquis et raffiné avec lequel Botticelli a mis en scène cette délicieuse féerie. « Certes, écrit M. Charles Diehl, dans la ligne onduleuse de ces longs corps de femmes, dans la grâce souple des mouvements, dans l'élégance des étoffes légères collant au corps ou flottant au vent, le peintre se conformait à un modèle idéal puisé dans les écrits du temps, mais il apportait dans son interprétation une grâce de dessin, une fraîcheur d'imagination, un charme de poésie incomparables : et surtout, aux fragiles visages de ces femmes, il donnait une expression de mystère, quelque chose de l'énigmatique sourire qu'aima aussi Léonard de Vinci ».

Tout n'est pas parfait dans ce tableau. Botticelli, qui se préoccupait peu de la composition, a placé ses personnages de telle sorte qu'ils semblent étrangers les uns aux autres. Aucun lien n'attache Vénus à tous ces groupes, Primavera et Flore n'ont pas l'air de se connaître, pas plus que Mercure ne se soucie des danseuses tournant près de lui. Mais si l'on examine chaque personnage et chaque groupe séparément, quelle merveille !

Ce *Printemps*, cette Primavera fleurie et ce groupe adorable de Grâces dansantes sont un conte de fées, poétique et charmant, qui n'a rien de réel ni rien d'antique, mais qui demeure, avec ses défauts mêmes, une des créations les plus séduisantes qu'ait produites la peinture de tous les temps.

Cette œuvre magnifique figure à la galerie d'art ancien et moderne, dans la première salle de Botticelli.

Hauteur : 2.03. — Largeur : 3.14. — Figures grandeur nature.

BREUGHEL D'ENFER
DANTE ET VIRGILE AUX ENFERS

SALLE XXII. — ÉCOLE HOLLANDAISE



Dante et Virgile aux Enfers

PIERRE BREUGHEL le jeune était le fils de Pierre Breughel qu'on a surnommé Breughel le Drôle et aussi Breughel des Paysans parce qu'il peignait les mœurs villageoises, et particulièrement leurs fêtes, avec un entrain de jovialité et un sentiment du grotesque dont l'art n'offrait pas encore d'autre exemple, si ce n'est dans quelques ouvrages de l'*inclyte* Van Thulden et de l'*adextre* Paténier, comme dit Rabelais. Chacun, dans cette famille d'artistes, reçut un surnom spécial. Des deux fils de Pierre Breughel le vieux, l'aîné, Jean Breughel, fut appelé Breughel *de Velours*, beaucoup moins à cause du moelleux de sa peinture qu'à cause des vêtements de velours qu'il avait coutume de porter ; l'autre, Pierre, celui qui nous occupe aujourd'hui, reçut le sobriquet de Breughel *d'Enfer*, parce que les motifs qu'il traitait d'habitude étaient des incendies et des scènes infernales.

C'est un sujet de ce genre que nous reproduisons ici, sous le titre de *Dante et Virgile aux Enfers*. On aperçoit les deux poètes arrivant par la gauche dans le ténébreux séjour, où les surprend le plus hallucinant spectacle. Cet enfer est d'un romantisme fou, avec ses architectures bizarres, ses instruments de torture effroyables, ses roues gigantesques qui happent les damnés et les broient comme au laminoir. Par les vastes portes béantes, on aperçoit l'incandescente lueur de la fournaise. C'est assurément au seuil de cette horrible demeure que Dante écrivit son fameux vers : Vous qui pénétrez ici, perdez toute

espérance. Et de fait, si l'on en juge par le tableau de Breughel, ce lieu est bien un lieu d'épouvante, de désespoir et de supplices. Tout ce qu'une imagination exaspérée peut inventer en matière de torture et d'effroi, Breughel l'a mis dans sa toile. Au premier plan, des malheureux se roulent à terre, étouffés par les anneaux de serpents monstrueux pendant qu'un autre cherche à échapper aux atteintes d'un hideux animal qui le poursuit, la gueule ouverte ; plus loin, c'est un autre damné qu'un gigantesque homard saisit et larde de ses crochets de fer. Et partout, ce sont les mêmes visions d'épouvante : ici, ce sont des squelettes de démons sur des squelettes de chevaux, qui poursuivent les réprouvés ; là, ce sont des araignées géantes qui abattent leurs énormes antennes velues sur les fuyards affolés. Le rougeoiment de l'enfer éclaire seul cette scène lugubre. A droite, on aperçoit le Phlégéton, le fleuve maudit qui conduit à cet antre, chargé de barques amenant de nouvelles victimes.

Pierre Breughel le Jeune avait puisé le goût de ces scènes infernales dans les œuvres de son père, qui tenait lui même de Jérôme Bosch ses conceptions burlesques et fantasmagoriques. Ce genre plaisait au génie sombre et capricieux des races septentrionales et les Breughel, le père et le fils, en s'abandonnant à toute l'étrangeté de leurs inventions, travaillaient presque inconsciemment à échafauder pour l'avenir une gloire durable.

Breughel d'Enfer a cependant laissé dans la peinture un renom moins éclatant que son père, parce que son invention et son originalité sont de beaucoup inférieures à la débordante fantaisie de Breughel des Paysans. La célébrité de son frère Breughel de Velours lui a aussi beaucoup nui. Il n'en possédait pas moins des qualités de premier ordre. Moins inventif que son père, il peignait plus finement que lui et sa manière, sous ce rapport, a beaucoup de similitude avec celle de son frère, qu'il surpasse même par la souplesse du dessin et la fraîcheur du coloris. On ne saurait, mieux que lui, représenter les

effets de la flamme dans les ténèbres, ainsi qu'on peut s'en convaincre dans le tableau *de Dante et Virgile aux Enfers*. Le sombre caractère du seizième siècle, cette époque de crimes, de persécutions et de guerres atroces, qui avait inspiré Breughel le Vieux, se reflétait donc jusque dans les tragiques peintures de son fils.

Chose étrange, ces trois hommes qui furent célèbres de leur vivant, n'ont pour ainsi dire laissé aucune autre trace que leurs œuvres de leur passage en ce monde. Le plus connu d'entre eux est sans contredit Breughel de Velours, sans doute parce qu'il voyagea beaucoup, qu'il eut beaucoup d'amis et notamment Rubens dont il fut à diverses reprises le collaborateur. L'éclat du grand maître d'Anvers rejaillit en partie sur lui. Mais de Breughel le Vieux et de Breughel d'Enfer, on ne sait rien ou presque rien. Pour ce dernier on a la quasi-certitude qu'il naquit et mourut à Bruxelles, sans qu'aucune date précise puisse être fournie, soit pour la naissance soit pour la mort. Karl Van Mauder nous apprend qu'il étudia dans l'atelier de Gilles van Koningslo et qu'il reproduisait fort habilement les œuvres de son père. Nous savons aussi qu'il fut reçu franc-maître à l'Académie de Saint-Luc en 1609. Là se bornent toutes nos connaissances historiques à son égard. Toutefois, nous connaissons son visage, dont les traits furent gravés à l'eau forte par Van Dyck ; c'est une belle tête, expressive et fine, encadrée d'une barbe somptueuse.

L'obscurité de sa vie n'a pas nui à l'éclat de ses œuvres qui jouissent aujourd'hui d'un légitime crédit. La galerie des " Offices ", notamment, s'enorgueillit de posséder ce *Dante et Virgile aux Enfers*, d'une si impressionnante fantaisie ; ce tableau figure dans la salle XXII, dite salle hollandaise.

PONTORMO

LÉDA

SALLE XXV. — ÉCOLE FLORENTINE



Léda

JACOPO CARUCCI, plus connu sous le nom de Pontormo, eut la rare fortune de mériter, enfant, les louanges et les encouragements d'un maître entre tous difficile : Michel Ange. Voyant un essai de ce jeune artiste de quatorze ans, le génial vieillard annonça que si Pontormo continuait comme il venait de commencer, il porterait la peinture à ses plus hautes splendeurs. Les prophètes se trompent quelquefois : Pontormo ne réalisa pas, du moins dans leur intégralité, les prédictions de Michel-Ange. Ce n'est pas qu'il ait manqué de talent, peu d'artistes ont possédé autant de qualités naturelles ; ce n'est pas non plus qu'il ait manqué de maîtres, puisqu'il passa successivement dans l'atelier des plus grands peintres de son temps, Piero dit Cosimo, Albertinelli, Léonard de Vinci, André del Sarto, mais il semble que cette diversité même d'enseignement ait partiellement aboli sa personnalité. Toutefois, de tous ces maîtres, il en est un dont l'influence laissa une trace plus profonde que les autres sur le talent de Pontormo ; ce fut André del Sarto. Dès son entrée dans l'atelier du grand artiste, il fut illuminé de la vraie lumière. C'est à lui qu'il dut cette douceur de modelé, cette morbidesse de pinceau qui caractérisent la manière de ses premiers temps et qui, malgré les modifications que son talent subit avec les années, se retrouvent plus ou moins dans ses tableaux et dans ses fresques. Et, cependant, à en croire Vasari, il ne fit que traverser l'atelier d'Andréa ; celui-ci aurait pris ombrage des dons exceptionnels qui se manifestaient dans son

élève, et l'aurait obligé à se retirer. Mais Vasari n'est pas toujours une source très sûre ; il recueille trop volontiers des racontars non contrôlés, et ce que l'on sait du caractère et de la noblesse d'Andréa permet de tenir pour douteuse sa jalousie envers Pontormo. Il vaut mieux admettre, pour l'honneur de ce grand peintre, que son élève le quitta de son plein gré, sous l'impulsion de ce caractère emporté et fantasque dont il donna tant de preuves durant sa vie.

Quoi qu'il en soit, Pontormo, à peine sorti de l'atelier d'Andréa, eut l'heureuse fortune de voir se produire à Florence un événement qui lui permit de manifester son talent. Léon X venait de ceindre la tiare et Florence, dans sa fierté de posséder un pape, organisa de grandes fêtes qui exigèrent la collaboration des principaux artistes de la cité. Pontormo fut associé à ces travaux et sa manière facile et élégante réussit immédiatement : il peignit des écussons, des trophées, des costumes de carnaval, des chars de cavalcade, à l'entière satisfaction des membres de la famille de Médicis, qui présidaient à ces fêtes. De ce jour commença cette constante faveur qu'il sut conserver jusqu'à la fin, malgré ses manières brusques et son humeur chagrine.

Les Médicis lui confièrent à diverses reprises la décoration de leurs palais et il exécuta les portraits de presque tous les membres de cette maison souveraine. Pontormo a fait d'excellents portraits, admirables par la chaleur du ton, par la sérénité fière de l'attitude et du regard, par l'ampleur du dessin qui, négligeant les détails vulgaires, simplifie et agrandit tout. Certains sont de purs chefs-d'œuvre, comme ce *Portrait de graveur* qui est au Louvre ; comme celui de *Cosme I^{er}* et celui d'*Hippolyte de Médicis*, peintures sombres savamment caressées par le pinceau, où Pontormo nous montre à quel point son admiration est restée fidèle aux leçons d'André del Sarto.

Pontormo n'est pas moins estimé comme peintre religieux et l'on voit encore à Florence, dans les couvents et les églises, de nombreuses

fresques qui dénotent une inspiration délicate en même temps qu'une main souple et puissante.

La délicatesse, la suavité, l'agrément de la forme furent toujours les qualités maîtresses de Pontormo. Cette douceur du modelé dans les carnations semblait prédisposer l'artiste à réussir dans la peinture de ces belles nudités si chères à la Renaissance où se complaisait l'invention poétique des maîtres du temps. Il s'y montra, en effet, fort habile, et il peignit des scènes mythologiques et des Vénus, qui, pour la grâce des attitudes, le charme des corps, la finesse des chairs peuvent se comparer aux meilleures créations du genre. Nous en trouvons un exemple typique dans cette *Léda*, délicate et menue, amoureusement caressée par le cygne et qui semble baigner dans une lumière d'or ; ce corps gracile et charmant est traité d'une main ferme et d'une manière large, qui arrive aux plus extrêmes finesses du modelé par des traits imperceptibles ayant l'air de simples indications mais qui sont en réalité un véritable prodige d'habileté. Rien de gracieux comme ces amours qui jouent aux pieds de Léda semblant lui promettre par avance les joies d'une illustre maternité.

Moins remarquable que ses maîtres Andréa del Sarto et Vinci, Pontormo se place assez près d'eux, dans la lignée des artistes de cette grande époque. Il fut savant, habile, et son pinceau fut d'une douceur de touche qui contrastait étrangement avec les brusqueries de son caractère. Et il est un précurseur de cette peinture aimable et facile que Rosso et Primatice allaient bientôt acclimater en France, sous le nom d'école de Fontainebleau.

La *Léda* figure aux " Offices " dans la salle XXV, dite première salle Toscane.

Hauteur : 0.54. — Largeur : 0.28. — Figure petite nature.

PÉRUGIN
FRANCESCO DELL' OPERE
TRIBUNE. — ÉCOLE OMBRIENNE



Francesco dell' Opere

FRANCESCO DELL' OPERE n'aurait vraisemblablement jamais connu la célébrité s'il n'eût rencontré sur sa route le bel artiste que fut Péruçin. Il a même couru le risque de demeurer à tout jamais inconnu, car pendant très longtemps on ignora jusqu'au nom de l'auteur du portrait. On l'attribua à Giacomo Francia durant deux siècles et quand le hasard, permit de restituer cette œuvre à son véritable auteur, on s'accorda pour reconnaître dans le modèle les propres traits de Péruçin. Ce ne fut que bien plus tard que l'on mit à jour une inscription placée au revers du panneau et tracée par la main même du peintre, portant ces mots : *1491, di luglio Pietro Perugino pinx^t Franc^o de Lope (dell' Opere).*

Grâce à cette inscription, l'œuvre était rendue à son auteur et un état civil indiscutable au modèle. Ce Francesco dell' Opere était le frère de Jean delle Corniole. C'est Vasari qui nous l'apprend, mais il oublie de nous dire quels mérites le désignaient à l'attention de Péruçin et à l'estime de la postérité.

Ce n'est pas que sa figure, à ce Francesco dell' Opere, soit dénuée de caractère. Non, certes : il y a de la finesse dans les traits, de l'intelligence dans les yeux et quelque chose d'artiste dans l'envolée des cheveux roux éparés en coup de vent. D'une main, il s'appuie sur le devant du tableau, pendant que de l'autre il tient une clef sur laquelle sont écrits les mots : *Timete Deum*, ce qui semble indiquer un homme pieux et craignant Dieu.

Mais ce qu'il faut surtout admirer, c'est la remarquable exécution de ce portrait. Toutes les moindres nuances de ce visage y sont notées par une touche légère et fine ; la vie s'inscrit de magnifique manière dans les yeux, la pensée dans le front ; on voit les narines palpiter et il semble que ce soit un être réellement vivant qui se trouve devant vous, vous fixant de son regard tranquille.

Il convient de noter aussi la beauté supérieure des mains, d'autant plus remarquable que le peintre a placé la main gauche en raccourci, entreprise difficile en tout temps, plus hasardeuse encore à l'époque de Pérugin où l'art du raccourci et de la perspective étaient à peine pratiqués. N'oublions pas non plus le magnifique paysage placé derrière le modèle, avec ses lointains onduleux qui s'enfuient jusqu'à l'horizon, paysage baigné de lumière où court une atmosphère d'une étonnante fluidité. Profitons de ce détail pour faire remarquer combien les Italiens, qui attachaient si peu de prix au paysage, étaient d'admirables paysagistes ; ces décors de nature, négligemment brossés pour servir de fond à un portrait, sont très souvent des chefs-d'œuvre d'une qualité rare.

Pérugin fut un noble et grand artiste, dont la gloire ne se borne pas à avoir été le maître de Raphaël, mais qui a laissé des œuvres dont s'enorgueillissent les plus belles galeries d'Europe. Raphaël, surtout dans les débuts de sa prodigieuse carrière, subit l'influence de Pérugin : ce fut même un grand bonheur pour lui que d'entrer dans cette école, où il put devenir savant sans cesser d'être naïf, sans rien perdre encore de la virginité de son génie. Il était bon qu'avant de créer sa propre manière, Raphaël passât par les enseignements d'un peintre qui poussait la modestie de l'exécution jusqu'à la timidité, la pureté du contour jusqu'à la sécheresse, qui cherchait l'expression de l'âme plutôt que le mouvement du corps, qui préférait enfin un style que nous trouvons mesquin et raide, au style fier et hardi, mais tourmenté et monotone, qui allait envahir et entraîner toute l'Italie.

Ce qu'il y a de plus précieux dans la manière du Pérugin, c'est la fraîcheur de ses tons et la netteté de son pinceau. Il est un parfait dessinateur, en dépit d'une certaine raideur hiératique, héritée des siècles précédents et dont il n'a jamais pu se débarrasser ; il ne possède pas complètement cet art de draper les étoffes que son grand élève et les Vénitiens de la glorieuse époque ont porté si haut ; il manque de souplesse, de moelleux, et le fini de sa peinture n'arrive pas à dissimuler ce défaut. Mais il reste un maître supérieur pour l'expression des visages : les plus belles madones de Raphaël n'ont pas plus de suavité ni de ferveur que celles de Pérugin. Celles-ci possèdent même un je ne sais quoi de profond, d'intime, de pénétrant et en même temps d'inexplicable, beaucoup plus conforme au sentiment chrétien. Devant les œuvres de Raphaël on est saisi, transporté, devant celles de Pérugin on se sent ému parce que peut-être, à notre insu, elles parlent plus directement à notre âme.

Pérugin n'a été portraitiste que par occasion, ayant consacré sa vie à la peinture religieuse : il n'aurait pu manquer de réussir, avec son art précis et minutieux, dans un genre qui exige avant tout l'observation psychologique des visages et la traduction fidèle des caractères.

Le beau portrait de *Francesco dell' Opere* montre à quelle maîtrise il serait arrivé, s'il l'avait voulu. Ce chef-d'œuvre est bien digne de figurer dans l'illustre salle de la Tribune, où la direction des " Offices " l'a placé.

ROME
SPAGNOLE



Saint Jérôme

UN cardinal, en traversant une rue de Rome en 1605, aperçut un jeune homme déguenillé qui, adossé contre un mur, dessinait la maison située en face. S'étant approché il fut frappé par le talent du jeune artiste; il l'interrogea et trouva dans les réponses de l'adolescent une fierté qui lui plut et, malgré sa pauvreté, sa petite taille, ses guenilles, il crut voir percer non seulement l'orgueil, mais le génie. Il lui offrit un asile dans son palais et l'emmena dans son carrosse. Mais le jeune homme n'eut pas plus tôt accepté qu'il commença à s'en repentir, humilié du séjour de l'antichambre. Il s'enfuit donc secrètement du palais, sans même remercier la charitable Éminence, et il retourna gaîment à la misère, à la peinture et à la liberté.

Ce fier adolescent s'appelait Joseph Ribera. Il venait d'Espagne où il était né dans les environs de Valence, le 12 janvier 1588. Fils de parents très pauvres, il avait dès son jeune âge manifesté les plus vives dispositions pour la peinture et il était entré dans l'atelier de Ribalta, peintre célèbre de Valence, mais qui n'eut d'autre influence sur Ribera que de lui donner le goût de l'Italie. Le jeune homme y connut la misère la plus affreuse sans que faiblît son goût pour la peinture. A Naples, où le conduisit sa nature aventureuse, il réussit à se faire présenter à Caravage dont la manière tourmentée convient merveilleusement à sa propre nature, emportée et farouche. Chez ce terrible maître il peint des têtes d'apôtres, des têtes de vieillards qu'il

se plaît déjà à marquer de tous les signes de la caducité ; il décrit chaque muscle avec une précision affectée, il accuse à plaisir la dureté et le poli des os, la présence des tendons, la moindre cicatrice de quelque ancienne blessure et les phalanges des doigts de la main avec ces rides profondes que David d'Angers appelait des rides de marbre, telles que les creuse la vie dans l'extrême décrépitude. École choisie à souhait pour cet artiste qui se sentait instinctivement attiré vers les scènes tragiques et réalistes ! A cette école, il devient rapidement un maître et il ne tarde pas à étonner et à effrayer ses rivaux napolitains. Son *Martyre de saint Barthélemy*, exposé pour sécher à la fenêtre de son atelier, est d'une si criante vérité dans l'horreur et l'épouvante du supplice que la foule s'amasse, s'extasie et s'épouvante et pousse de telles clameurs que le duc d'Ossuna, vice-roi de Naples, qui les entend, s'alarme, s'informe et, mis au courant, veut voir le peintre. Ribera arrive, porté par la foule délirante. Il est Espagnol et s'en vante, le duc d'Ossuna l'est aussi et se glorifie d'un tel compatriote : il le nomme peintre de la cour avec soixante doublons par mois.

C'est le commencement de la fortune : elle ne se démentira plus. Ribera épouse la fille d'un riche marchand de tableaux. Les églises, les confréries se disputent ses toiles ; il traite familièrement le vice-roi et le pape le crée chevalier du Christ. Et bientôt on peut voir le pauvre haillonneux de Rome déployer un faste sans pareil. Il habite une maison qui peut rivaliser de richesse avec le palais du vice-roi ; il a carrosses et livrées : un de ses domestiques a pour unique charge de lui mettre à la main son pinceau et de l'avertir des heures écoulées.

Cet homme au caractère violent et fier ne pouvait être un peintre ordinaire : sa peinture est violente et fière comme lui. Elle est éclatante et sombre, toute en reliefs et en profondeurs, émouvante et terrifiante, parfois vulgaire, souvent sublime, jamais banale. Donner

du relief aux figures au moyen des noirs les plus épais, étonner les yeux par l'étalage de chairs palpitantes et déchirées, mettre en scène des bourreaux à l'œuvre et des victimes hurlantes, écorchées, dépecées, brûlées vives, voilà ce qui convenait à un artiste qui semblait né pour être le peintre par excellence des hautes œuvres de la sainte Inquisition.

Il peignait surtout de merveilleuse façon les vieillards, s'étant procuré des modèles secs, décrépits, tels qu'on les voit dans ses œuvres, et il s'en servait particulièrement pour le *Saint Jérôme*, qu'il a répété tant de fois avec toutes les variétés de la vieillesse, mais toujours amaigri par les années, exténué par le jeûne, macéré par les pénitences, la peau collée sur les os et complètement ridée, surtout le long des flancs, pour plus de laideur. Tantôt le vieux solitaire, à demi vêtu d'osier, médite sur la Bible, n'ayant d'autre couche qu'un rocher, d'autre compagnon qu'un lion, d'autre horizon que le désert ; tantôt, comme dans le tableau représenté ici, on le voit entouré de livres dans sa grotte, mais interrompu tout à coup par le son d'une trompette dont on n'aperçoit que le pavillon mais qui doit rudement retentir à ses oreilles ; trompette sinistre qui semble annoncer les colères célestes. De la main droite, il se frappe la poitrine avec une pierre tandis que l'autre brandit un crucifix, et une tête de mort est posée devant lui pour lui rappeler la vanité des choses terrestres. Dans la solitude boisée qui précède la grotte, les rayons de la lune, passant entre deux arbres, viennent éclairer la poitrine osseuse du pénitent et ses mains décharnées.

Ce *Saint Jérôme*, merveille de réalisme et de sentiment dramatique, figure aux " Offices " dans la salle de la Tribune.

Hauteur : 1.25. — Largeur : 0.98. — Figure à mi-corps, grandeur nature.

G. DA SAN GIOVANNI
LA FARCE DU CURÉ ARLOTTO
CORRIDOR III. — ÉCOLE FLORENTINE



La Farce du curé Arlotto

NE cherchons pas à connaître le genre de farce joué par le curé à ces gens attablés qui se tournent vers lui ; elle ne peut être que de mauvais goût, à en juger par les mines effarées des convives sur lesquelles on lit à la fois la déception d'un espoir non réalisé et la colère d'une mystification dont ils n'osent se fâcher ouvertement. De quoi s'agit-il ? Il n'importe. Peut-être, un repas attendu qui ne vient pas, tandis que le frater, lui, est allé se restaurer copieusement à l'intérieur de l'auberge, ou toute autre farce de même goût dont les prêtres de l'époque avaient coutume d'user envers leurs ouailles, pour se distraire à leurs dépens.

Ce petit tableau, outre sa valeur propre, possède un mérite qui n'est pas ordinaire chez un peintre du xvi^e siècle, celui de nous renseigner exactement sur les types et le costume populaire de cette époque. Tous ces artistes de la Renaissance qui habillaient si volontiers les personnages de l'Écriture ou de la mythologie avec de magnifiques pourpoints florentins, ne se donnaient jamais la peine de nous renseigner sur les mœurs des petites gens. Ils ne descendaient jamais vers le peuple, n'y trouvant pas cette beauté formelle dont ils avaient fait leur culte exclusif. Le campagnard n'existait pas pour eux comme modèle ; et si parfois, exceptionnellement, ils le faisaient intervenir dans un tableau pour figurer la foule, ce n'était qu'à titre d'accessoire négligeable, pour meubler un coin de campagne ou pour animer une scène. Mais toujours ces paysans se dissimulent habilement derrière quelque beau seigneur

qui se trouve à point nommé pour occuper le premier plan et attirer l'attention.

Ne nous étonnons pas de cette conception particulière : elle a traversé les siècles sans se modifier et nous devons arriver jusqu'à notre école française de 1830 pour arriver à la réhabilitation de l'homme des champs ; il a fallu un Millet pour le hausser jusqu'à la hauteur du style et pour en faire l'inspirateur de pages émouvantes et sublimes.

Ce qu'il faut noter aussi dans ce tableau, et qui n'est pas moins rare, c'est la forme ou pour être plus précis, la tendance humoristique qui y apparaît. A l'époque où vivait Giovanni da San Giovanni, c'est-à-dire entre la fin du seizième siècle et le commencement du dix-septième, l'art avait conservé ses nobles attitudes. Si la peinture religieuse avait un peu perdu de sa faveur, la peinture mythologique qui l'avait remplacée se recommandait toujours par une recherche de style qui excluait toute idée bouffonne : les déesses les moins vêtues avaient de la majesté. On laissait aux peintres flamands le monopole de la peinture réaliste, des scènes de cabaret, des noces villageoises, des rondes de paysans où se voient, en des attitudes vulgaires, des maritornes et des ivrognes. C'était donc une nouveauté pour l'époque de rencontrer en Italie un peintre assez osé pour rompre avec une tradition si fortement établie en accordant les honneurs de la peinture à de simples villageois. Hâtons-nous de dire que la tentative fut favorablement accueillie par le public. L'Italie a toujours été le pays classique de la farce : c'est de la péninsule que nous sont venus les personnages immortels de Pulcinella et d'Arlequin. Sur cette terre heureuse, illuminée d'un beau soleil, la gaieté s'épanouit naturellement et tout invite à la joie de vivre. Aussi prit-on plaisir, lorsque parurent les toiles humoristiques de San Giovanni, à contempler ces scènes où cependant la plaisanterie est toujours modérée, la causticité toujours bénigne.

Il ne faudrait pas croire que l'auteur de cette pochade, Giovanni da San Giovanni, fut un professionnel de la peinture comique, une sorte

de précurseur de nos humoristes modernes. Bien qu'il ait toujours été d'humeur joviale et aventureuse, ce peintre savait, quand il voulait, se hausser jusqu'au grand art. S'il a laissé un nom estimé dans la peinture, il le doit moins à ses farces qu'à ses belles mythologies et à ses tableaux religieux. Sa valeur était réelle et même éminente puisqu'il a mérité de donner son nom à l'une des salles de la galerie des Offices. Il avait été l'élève de Rosselli, qui avait travaillé à la décoration de la Chapelle Sixtine et qui est resté célèbre par son tableau du *Miracle du Saint-Sacrement*.

Giovanni n'était pas indigne de ce maître, qu'il surpassa même en beaucoup de ses œuvres. Comme lui il jouit en Italie d'une grande réputation. A Florence, il travailla pour Cosme II et pour Lorenzo de Médicis, à Rome pour le cardinal Bentivoglio dont il décora les villas de Pistoïe et de Volterre. La galerie des Offices possède deux tableaux de ce peintre qui sont des chefs-d'œuvre : *Vénus peignant la chevelure de l'Amour* et *le Coucher de la Mariée*. Parmi ses fresques les plus connues, il faut citer le plafond du Palais Pitti, et *le Christ servi par les Anges*, à la Badia de Fiesole.

Dans sa couleur un peu froide, *la Farce d'Arlozzo* est une œuvre remarquable, qu'il nous a paru intéressant de donner, à cause de son naturalisme vif et facile, un peu spécial pour l'époque. Peinte à la détrempe, cette curieuse toile avait été commencée à Rome par Giovanni pour le cardinal Barberini, puis terminée à Florence. Dans l'intervalle, le peintre, s'étant brouillé avec le cardinal, en fit don à son ami Graziani. Elle figure aujourd'hui aux " Offices ", dans le troisième corridor, qui longe les salles vénitiennes.

Hauteur : 1.05 — Largeur : 1.49 — Figures petite nature.

P.-P. RUBENS
ISABELLE BRANDT
TRIBUNE. — ÉCOLE FLAMANDE



Isabelle Brandt

LORSQU'IL épousa la jeune Isabelle Brandt, le 3 octobre 1609, Pierre-Paul Rubens était déjà célèbre dans les Flandres. Il était, sinon riche, du moins sur la voie riante qui mène à la fortune ; il avait la faveur des grands et son esprit délié, hardi et circonspect à la fois, le désignait pour les hautes fonctions diplomatiques qu'il remplit plus tard.

Son mariage fut un mariage d'amour. Isabelle Brandt, fille de Jean Brandt, secrétaire de la Régence, avait le type de beauté qui plaisait à Rubens et qu'il adopta constamment dans ses toiles quand il voulut représenter la femme idéale. Elle était grande, solidement construite, comme une bonne et robuste Flamande, avec des couleurs fraîches, une peau fine, une chair éclatante, des cheveux blonds et des charmes abondants. Son illustre époux, qui l'aimait, la peignit à plusieurs reprises et l'on connaît d'elle plusieurs portraits, notamment celui de la collection Wallace et celui de la galerie des Offices, que nous reproduisons ici.

La jeune femme est vue de face, en robe noire et manteau noir qu'elle retient de sa main gauche. Elle porte un collier de perles et sur son corsage largement échancré, une lourde chaîne d'or vient s'agrafer, après s'être enroulée plusieurs fois autour du col. Les manches de la collerette sont en fine dentelle des Flandres. Dans la main droite, Isabelle Brandt tient un livre d'heures à demi-ouvert dont elle maintient la page avec le doigt.

La galerie de Windsor possède une réplique de ce merveilleux portrait, mais la main, bien qu'y étant posée de même façon, ne tient pas de livre ; on croit qu'il est postérieur à celui des Offices.

Rubens, si éminent dans tous les genres, était un portraitiste incomparable : il l'était surtout lorsqu'il pouvait s'abandonner librement à son inspiration, sans souci d'étiquette ou de flatterie. Dans ce portrait de sa femme, rien de compassé ni de conventionnel. Le peintre se livre tout entier ; c'est le cœur qui guide la main et Rubens n'a voulu que fixer, pour sa propre satisfaction, les traits aimables de cette femme qu'il chérissait. Elle est véritablement très avenante, sinon très belle au sens classique du terme, cette Isabelle Brandt ; elle est surtout très heureuse d'avoir associé sa vie à l'illustre maître d'Anvers, grâce à qui son agréable visage est demeuré célèbre. L'œuvre en soi est parfaite, traitée largement, puissamment, avec cette fougue de pinceau et cette splendeur de coloris que Rubens dépensait avec tant de prodigalité.

Un détail à noter dans ce portrait, c'est la richesse d'habillement et de parure d'Isabelle Brandt. Cette somptuosité caractérise bien Rubens, qui fut toujours ami du faste, pour les siens comme pour lui-même. Déjà, au début de sa carrière, il avait su gagner, par sa bonne mine et sa mise élégante, l'archiduc Albert et l'Infante qui le recommandèrent à plusieurs souverains. Otto Venius, son maître, parlant de lui, disait : « Il est grand, bien fait, d'un beau sang, d'un fort tempérament ; à la fois doux et fier, noble dans ses manières, distingué dans ses vêtements ; il portait ordinairement une chaîne d'or à son cou. » Plus tard, quand il fut arrivé à l'apogée de sa réputation, partageant sa vie entre ses occupations de peintre et ses fonctions de diplomate, il mena un train vraiment royal. Sa maison de Bruxelles était une merveille de goût et de somptuosité ; en voyage il n'était pas moins glorieux et son arrivée à Madrid, comme plénipotentiaire, fut un sujet d'étonnement admiratif pour la sévère et triste cour de Philippe IV.

Quand Isabelle Brandt mourut en 1626, Rubens afficha les dehors de la plus vive douleur. Dans une lettre demeurée célèbre, il vanta le bonheur de cette union qui avait duré dix-sept ans sans qu'aucun nuage l'obscurcît : « En vérité, écrit-il, j'ai perdu une excellente compagne ; elle n'avait aucun des défauts de son sexe ; point d'humeur chagrine, mais rien que de la beauté et de la délicatesse. Puisque le temps est le seul palliatif à tous les maux, c'est de lui seul que j'attends mon soulagement ; mais toujours vivra en moi le souvenir de cette femme chérie et vénérée ».

Rubens était probablement sincère en témoignant ainsi de sa douleur. Et cependant, si l'on en croit certains biographes, Isabelle Brandt aurait, au moins une fois, vivement alarmé la sereine confiance de son époux. On raconte qu'elle n'aurait pas été insensible au charme d'Antonio Van Dyck, élève de son maître et cavalier de haute mine ; on dit même qu'elle n'aurait pas été cruelle au jeune peintre. Mais que ne dit-on pas ? En tout cas, il ne semble pas que Rubens, mis au courant, ait gardé rancune à l'un ni à l'autre de cette injure, puisqu'il patronna toujours Van Dyck et qu'il versa sur Isabelle Brandt d'aussi éloquentes larmes.

Son chagrin ne l'empêcha pas d'épouser quelques années après, à l'âge de cinquante-quatre ans, la jolie Hélène Fourment, âgée de seize ans, nièce de sa première femme.

La galerie des " Offices " a fait à *Isabelle Brandt* l'honneur d'une place de choix, d'ailleurs bien méritée, dans l'illustre salle de la Tribune, à côté des plus parfaits chefs-d'œuvre de ce musée.

Hauteur : 0.85 — Largeur : 0.62 — Figure en buste, grandeur nature.

L'ALBANE
LE REPOS DE VÉNUS

SALLE XXIV. — ÉCOLE BOLONAISE

Le Repos de Vénus

LES tableaux de l'Albane, écrit Charles Blanc, sont une preuve singulière de l'importance du sujet en peinture. Pour avoir peint la beauté, la grâce et l'amour, il s'est fait un nom que les livres ont consacré ; il a plu aux hommes d'esprit, aux hommes de lettres. On lui a su gré de fournir matière à quelques pages élégantes, et sans mettre dans ses tableaux plus de talent que d'autres n'en mirent à traiter des sujets moins aimables, il a conquis une réputation peut-être au-dessus de son mérite. Car, il faut bien le dire, ce ne sont pas les artistes, ce sont les écrivains qui ont surfait la renommée de l'Albane. »

Ne nous en tenons pas au jugement sévère de Charles Blanc. Si le mérite de l'Albane n'est pas des plus rares, il n'en est pas moins très honorable. Ce peintre aimable, qui fut une sorte de Boucher de son époque, connut l'art de charmer et de séduire, ce qui n'est pas à la portée de tous. Il ne manquait pas non plus de qualités solides ni d'étude, puisqu'il avait appris les rudiments de la peinture dans l'atelier des Carrache : il appartenait à cette pléiade d'artistes bolonais qui soutinrent un temps la gloire de l'école éclectique et qui s'appelaient le Guide et le Dominiquin. L'Albane fut leur camarade, leur ami, et même leur rival : une amitié très étroite le liait au Guide et cependant sa longue vie fut une lutte acharnée, mais toujours courtoise, contre Guido Reni. Les deux artistes partageaient de conserve pour Rome, logeaient sous le même toit, jouaient et mangeaient ensemble, et dès

qu'ils se retrouvaient le pinceau à la main, ils ne songeaient plus qu'à se disputer l'admiration du public. L'Albane, il faut bien le dire, n'était pas de taille à lutter contre un aussi redoutable adversaire ; il eut, de son vivant, des partisans enthousiastes, qui le portaient à l'empyrée, mais la postérité, plus équitable, reconnaît que si le Guide eut toutes les qualités de l'Albane, l'Albane n'eut pas, il s'en faut bien, toutes les qualités du Guide. Il fut moins savant que lui, moins expressif que le Dominiquin, moins vigoureux dans le coloris que le Guerchin, moins résolu dans le pinceau que Lanfranc. Au fond, il n'est qu'un reflet des Carrache, mais un reflet qui ne manque ni de charme ni d'éclat.

Son pinceau facile et tendre avait abordé tous les genres et s'était d'abord essayé dans la peinture religieuse qu'il traitait dans une note gracieuse, peu recueillie mais plaisante. Mais ses goûts n'étaient pas là ; il préférait de beaucoup les sujets mythologiques et il s'y adonna presque exclusivement. Les données de la Fable convenaient au riant génie de l'Albane beaucoup mieux que les tableaux d'église. Il était plus propre à traduire Ovide qu'à mettre en lumière l'Évangile. Son âme légère exprimait excellemment la joie de vivre et les images d'un bonheur facile. Aussi son œuvre est-elle comme un hymne continu à la gloire de Vénus, la blonde et charmante déesse de l'Amour.

L'Albane avait épousé en secondes noces une jeune femme remarquablement belle qui lui donna douze enfants. Ainsi entouré, l'artiste se livra à sa prédilection pour les figures de femmes et pour les sujets où ces figures devaient entrer. Quand il avait choisi son thème, et qu'il avait disposé dans son esprit tous les amours, toutes les déesses, la cour lascive de Vénus et les nymphes surveillées de Diane, il se mettait à l'œuvre et aussitôt ses propres enfants lui servaient de modèles. Sa femme, qui posait elle-même en Vénus, prenait soin de les lui disposer en mille attitudes différentes, tantôt les lui apportant nus et endormis comme une image du sommeil de l'Amour, tantôt les tenant suspendus avec des bandelettes de façon que le peintre pût les dessiner en l'air,

se jouant dans les nuées. Et comme il fallait un encadrement à ces fables charmantes, l'Albane passait la belle saison à ses campagnes de Medola et de Querciola ; et il trouvait là, comme préparés tout exprès pour ses fonds de paysages, des beaux bouquets d'arbres, des rochers pittoresques, des prés, des fleurs, des fontaines jaillissantes et d'agréables points de vue qu'il s'était lui-même ménagés à grands frais.

Le paysage jouait un rôle considérable dans les tableaux de l'Albane, comme on peut en juger par ce *Repos de Vénus* représenté ici, et toujours il était traité de façon supérieure. L'Albane montra toujours un beau sentiment du paysage et, chose étrange, il y mit du caractère, lui qui en mettait fort peu dans ses figures. Par exemple, lorsque Vénus fait sa toilette, suivie par ses dames d'atour, qui sont les Grâces, il est agréable de voir ce gracieux tableau s'encadrer dans une vue de la mer, de se rappeler que l'écume des flots fut le premier berceau de la déesse et d'apercevoir le temple de Cnyde qui s'élève au milieu des ondes comme une île enchantée. Ici, couchée sur un lit voluptueux, à l'ombre de grands arbres, la reine du plaisir sourit aux jeux d'une troupe d'amours qui s'exercent à percer un cœur avec des flèches et ce spectacle a l'air d'intéresser aussi le vieux Vulcain, étendu aux côtés de son éblouissante épouse. Ici, la déesse s'est endormie tout exprès pour être surprise par Adonis dans l'attrayante beauté du sommeil. Là, les Amours s'étant eux-mêmes endormis sous la lune, les nymphes de Diane leur coupent les ailes, leur dérobent flèches et carquois, et se vengent ainsi des traits qui les atteignirent. L'Albane doit être mis à sa juste place, mais cette place est déjà très belle et ce peintre aimable reste comme l'un des plus parfaits interprètes de la beauté et de la délicatesse féminines.

Le *Repos de Vénus* est peint sur cuivre ; il figure aux " Offices " dans la salle XXIV, dite salle des maîtres italiens.

Hauteur : 0.37. — Largeur : 0.51. — Figures : 0.15.

GHIRLANDAJO
LA VIERGE ET L'ENFANT

SALLE XXXII. — ÉCOLE FLORENTINE



La Vierge et l'Enfant

S I je voulais, affirmait un jour Ghirlandajo, je couvrirais de peintures les murailles qui servent de ceinture à Florence. » Parole qui peut sembler présomptueuse, mais qui n'est que l'expansion naïve et enjouée d'un jeune enthousiasme qui, ayant la foi, se sent la force de soulever des montagnes.

Ghirlandajo manifesta cette ardeur pour la peinture dès l'enfance : elle faillit même le brouiller avec son père, orfèvre florentin très estimé, qui prétendait lui imposer cette profession. La ténacité du jeune artiste vint à bout de toutes les résistances et il entra dans l'atelier de Baldovinetti où il apprit la peinture et la mosaïque. En peu de temps il se fit remarquer de ses concitoyens et il fut employé à la décoration des églises et des palais de Florence. Son nom se trouve étroitement mêlé à l'histoire de cette époque glorieuse qui, s'affranchissant hardiment de la tyrannie des anciennes méthodes, posa les grands principes qui devinrent bientôt la loi de l'art moderne. Le fier accent d'un dessin personnel et libre, le profond sentiment des passions humaines exprimées dans toute leur éloquence, la recherche des types nettement accusés, la grâce hautaine des mouvements et des attitudes, la couleur même en son langage saisissant, Ghirlandajo semble avoir tout compris. Dire qu'il fut le maître de Michel-Ange, c'est résumer d'un mot sa puissance et lui marquer sa place dans l'histoire.

Ghirlandajo fut un merveilleux peintre de fresques ; il maniait avec non moins d'habileté la peinture à l'huile. Il décora des chapelles pour

de riches Florentins, notamment la chapelle Sassetti, à l'église de la Trinité, qui lui avait été commandée par François Sassetti, homme de confiance et grand argentier des Médicis. Le peintre y présenta la vie de saint François d'Assise, patron du donataire. Tout est beau, viril, tendre et puissant dans cette œuvre qui, parmi les profondes émotions que le curieux rapporte de Florence, doit conserver un rang privilégié. Je ne crois pas qu'il existe beaucoup de portraits aussi éloquents dans leur simplicité austère et symétrique que les nobles figures de Francesco Sassetti et de sa femme. C'est l'intimité d'Holbein revêtue de grandeur : c'est la vie concentrée et recueillie, et en même temps la touchante image de la prière convaincue et sereine.

Ghirlandajo avait au suprême degré le sentiment chrétien : dans cette atmosphère florentine où commencent à flotter les gazes transparentes dont se voilent les déesses de l'Olympe, le peintre respire sans embarras ni pruderie ; il fait bon accueil aux mythologies, à tout cet effort de la Renaissance ; il en est même un des plus glorieux artisans, mais il applique ces progrès à la perfection plus grande de l'art religieux. Il donne plus de souplesse à ses Madones, qui ne sont plus figées dans des vêtements raides et lourds, mais qui respirent et se meuvent à l'aise en des tuniques mollement drapées.

Voyez cette *Vierge et l'Enfant* du Musée des Offices : c'est un morceau d'une importance capitale.

Ce tableau, qui avait été peint pour l'église Saint-Juste, près de Florence, et qui fut ensuite transporté à la Calza, représente la Vierge assise sur un trône et tenant l'Enfant Jésus ; autour de ce groupe sont placés les archanges Michel et Raphaël et, sur le devant, deux évêques agenouillés, saint Zénobe et saint Juste.

Par ses dispositions générales, cette peinture reproduit, à peu près, l'arrangement symétrique cher aux maîtres de 1480 et plus particulièrement aux maîtres flamands tels que Memling : c'est, à quelques détails près, le même dispositif, avec le trône au centre, surélevé de quelques

marches ornées d'un tapis aux couleurs voyantes : la seule différence réside en ceci que les peintres flamands font toujours figurer sur leurs toiles les donateurs de l'œuvre, habitude très rarement suivie par les maîtres italiens. Quelques rouges un petit peu trop vifs éclatent çà et là dans la tonalité générale, et c'est une ressemblance de plus avec les productions de l'époque ; mais Ghirlandajo dépasse ses contemporains par un sentiment de la lumière et une énergie du modelé qui donnent à ses figures je ne sais quel relief sculptural. Il est difficile de trouver un tableau plus somptueusement décoratif et plus monté de ton dans son violent accord.

Vers la fin de sa carrière, Ghirlandajo fit un pas vers la grâce ; il adoucit son style, prit une plus grande souplesse et réalisa des figures de femmes qui sont à la fois d'une beauté sculpturale et de la plus haute élégance.

Ghirlandajo eut, parmi ses nombreux élèves, Michel-Ange et c'est dans ses fresques de Sainte-Marie-Nouvelle que le jeune artiste apprit à lire. « Il a pu y voir comment l'expression des passions humaines se concilie avec l'éternelle beauté, et combien une attitude juste, un mouvement bien rythmé, un geste fier ou charmant sont habiles à toucher les âmes. L'écolier sublime a sûrement profité de ces grandes leçons, et sa puissante personnalité s'est aidée des efforts de ses maîtres. Michel-Ange n'en est certes pas amoindri : il serait peut-être expliqué par l'œuvre de Ghirlandajo, si l'on pouvait savoir comment se forme le génie et donner la raison de l'inexplicable. » (Paul Mantz.)

La *Vierge et l'Enfant*, acquis par les " Offices " en 1857, y figure dans la salle XXXII, dite salle de Michel-Ange.

Hauteur : 1.88. — Largeur : 1.98. — Figures grande nature.

CLAUDE LORRAIN

MARINE

SALLE XXII. — ÉCOLE FRANÇAISE

Marine

LES grands paysagistes, a-t-on dit, sont ceux qui ont vu la nature avec émotion. Si cette parole est vraie, Claude Lorrain doit se placer au tout premier rang des peintres de paysage, car cette émotion profonde qu'il éprouva toujours devant l'œuvre de Dieu, il la fait passer en nous avec une force irrésistible qui nous laisse ravis et confondus. Claude Lorrain, dans son amour pour la nature, lui prêta la dignité de son radieux génie et, s'il la peignit tranquille, noble, remplie de lumière, c'est qu'il avait une âme douce, élevée et sereine, en qui semblait renaître la sublime candeur de Virgile. Claude est le seul peintre qui ait osé regarder en face le disque rayonnant du soleil ; il est aussi le paysagiste qui a le mieux su peindre l'air, aussi nécessaire à la vie du paysage qu'à la respiration de l'homme.

Enfant pauvre et illettré, transporté par le hasard en Italie, Claude n'ouvrit réellement les yeux à la lumière et l'esprit à l'art que dans cette superbe ville de Rome, témoin de tant de grandeur, berceau de tant de chefs-d'œuvre, foyer de tant de grands hommes. A la fois ébloui et tremblant, il osa prendre un pinceau dans ce Panthéon des gloires artistiques, dans cette Rome qui abritait un homme comme Poussin. Et, miracle inouï, ce paysan de Lorraine, ce pâtissier sans culture, trouva du premier coup le secret de la lumière ; Prométhée plus heureux que l'autre, il sut ravir le feu du ciel pour en incendier ses toiles, il emprisonna le soleil.

Le soleil ! Voilà le véritable maître du Lorrain. Mais que de

patience, combien de travaux, de fatigues et de peines, pour entrer en lutte avec un tel modèle ! Claude voulait pénétrer plus avant que tout autre dans les mystères les plus secrets de la nature : il voulait surprendre le soleil à toutes les heures du jour, apprendre par cœur, non pas les caprices, mais les harmonies de la lumière. Levé avant l'aube, il allait épier dans leurs rapides variations les nuances de la couleur, lorsqu'au matin d'une belle journée, le soleil paraît d'abord d'un ton argenté précédé d'une auréole blanche. Il scrutait avec non moins de passion les dégradations insensibles de l'astre à l'heure du crépuscule quand il s'enfonce lentement, enveloppé d'un royal manteau de pourpre et d'or.

De la nature, ce qu'il aime ce ne sont pas les colères, les convulsions, mais la sérénité, la beauté paisible et rayonnante. Presque jamais, dans ses *Marines*, il ne représente la tempête, car rien ne le séduit de ce qui est bizarre, violent et remué ; il ne recherche point les nuages fantastiques ni les accidents imprévus du soleil. Il n'aime de la lumière que son tranquille et radieux éclat : il peint le firmament quand il est pur, la campagne quand elle est heureuse, les animaux lorsqu'ils paissent en liberté, conduits par les bergers de Théocrite. Ses paysages, en un mot, sont ceux de l'âge d'or.

Voyez la *Marine* reproduite ici : rien de plus calme et de plus serein que cette mer sur le rivage de laquelle s'aperçoivent des matelots, des seigneurs et des voyageurs assis sur des ballots. A droite, deux édifices dont l'un, surmonté d'un cadran, porte au fronton les armes des Médicis et l'autre rappelle la villa Médicis à Rome ; à gauche, des vaisseaux arborent à leur mât l'oriflamme déployée avec la croix de Saint-Étienne et se balancent mollement au gré de cette onde paisible que protège contre les fureurs du large une jetée fermée par un phare et une tour.

Tout cela, c'est la mise en scène du tableau, le prétexte sans lequel il ne saurait y avoir de tableau, mais le tableau lui-même est tout au

fond de la toile, dans ce rouge flamboiement de l'astre qui descend dans la mer pour y mourir et qui jette ses dernières fusées de lumière avant de s'enfoncer à l'horizon. Que sont les personnages minuscules et les nobles architectures du premier plan comparés à cette féerique illumination de la mer incendiée par le soleil ? Le soleil est partout dans la toile ; il s'accroche à la pointe des mâts, il fait resplendir les oriflammes, étinceler les marbres du palais ; il joue une dernière fois avec les flots, il pose des étincelles de clartés sur la pointe des vagues ou traîne une écharpe rayonnante sur la nappe verdoyante de l'eau.

De toutes les heures du jour, celle que Claude peignait de préférence était l'heure du couchant, et pour donner plus de jeu à la scène, c'était sur les bords de la mer qu'il la transportait. Sur la rive se promènent toujours des personnages, sortis des palais environnants, qui paraissent éblouis par les rayons de l'astre, et volontiers on imiterait ceux d'entre eux qui se font de leur chapeau une sorte de parasol pour n'être pas aveuglés par une clarté si vive. A l'horizon, le soleil semble entrer, lui aussi, dans des palais de feu, et va disparaître au milieu d'un incendie que toutes les vagues de la mer semblent ne pouvoir éteindre.

Quant aux personnages eux-mêmes, ils comptaient pour si peu dans l'œuvre et dans l'esprit du Lorrain qu'il ne prenait même pas la peine de les peindre lui-même ; il en confiait le soin à des artistes amis, comme Paul Bril, qui se chargeaient d'animer par la présence de l'homme les étincelantes apothéoses du paysagiste.

La magnifique *Marine* reproduite ici, figure aux " Offices ", par une étrange bizarrerie, au milieu de peintures allemandes, dans la salle XXII, dite deuxième salle flamande.

Hauteur : 1.05. — Largeur : 1.32. — Figures : 0,15.

G. VASARI
LAURENT LE MAGNIFIQUE

SALLE XXVII. — ÉCOLE FLORENTINE



Laurent le Magnifique

BIEN qu'il doive le meilleur de sa célébrité à ses travaux d'historiographe, Vasari était artiste aussi, et artiste qui aurait pu laisser un nom glorieux dans la peinture. Doué des dons les plus brillants, il ne s'attacha jamais à les rendre solides ; il reçut dans sa jeunesse, sans en tirer parti, les leçons d'André del Sarte et les conseils de Michel-Ange ; il ne posséda ni bien grande science, ni bien vive inspiration, mais il eut une souplesse et une habileté incomparables. Il était bon à toutes les besognes de peinture : il abordait avec la même assurance la fresque, le portrait, la mythologie, la peinture religieuse, et telle était sa promptitude de main qu'il exécutait en quelques jours des ouvrages qui demandaient des mois d'efforts à un maître. Vasari se vantait lui-même de cette facilité comme d'une qualité rare. Un jour que Michel-Ange visitait les salles de la chancellerie de Florence, quelqu'un s'avisa de lui montrer les peintures que Vasari y avait peintes et de lui faire remarquer qu'il n'avait mis que cent jours à les exécuter. — « Cela se voit assez, » répondit Michel-Ange. Parole terrible pour un artiste dans la bouche du génial vieillard qui donnait tant d'effort de pensée et d'exécution à tout ce qui sortait de sa main.

Vasari n'avait cure des reproches. Armé de son facile pinceau, il promenait à travers l'Italie son talent aimable, ses manières souriantes, se faisant des amis partout et laissant partout des œuvres rapides, honorables toujours, mais dépourvues de génie. Peintre, sculpteur,

orfèvre, architecte, décorateur — car il avait toutes ces cordes à son arc, — il sut, par son entregent et ses belles manières, se faire agréer à la Cour pontificale et à la cour de Florence. Il travailla à Rome pour huit papes successifs et il fut le peintre préféré des Médicis. Ceux-ci lui donnèrent des palais et des églises à peindre et même à restaurer, des fêtes à organiser, des réceptions officielles à régler, et nous aurons une idée exacte de la faveur dont il jouissait quand nous saurons qu'il fut un des quatre députés choisis pour présider aux funérailles de Michel-Ange.

Son premier protecteur fut Alexandre de Médicis, grand-duc de Toscane par la grâce de Charles-Quint qui l'avait rétabli dans ses États. Le duc Alexandre était une nature vicieuse et violente, il faisait un cas médiocre de la vie d'un homme, un empoisonnement lui coûtait peu — il l'avait bien montré en faisant assassiner le cardinal Hippolyte, son cousin, — à cela près, le plus galant homme du monde et ayant le mérite d'aimer les belles peintures. Il traita Vasari en enfant gâté, lui accorda une pension, un logement, un domestique, toutes les commodités de la vie. Vasari reconnaît modestement qu'il ne méritait pas tant d'honneur. Il voulut cependant s'en rendre digne, et travailla activement pour son protecteur, dont il fit le portrait en pied.

C'est pour lui aussi qu'il exécuta le portrait du grand ancêtre, *Laurent le Magnifique*, que nous reproduisons ici. Cette œuvre est certainement l'une des meilleures de Vasari. Il a fort bien exprimé la physionomie rusée et fine du grand Florentin, et il a su répandre sur son masque de laideur cette flamme d'intelligence qui l'embellissait. Et comme il n'était pas au pouvoir de Vasari d'idéaliser complètement son modèle, on peut lire encore sur ce visage osseux toute la dureté de ce prince qui joignait à ses qualités d'artiste les pires vices du tyran.

Cette œuvre, d'un dessin plus ferme que n'avait coutume Vasari, se distingue aussi par une recherche de couleur peu habituelle à l'artiste. Jamais peintre se soucia moins de fondre et d'harmoniser les

tons, et malgré des talents réels sans doute serait-il aujourd'hui oublié s'il n'avait laissé un impérissable monument : *La Vie des grands peintres*, ouvrage magnifique, malgré quelques erreurs, que consulteront toujours les téméraires qui oseront écrire sur l'histoire de l'art italien.

« Vasari, écrit M. Paul Mantz, est un maître savant, mais ce n'est pas un maître tout à fait sérieux. Des dons brillants qu'il avait reçus, il n'a pas toujours su faire un bon usage. Ce n'est pas tout d'avoir appris à dessiner chez les plus grands et les plus purs, c'est peu de connaître à fond les secrets de la forme humaine, si l'on ne se sert de cette grammaire pour exprimer une idée, si l'on ne sait mettre ce langage au service d'un sentiment. Vasari a connu l'enveloppe, il a ignoré l'âme. Il ne voit dans un sujet que l'épiderme, il ne rend pas son idée tout entière, il s'arrête à moitié chemin. Comme coloriste, Vasari n'en sait pas beaucoup plus long qu'un enfant, et cette infirmité se révèle surtout dans ses peintures décoratives, car il faut, pour parer une muraille ou un plafond, des tons soutenus, des valeurs équilibrées selon les grandes lois de l'harmonie. Et puis, Vasari était si hâtif dans ses improvisations, si ardent à faire vite et beaucoup ! Cette facilité dont il était si fier lui est devenue fatale, et s'il est arrivé à la gloire, c'est par un chemin qu'il n'avait pas prévu. Vasari ne tire pas son illustration de son activité prodigieuse, mais d'un livre qu'il avait fait, sans y penser beaucoup, pour complaire à quelques amis, sur lequel il comptait peu — et qui rend son nom éternel comme celui des grands artistes dont il a raconté l'histoire. »

Le portrait de *Laurent le Magnifique* figure aux " Offices " dans la salle XXVII, dite deuxième salle Toscane.

Hauteur : 0.86. — Largeur : 0.70. — Figure à mi-corps grandeur nature.

G. TIEPOLO
LE SACRIFICE D'IPHIGÉNIE

SALLE XVIII. — ÉCOLE VÉNITIENNE



Le Sacrifice d'Iphigénie

IL n'y a jamais eu parmi les nôtres, écrit Zanetti, un artiste qui, plus que Tiepolo, ait réveillé les grâces endormies de Paolo Caliari. Les teintes de Tiepolo et ses draperies ne sont pas moins belles que celles du Véronèse, ni moins heureusement peintes. Les airs de tête ont tout autant de grâce et de beauté; mais les critiques sévères ne veulent pas permettre qu'on reconnaisse dans notre contemporain l'âme et la vie que respirent les œuvres de l'ancien grand maître. »

Les juges sévères dont parle Zanetti ont raison contre lui. Quel que soit le mérite de Giambattista Tiepolo, il est bien loin de Véronèse comme coloriste. Ce qu'il entend à merveille, c'est la distribution animée des taches de lumière et des taches d'ombre. Son coloris est excellent sous le rapport du clair-obscur, mais il est peu agréable par la qualité du ton. En d'autres termes, les valeurs sont bien ménagées, mais les teintes en elles-mêmes manquent de finesse et de charme; un jaune banal y domine, soutenu par des bruns lourds, des rouges communs et des bleus sales. A un certain moment de sa carrière, Tiepolo comprit ce qu'il y avait de chargé et de dur dans cette manière de peindre; il vit que la nature n'est pas noire, qu'elle conserve au sein même des obscurités qui semblent épaisses, je ne sais quelle mystérieuse profondeur, qui est la transparence de l'infini. Tiepolo en vint peu à peu à égayer une si triste manière; il rendit sa peinture plus légère en rendant sa lumière plus diffuse; il tempéra le noir de ses ombres, il mit du soleil dans sa couleur.

SIMONE MARTINI
L'ANNONCIATION

PREMIER CORRIDOR. — ÉCOLE DE SIENNE



L'Annonciation

SOUS des arcades gothiques, à droite, la Vierge en robe rouge et manteau bleu, est assise, de trois quarts tournée vers la gauche. Elle se recule, comme saisie d'un respectueux effroi, à la vue de l'Ange Gabriel qui s'agenouille à gauche, une branche d'olivier à la main gauche, la droite levée vers le ciel où vole le Saint-Esprit dans une gloire, entouré de chérubins. Au milieu, dans un vase, un lis s'épanouit, symbole de la pureté toute céleste du grandiose miracle qui va s'accomplir. A la partie supérieure, dans des médaillons, sont représentés quatre saints. Les panneaux latéraux sont également occupés par un saint et une sainte, debout, auréolés et tenant une palme. Tous ces personnages s'enlèvent sur un fond doré. Au bas du tableau on lit l'inscription suivante : « Simon Martini et Lippus Memmi de Senis me pinxerunt Anno Domini *MCCCXXXIII*. »

Ce tableau est l'un des derniers peints en Italie par Simone Martini, avant son départ pour Avignon. Il était le panneau central d'un triptyque dont les volets se trouvent également aux "Offices". Il demeura longtemps dans le Dôme de Sienne et fut donné plus tard à l'église San Ansanno à Castelvechio ; Lippo Memmi, qui était le beau-frère de Simone Martini, collabora à ce tableau et reçut pour sa part 70 florins.

Les détails sur la vie de Simone Martini sont peu abondants et assez confus. On connaît la date de sa mort, survenue à Avignon en 1344, mais celle de sa naissance reste obscure : on la place aux

environs de 1285. Quant aux événements de sa carrière, il ne s'est trouvé aucun biographe pour les noter. Il a fallu les extraire lambeau par lambeau des chroniques italiennes ou françaises du temps, qui, brièvement et sans y insister autrement, signalent sa présence dans telle ville ou sa collaboration à tel ouvrage. C'est ainsi que nous apprenons que Martini, après avoir acquis une grande réputation dans sa ville natale, fut appelé à Rome pour concourir à la décoration d'églises et notamment de l'antique Saint-Pierre. Après quoi il entra à Sienne et y aurait probablement toujours vécu si un cardinal, passant par la ville pour se rendre à Avignon qui était alors la résidence pontificale, ne s'était épris de son talent et mis en tête de le faire connaître au pape régnant. Ce pape était Jean XXII, pontife éclairé et grand bâtisseur, qui faisait précisément construire l'admirable palais, gloire d'Avignon. Il lui fallait des artistes pour décorer le nouveau palais : le cardinal da Ceccano lui ayant vanté l'habileté de Simone, celui-ci fut mandé de Sienne et eut à peindre les appartements privés, les salles du Conclave et la chapelle pontificale. Simone accomplit sa tâche à l'entière satisfaction du pape, qui le tint en grande estime : cette faveur se continua d'ailleurs sous les pontificats de Benoît XII et de Clément VI pour lesquels il travailla sa vie durant sans interruption.

Il ne reste malheureusement rien aujourd'hui de l'œuvre considérable de Martini dans le palais des Papes, dont une administration barbare a fait une caserne. Des badigeons sacrilèges ont recouvert et peut-être anéanti les peintures naïves et précieuses de cet adorable primitif italien. Toutefois un espoir nous reste encore de voir reparaître à la lumière une partie, sinon la totalité de son œuvre. Après des siècles d'indifférence, un réveil artistique s'est produit dans la municipalité avignonnaise : une énergique campagne, couronnée de succès, a été menée en faveur du palais des Papes, qui a été évacué par les soldats. Des travaux ont été entrepris pour libérer

les fresques ensevelies et déjà de grands pans de muraille apparaissent chargés de peintures charmantes, de grande valeur, malheureusement fragmentaires, qui font déplorer davantage la perte des morceaux à jamais détruits. De cette restauration Simone Martini sortira grandi, dans la splendeur de sa gloire reconquise.

Simone Martini fut, en effet, un grand artiste pour l'époque où il vécut. Il se partage avec Giotto et Duccio, son maître, l'honneur d'avoir libéré la peinture de ses entraves byzantines. Non pas qu'il ait accompli une révolution radicale, ni qu'il se soit évadé complètement de la tradition rigide où s'immobilisait l'art. Une telle transformation n'était pas en son pouvoir et il ne possédait pas lui-même les moyens techniques de l'accomplir : elle ne pouvait être que le fruit d'une lente élaboration. Mais il fut des premiers à regarder la nature, à la scruter, à vouloir l'exprimer ; il essaya d'insuffler la vie dans les corps humains, de les draper dans des vêtements vrais au lieu de les étouffer dans les bandelettes qui les avaient enserrés jusque-là. Il fit effort pour donner de l'expression aux visages, du jeu aux muscles, du naturel aux attitudes, de la souplesse aux membres, et s'il n'y réussit pas entièrement, il eut du moins la gloire d'avoir ouvert la voie que parcourront bientôt d'un pas victorieux les grands maîtres de l'Italie. A ce titre de précurseur, Simone Martini mérite une place de premier plan dans l'histoire de la peinture.

L'Annonciation fut transportée de Castelvecchio aux " Offices " en 1799. Elle y figure dans le premier corridor, réservé aux Primitifs italiens.

MELOZZO DA FORLÌ
L'ANGE DE L'ANNONCIATION

SALLE XXVII. — ÉCOLE BOLONAISE



L'Ange de l'Annonciation

POURQUOI Melozzo da Forli, qui fut illustre de son vivant et qui mérite de l'être encore, est-il si peu connu de tous ceux qu'intéresse l'art italien ? L'Histoire, quoique moins aveugle que le Destin, est un peu comme lui. Souvent elle distribue ses faveurs d'une manière si capricieuse qu'elle laisse dans l'ombre des hommes supérieurs, tandis qu'elle répand des flots de lumière sur des personnages de troisième ordre. Melozzo da Forli est un exemple de cette injustice de la gloire. Bien qu'il fût réputé de son temps un peintre incomparable, aucun de ses contemporains ne s'est donné la peine de nous transmettre sur le compte de Melozzo ces informations dont on est si prodigue à l'égard de tant d'autres. C'est à peine si Vasari, si prolixe d'ordinaire, lui consacre quelques lignes élogieuses où il célèbre son habileté dans l'art de la perspective. Mais de renseignements sur sa vie, aucune trace. Il a fallu les savants travaux entrepris, au milieu du XIX^e siècle, par Girolamo Reggiani et par le marquis Melchiorri, pour jeter un peu de lumière sur cette existence d'artiste qui fut glorieuse.

Grâce à eux nous savons aujourd'hui que Melozzo s'appelait de son vrai nom Melozzo degli Ambrosi et qu'il naquit à Forli, le 8 mars 1438. Quant au maître qui l'initia à la peinture, il n'est pas nettement établi. Certains, se basant sur le talent éminent de *perspectiviste* de Melozzo, pensent qu'il étudia avec Piero della Francesca, un maître dans cet art. Il est indéniable que l'on remarque fréquemment

dans l'œuvre de Melozzo l'influence évidente de Piero, dont il fut d'ailleurs l'ami. Cependant et avec non moins de vraisemblance, d'autres critiques inclinent à croire qu'il eut pour maître Squarcione, qui fut en même temps le maître de Mantegna. Ce qui confirmerait cette opinion, c'est la ressemblance ou du moins l'analogie qu'on peut remarquer entre Melozzo et l'illustre peintre du *Triomphe de César*. Comme ce grand maître, Melozzo est sec et incisif dans son dessin, anguleux dans les plis de ses draperies et il rappelle encore le style mantegnesque par la force et l'intensité de l'expression.

Melozzo était également très lié avec Giovanni Santi le père de Raphaël, qui, dans sa *Chronique* rimée, le proclame un maître en perspective. C'est sans doute l'amitié de Santi qui valut à Melozzo la protection de Frédéric de Montefeltre, grâce à laquelle il entra au service du pape Sixte IV. Ce pontife lui confia la décoration de l'église des Saints-Apôtres, à Rome. Vasari fait le plus grand éloge de cet ouvrage, mais le chevet de l'église ayant été agrandi en 1711, cette fresque fut démantelée et les morceaux en furent dispersés, les uns ayant été transportés au Vatican, d'autres, comme l'*Ange* que nous reproduisons ici, ayant été distribués ou achetés par différentes villes.

Dans cette peinture, on retrouve toutes les qualités de dessin et de style de Mantegna, en compagnie duquel il avait suivi, selon toute vraisemblance, le solide enseignement de Squarcione. Le dessin est d'une fermeté rare, les contours sont accusés mais avec un peu plus de souplesse déjà que dans les œuvres de l'illustre maître. Il subsiste encore un peu de raideur dans les plis de la robe dont les cassures à angles droits témoignent de l'étude prolongée de la statuaire antique, en honneur à l'atelier du Squarcione. Quant à la couleur, elle est posée par aplats vigoureux, sans souci de nuances, et cette intensité de tons, cet éclat de teintes, communs à tous les maîtres du xv^e siècle, sembleraient accuser chez eux des préoccupations de coloristes. Il n'en est rien,

cependant. Ces peintres sont avant tout des dessinateurs et la couleur n'a été pour eux qu'un moyen de mieux distinguer la forme, de mieux faire voir ce qu'ils veulent montrer avant tout, la fierté ou la délicatesse de leur dessin, la précision de leur modelé, l'expression de leurs physionomies, le naturel ou la dignité de leurs gestes, le caractère enfin des figures mises en scène ou des personnages dont ils voulaient éterniser les portraits. Aussi qu'arrive-t-il ? Que devant les Mantegna, les Vivarini, les Pérugin, les Melozzo, qui ont affecté un coloris franc et non rompu, des rouges purs, des bleus vifs, des jaunes splendides, des verts émeraude, et quelquefois le brillant de l'or, on ne regarde jamais qu'à la beauté des contours accusés par ces couleurs mêmes, au choix des formes et des mouvements, à l'accent des traits, à la pensée que ces maîtres ont écrite, au sentiment qu'ils ont exprimé, au caractère qu'ils ont rendu.

Les œuvres de Melozzo da Forli ne sont pas très nombreuses, mais les fresques demeurées intactes témoignent chez cet artiste d'une science de la perspective et du raccourci très remarquable pour l'époque. Le Vatican possède de lui un inestimable chef-d'œuvre : *le Pape Sixte IV nommant Platina préfet de la bibliothèque vaticane*. Melozzo travailla aussi beaucoup à Forli, sa ville natale, où il peignit notamment la voûte du chœur des Capucins, aujourd'hui détruite et que Mariette qui s'y connaissait, proclamait une merveille. « Les testes, écrit-il, sont dignes d'André Mantegna pour la beauté des caractères, et singulières pour la nouveauté de leur raccourci. Si le Corrège a été à Forli, comme cela peut fort bien être, il ne lui en a pas fallu davantage pour lui faire naître la pensée de ses merveilleux plafonds. »

L'Ange de l'Annonciation figure aux " Offices " dans la salle XXVII, dite Salle des anciens plans de la Toscane.

Hauteur : 1.14. — Largeur : 0.60. — Figure grandeur demi-nature.

G. TERBURG
DAME HOLLANDAISE
SALLE XXIII. — ÉCOLE HOLLANDAISE



Dame hollandaise

BÜRGER-THORÉ, étudiant Terburg, constate qu'entre tous les peintres de son pays, il n'en est pas qui soit plus Hollandais que lui, par les sujets qu'il a traités, par la manière de les comprendre, par le caractère même de sa technique et de son talent. On a bien essayé de démêler dans son œuvre des influences diverses qu'il aurait tour à tour ou simultanément subies : on a même, à ce propos, prononcé les noms de Franz Hals, de Rembrandt et de Velazquez qu'il aurait connu à la cour de Philippe IV. « Certes, déclare M. Emile Michel, un artiste de la valeur de Terburg n'a pu, en parcourant l'Europe, demeurer indifférent aux chefs-d'œuvre qu'ils rencontrait sur son passage, mais il nous semble difficile de constater aucun témoignage positif de ces influences et nous croyons, au contraire, qu'on ne saurait citer un meilleur exemple d'un talent se développant d'une manière logique et tendant, par une progression suivie, vers la perfection. Son exécution prodigieusement habile, mais discrète et peu apparente, n'a jamais visé à la virtuosité de Hals. Quant à Rembrandt, dont on a parlé, la lumière égale et diffuse qui éclaire doucement les intérieurs de Terburg ne rappelle en aucune façon les mystérieux contrastes chers au grand magicien. Ce n'est pas non plus Velazquez qui avait appris à notre peintre cette simplification toujours croissante dans l'arrangement et l'harmonie de ses portraits. Dans le choix même de ses sujets, Terburg est resté bien Hollandais. Sans s'égarer jamais en ces compositions académiques qui ont séduit la plupart de ses contemporains, il regarde

autour de lui et il ne peint que ce qu'il voit. Aussi, comme exactitude, comme sincérité, il n'est pas de témoignages plus précieux que ceux qu'il nous a laissés sur la haute société de son époque. S'il n'a pas créé le genre dans lequel il s'est rendu célèbre, il y a excellé. Les émules qu'il y compte sont cependant redoutables. Sans recourir, comme Pieter de Hooge, aux jeux variés de la lumière ; sans chercher, comme le fait Vermeer de Delft, à composer certaines harmonies rares ou à faire vibrer quelques tons éclatants, c'est par les moyens les plus simples que Terburg se distingue de ses rivaux. Un seul parmi eux, Metsu, a mérité de lui être comparé. Mais tandis que Metsu est inégal et n'atteint qu'exceptionnellement à la supériorité parfaite, Terburg est toujours et complètement supérieur. »

Gérard Terburg, — dont le nom s'orthographie réellement Ter Borch — était né à Zwolle, en Hollande, en 1617. Il appartenait à une famille d'artistes. Son père était un peintre qui ne manquait pas de talent et dont les œuvres témoignent de beaucoup d'habileté et d'un sens très poussé de la fantaisie. Sa sœur Gesina et son frère Moses prirent, comme Gérard, le goût de la peinture au foyer paternel, mais ce fut lui, Gérard, qui montra les aptitudes les plus réelles et la précocité la plus rare. A neuf ans, il dessinait déjà très honorablement, et deux ans après, il faisait un croquis à la plume, intitulé *Repas de famille*, qui est remarquable par la légèreté du trait, la sûreté de la main, le sens de la composition. Cependant, comme il fallait un maître pour diriger cette jeune vocation, son père le confia à Pieter Molyn, peintre réputé de Haarlem. Sous cette habile direction, Terburg s'adonna à l'étude du paysage, qu'il avait toujours soin d'animer de scènes pittoresques. La vie hollandaise lui fournissait d'ailleurs à profusion les sujets familiers et pittoresques qu'il aimait peindre : coins de marché, acheteurs se pressant aux étalages, mendiants réclamant l'aumône, buveurs attablés devant les tavernes. Et les attitudes, les gestes, saisis au vif, sont exprimés avec une justesse merveilleuse.

Devenu maître en son art, il passe en Angleterre, et il aborde un genre où il devait acquérir une réputation sans égale, le portrait. Si bien que lorsqu'il revient sur le continent, c'est le peintre de portraits que l'on recherche beaucoup plus que le peintre de genre. En Allemagne, où il se rend, il peint tous les personnages considérables du temps et il exécute à Münster ce fameux tableau de la *Paix de Münster*, qui est un chef-d'œuvre hors de pair.

Rentré dans son pays, il s'y fixe pour toujours et s'y marie. Sa naissance, sa situation, la juste considération dont il jouit lui permettent de choisir ses relations parmi les premières familles de la cité. Il fait d'innombrables portraits, mais il ne néglige pas les sujets de genre. Après avoir peint quelque temps les militaires, il s'adonne plus exclusivement à ces scènes familiales de la vie hollandaise, dont *la Femme qui boit*, représentée ici, est un des plus parfaits modèles.

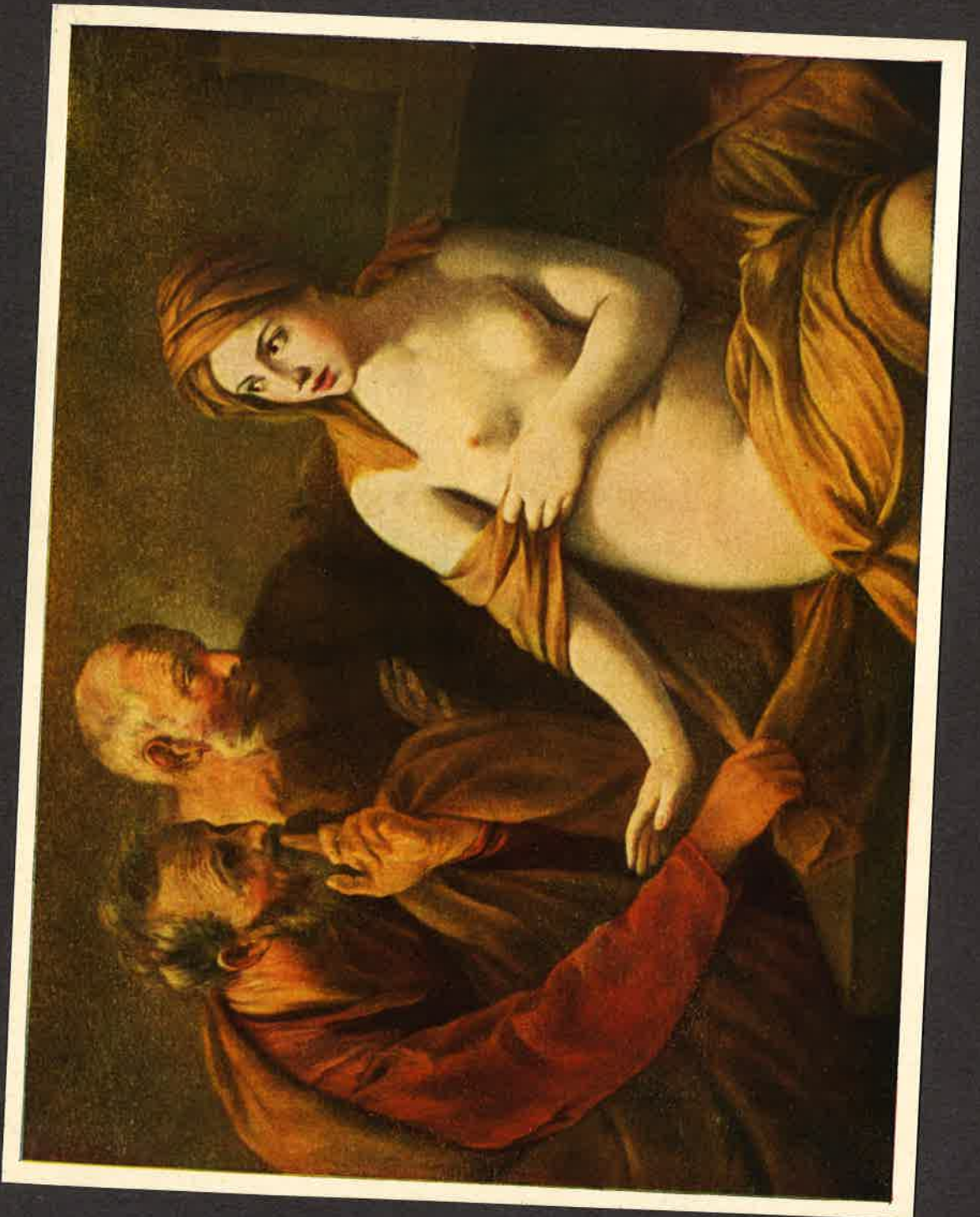
Il est impossible d'allier plus de simple bonhomie dans la mise en scène et plus de science dans l'exécution qu'on n'en remarque dans ce petit tableau. Quel naturel dans l'attitude de cette femme, quelle vérité dans le mouvement abandonné du bras qui tient le flacon, et en même temps quelle perfection dans l'expression du visage, dans le rendu des étoffes, dans le maniement de la lumière ! C'est un vrai bijou, dont le peintre a exécuté plusieurs répliques également parfaites.

La *Dame hollandaise*, connue aussi sous le nom de *la Femme qui boit*, figure aux « Offices » dans la salle XXIII, dite salle de l'École hollandaise.

Hauteur : 0.38. — Largeur : 0.34. — Figure petite nature.

GUIDO RENI
SUZANNE ET LES VIEILLARDS

CORRIDOR L, MONACO. — ÉCOLE BOLONAISE



Suzanne et les Vieillards

PEU de sujets ont été plus souvent traités par les peintres, surtout par les peintres vénitiens qui y trouvaient un prétexte à exercer leur talent de coloristes, à faire jouer la lumière sur une épiderme dorée de femme, à affirmer leur idéal en matière de beauté féminine. Cet idéal diffère suivant les époques et les écoles : celui de Titien n'est pas celui de Vinci, celui de Rubens n'est pas celui de Raphaël ; chacun l'apprécie et l'estime selon son tempérament et surtout d'après les modèles habituels offerts à son pinceau. Celui de Guido Reni se différencie de celui des Vénitiens de toute la distance qui sépare Venise de Bologne, de toute la distance qui sépare l'école des Carrache de l'école Vénitienne. Reni a même varié dans le choix de cet idéal. Au cours de sa carrière, il a successivement adopté deux types très différents de femmes. L'un, provenance directe de l'antiquité, émanation de la Niobé, il l'avait dessiné et redessiné dans l'atelier de Calvart, son premier maître, fort bien fourni en moulages antiques. On peut en voir un modèle dans *l'Addolorata*, de son chef-d'œuvre *la Pieta* ; mais le plus parfait exemple en ce genre est la *Madeleine*, dite des Corsini, dont la sacristie de San Michele in Bosco, de Bologne, contient une copie.

Le second type de femme du Guide est plus éthéré, plus serein, plus original, un peu mièvre peut-être, mais tel qu'il pouvait plaire à l'Italie dévote et galante du xvii^e siècle.

C'est à ce dernier type qu'appartient la charmante *Suzanne*, que le

peintre nous montre aux prises avec les deux lubriques vieillards. La jeune femme est dans la fleur d'une jeunesse épanouie; son corps gracieux se voile pudiquement, assez pour soustraire ses trésors au regard de ses agresseurs, pas assez pour nous interdire d'admirer la pureté de ses lignes et le velouté de sa chair. C'est une robuste Italienne dont la vigueur n'exclut pas le charme et il y a dans l'ensemble une sûreté de dessin qui rappelle la femme assise du *Concert champêtre* de Giorgione. La tête s'enlève, très fine et délicate, sur cette charpente solide : elle est d'une rare beauté, comme toutes celles du Guide, et l'on peut y apprécier la vérité de l'affirmation du peintre qui se vantait d'avoir cent manières différentes de faire exprimer l'effroi à un visage humain. Sur la figure de Suzanne, surprise à la sortie du bain, se lit d'une façon éloquente la terreur de voir ses charmes découverts, la crainte des entreprises possibles et la pudeur offensée par ces regards avides; il y a aussi de la colère, dans les yeux, mais une colère qui n'ose s'exprimer dans la crainte de pires aventures. L'attitude des deux vieillards n'est pas moins superbement rendue : l'un et l'autre, on le devine, sont agités du même désir, mais tandis que l'un, celui du second plan, semble supplier la jeune fille et vouloir la convaincre, l'autre, avec son doigt levé comme une menace pour recommander le silence, paraît plus entreprenant que son complice, et sa main droite cherche à arracher le voile dont la baigneuse protège sa nudité.

Ce tableau, dans la simplicité de sa mise en scène d'où sont bannis tous les accessoires inutiles, est d'une grande beauté qui justifie bien la réputation qu'a su conserver le Guide à travers les siècles.

Le Guide, qui fut tout d'abord l'élève de Calvart, ne tarda pas à se rallier aux Carrache, dès que ceux-ci ouvrirent leur fameuse Académie de Bologne. Il s'y rencontra avec quelques autres artistes bien doués et qui ne tardèrent pas à devenir célèbres à leur tour, notamment Zampieri, plus connu sous le nom de Dominiquin, le Guerchin, Tiarini et l'Albane. Fort heureusement pour ces peintres, chacun d'eux,

l'Albane peut-être excepté, put se soustraire au danger de l'enseignement des Carrache. Nous avons dit dans de précédentes notices en quoi consistait cet enseignement, fondé sur l'imitation des maîtres.

Guido Reni, de toute cette pléiade, est celui qui sut garder la plus vigoureuse personnalité, et s'il s'inspira des grands exemples laissés par les Titans de la peinture, il eut assez de génie pour rester lui-même et pour laisser à son tour un grand nom de peintre. Certains critiques mettent le Dominiquin au-dessus du Guide, à l'encontre de l'opinion publique d'alors qui réservait toutes ses louanges au Guide, dont le talent plus facile et le pinceau plus chatoyant plaisaient davantage. Nous n'avons pas la prétention de trancher le débat. Certes le Dominiquin nous semblerait par bien des côtés supérieur à son rival, mais notons en passant qu'il était le premier à le louer de bonne foi et qu'il se proclamait son admirateur : « Je viens de voir les peintures du Guide à San Domenico et à San Michele in Boschi, écrivait le Dominiquin à Francesco Poli pendant un de ses séjours à Bologne, on les croirait de la main d'un ange. Oh ! quel reflet du paradis ! quelle expression de tendresse ! Oh ! voilà un peintre ! »

Ne soyons pas plus sévère que son propre rival et souvenons-nous que si le Guide, par trop de facilité, s'est souvent laissé glisser dans le banal, il a laissé des œuvres de premier ordre qu'on ne saurait ignorer de parti pris.

Suzanne et les Vieillards a été donné aux « Offices » par M. Arthur de Noe Walker ; il a été placé dans le corridor Lorenzo Monaco.

Hauteur : 1.14. — Largeur : 1.48. — Figures à mi-corps, grandeur nature.

NICOLAS POUSSIN
VÉNUS ET ADONIS
SALLE XX. — ÉCOLE FRANÇAISE



Vénus et Adonis

LORSQU'ON veut citer un artiste alliant le mieux la noblesse de l'art à la noblesse de la vie, le nom de Nicolas Poussin vient irrésistiblement aux lèvres. Ce peintre austère est l'une des plus belles figures de tous les temps : sa vie pourrait servir de modèle à tous ceux qui professent un culte véritable pour la peinture, et de reproche à ceux qui ne lui demandent qu'un prétexte à richesses et à succès ; son œuvre n'est pas moins belle que sa vie, ni moins digne d'être admirée : une inspiration contenue mais pénétrante la traverse, elle émeut par sa sincérité, elle subjugue par sa puissance ; tout ce que les autres obtiennent accidentellement par le génie, un effort laborieux et fervent le donne sans cesse à Poussin, et c'est la réhabilitation du travail sur l'inspiration. Il a peint des paysages d'une majesté sans égale et reconstitué une antiquité qui n'est peut-être pas l'antiquité réelle mais qui est peut-être plus belle encore par la pureté des formes et l'harmonie des lignes.

Certes, on ne peut pas affirmer que Nicolas Poussin ait rien inventé, mais il a tout ennobli ; le paysage étant éternel et le peintre vivant à Rome, il avait sous les yeux une campagne incomparable que d'autres avant lui, les Carrache et le Dominiquin par exemple, avaient su voir et exprimer ; lui-même ne faisait pas difficulté d'avouer « qu'il travaillait à l'italienne » et, sans attenter au génie de Poussin, on peut dire que sa manière a quelque analogie avec celle des maîtres de Bologne. Mais il est facile de démêler sous cette identité matérielle bien des dissem-

blances intimes. Les paysages italiens n'expriment que la majesté et la nature n'y apparaît guère que comme élément décoratif; l'œil contemple ces lignes si solennelles, si exactement balancées; l'esprit ne pressent rien au delà de cette pompe un peu aride, de cette beauté muette pour ainsi dire. Dans les tableaux de Nicolas Poussin, le pinceau a la même fierté, mais il laisse la vie se mouvoir là où les Italiens l'immobilisent ou la suppriment. Ici, tout est apaisé; rien du moins n'est en surplus. La lumière, l'air circulent sans agitation, mais non sans force, et si la disposition des sites ou le choix des personnages qui y figurent impliquent avant tout des idées d'ordre et de calcul, un vif sentiment de la réalité se faisant jour à travers ces combinaisons savantes vient donner à l'ensemble un sens et un charme profonds. C'est ce mélange de science et de simplicité, ce sont ces aspirations également sincères vers l'idéal et le vrai pur qui assurent à l'œuvre de Poussin cette supériorité éminente, et l'admiration qu'elle inspire est vraiment féconde parce qu'elle nous fait remonter invinciblement jusqu'au principe invisible du beau.

Les œuvres de Poussin ont surtout une âme et nous l'éprouvons par cette émotion recueillie et presque respectueuse qui nous saisit en face de ses paysages. Le style en est toujours noble, mais d'une noblesse accessible et touchante qui nous le fait aimer. Ses horizons, d'une sécurité si douce, nous font rêver; ses personnages, d'une beauté si pure, nous font réfléchir parce qu'eux-mêmes portent en eux autre chose qu'une enveloppe parfaite et qu'ils contribuent, par leurs attitudes et leurs actes, à l'harmonieuse majesté de l'ensemble.

Si nous avons à ce point insisté sur ce caractère de noblesse de l'œuvre de Poussin, c'est que nous ne le retrouvons pas à un degré aussi éminent dans ce tableau de *Vénus et Adonis*, représenté ici, et d'ailleurs très beau. Le catalogue des " Offices " l'attribue au maître français, l'absence de style nous fait douter qu'il en soit vraiment l'auteur. Comme apparence générale, comme couleur, comme technique

même, on y retrouve certainement les caractéristiques de la manière de Poussin, mais celui-ci n'a jamais, à notre avis, peint un paysage aussi fermé, aussi lourd, aussi dénué d'atmosphère. Il n'avait pas non plus coutume de suspendre des amours en plein ciel ou, quand il le faisait, comme dans *l'Inspiration du poète*, ces personnages ailés avaient une grâce antique dont on ne trouve ici aucune trace. Il nous semble aussi que Poussin aurait donné plus de noblesse dans les lignes, plus de naturel dans l'attitude au groupe de Vénus et d'Adonis, assis à la droite du tableau. Ni l'un ni l'autre n'a rien de cette olympienne beauté que le maître savait donner à ses héros, et l'on a l'impression de contempler deux amoureux vulgaires, bergers de la Campanie surpris par le peintre dans un coin obscur de la campagne romaine.

A ces réserves près, le tableau se recommande par une très belle entente de la composition, par un sens réel du pittoresque, par une habileté certaine du pinceau. S'il ne nous paraît pas d'une qualité assez haute pour être de Poussin, il est suffisamment remarquable pour mériter de figurer aux " Offices " et d'y figurer avec honneur.

Vénus et Adonis a été placé par l'administration du Musée dans la salle XX, dite salle de l'École française.

Hauteur : 0,96. — Largeur : 1,28. — Figures petite nature.

GIORGIONE
UN CHEVALIER DE MALTE
SALLE XXXIV. — ÉCOLE VÉNITIENNE



Un chevalier de Malte

LE chevalier de Malte représenté ici est, sans contredit, un Vénitien, et un Vénitien de marque, car le célèbre ordre religieux et militaire n'accueillait dans son sein que des gentilshommes. Le modèle a de la race, cette race affinée et un peu langoureuse de l'aristocratie italienne sous laquelle se cache une vie ardente et une réserve de passions qu'il ne faut pas beaucoup remuer pour la faire remonter à la surface. A contempler le visage de cet homme pieux, qui égrène dévotement son rosaire, on devine que la placidité des traits est seulement apparente, uniquement obtenue par la longue pratique des vertus chrétiennes. Mais il n'y a pas à s'y tromper : le soldat se démasque malgré tout dans la fierté de l'attitude, dans le port de la tête, dans la ferme assurance du regard. Telle que l'a peinte Giorgione, la figure est douce et noble dans l'encadrement brun des cheveux et de la barbe, mais qu'une résistance vienne heurter cette volonté ou qu'une action de guerre soit offerte à ce champion du Christ et vous verriez tous ces traits se durcir, s'enflammer, et l'œil se charger d'éclairs.

C'est précisément le mérite de Giorgione d'avoir fait dire à ses portraits plus que la vérité présente et d'y avoir inscrit à la fois ce qu'il est possible d'y voir et ce qu'il est possible d'y deviner. Ce peintre, qui fut avant tout un amoureux de pittoresque, se sentait une autre âme en présence de la vie humaine à exprimer ; il devenait un psychologue d'une rare profondeur et ses portraits nous laissent cette

sorte d'inquiétude vague qui se dégage de l'inconnu. Il y a toujours du mystère dans un regard d'Italien; ce mystère devient encore plus troublant en passant par le pinceau de Giorgione.

« Pour bien connaître Giorgione, écrit Paul Mantz, il suffit d'avoir vu l'un de ses portraits, effigies à la fois si fantasques et si vraies, où il a représenté les personnages de son temps, avec le vif accent de leur physionomie et de leur caractère individuel. Giorgione aime à affubler ses modèles des accoutrements les plus fastueux et quelquefois les plus bizarres. Il leur prête volontiers des cuirasses reluisantes ou de riches fourrures, et projette sur leur front l'ombre d'un chapeau aux bords élargis ou d'un flottant panache. Lui-même il se peignit sous les traits du David biblique, revêtu d'une armure et tenant à la main la tête tranchée de Goliath. Il vit tour à tour poser devant lui Gonzalve de Cordoue, le doge Leonardo Loredano, Catherine Cornaro, reine de Chypre, et bien d'autres dont l'histoire a oublié les noms. A tous, il a donné un éclat dans le regard, une apparence austère et grave, un caractère enfin qui, de si loin qu'on aperçoive ces portraits, y font aussitôt reconnaître la puissance d'une main magistrale. Il a surtout animé ses carnations d'une chaleur de coloris qui n'appartient qu'à lui et que les Italiens, inventant pour une chose nouvelle un nouveau nom, ont si bien appelée *il fuoco Giorgionesco*. »

Giorgione occuperait peut-être aujourd'hui, dans l'histoire de l'art, une place aussi glorieuse que celle du Titien si la mort, une mort mystérieuse et prématurée, n'était venue le faucher en pleine floraison de son génie. Il fut élève, comme Titien, de Jean Bellini, mais tout fait supposer qu'il ne resta pas longtemps dans son atelier, car son esprit, de bonne heure affranchi, montra dès les premiers pas une précocité singulière et un indomptable besoin de liberté.

La manière calme et précise de Bellini convenait mal à sa fougue juvénile. Au surplus, le maître était fermement cantonné dans la peinture religieuse et se refusait à accueillir les mythologies et les

nudités ressuscitées par l'éveil de la forme antique. Giorgione était, au contraire, un fanatique de ces nouveautés si tentantes pour son audacieux pinceau. On raconte que Bellini ne peignit jamais une femme qu'elle ne fût complètement vêtue; Giorgione n'eut pas ces terreurs; la nudité ne l'effraya point et, peu satisfait du type traditionnel que ses devanciers avaient si longtemps reproduit, il alla se retremper à la source toujours nouvelle et toujours jaillissante, la nature. Sans doute il s'est parfois inspiré de modèles dont la forme n'était pas constamment parfaite, mais le spectacle de la vie suffisait à Giorgione et il a cherché avant tout la réalité extérieure, la couleur et sa magie, l'élément pittoresque et ses splendides enchantements. Dans le portrait, il posséda une chose que Bellini n'a pas connue et qui manqua même à Titien débutant, je veux dire la morbidesse attendrie et vivante, le frémissement de l'épiderme, la grâce fondante du contour qui se baigne dans la lumière et des courbes qui se modèlent doucement et presque sans ombre. Voilà en quoi Giorgione est un artiste éminent. Joignez à ces mérites, si nouveaux alors pour Venise, la vigueur harmonieuse d'une coloration puissante et les molles transparences d'une atmosphère qui enveloppe les corps d'un tel charme qu'elle fait presque oublier la réalité parfois un peu banale des modèles qui ont posé devant le maître.

Le magnifique portrait du *Chevalier de Malte* fut apporté du garde-meuble grand-ducal aux " Offices " en 1798 : il figure dans la salle XXXIV, dite deuxième salle vénitienne.

Hauteur : 0.79. — Largeur : 0.64. — Figure grandeur nature.

RUBENS
PORTRAIT DE L'ARTISTE
SALLE DES PORTRAITS. — ÉCOLE FLAMANDE



Portrait de l'Artiste

RUBENS, quand il peignit ce magnifique portrait, était dans la force de l'âge et au comble de la réputation. Il exultait de la joie de vivre, de se sentir puissant et admiré. Tout son être, dans ce portrait, trahit cette joie, naturellement inscrite sur sa joviale face flamande ; mais il n'y a pas, sur ce visage, que du contentement et de la satisfaction de soi. La figure pétille d'intelligence, l'œil est vif, bien ouvert, plein de feu ; le front vaste s'abrite sous un ample chapeau qui donne à la physionomie une allure cavalière et désinvolte.

Rubens avait donc bonne mine ; il le savait et n'en était pas médiocrement fier : petite faiblesse bien excusable dans un homme si remarquable par tant de côtés. Sur la foi de cette élégance, certains biographes et critiques ont voulu chercher dans la vie de l'homme le secret de l'œuvre du peintre, et, pour plus de commodité, se sont efforcés de lui trouver une noble ascendance. Les uns le font descendre d'une illustre famille de Styrie : Barthélemy Rubens, son aïeul, aurait accompagné Charles-Quint à la diète de Worms et brillé parmi les plus beaux cavaliers de la cour de l'empereur à Bruxelles. La manière somptueuse que le peintre a déployée dans ses ouvrages serait un souvenir d'origine que devait relever encore la fréquentation des cours.

D'autres écrivains nous assurent que Rubens appartenait à cette race semi-bourgeoise, semi-plébéienne, race intelligente, sensuelle, âpre au travail et au lucre, ambitieuse d'honneurs et dont le génie abondant et vivace manqua toujours d'élégance et d'idéal. Voilà, disent ces der-

niers, comment l'activité de Rubens lui procura tant de richesses et put suffire à la rapide exécution de ses toiles dont le nombre est tellement prodigieux et les dimensions si vastes, que l'on pourrait décorer, pour ainsi dire, en les y réunissant, la plus grande rue d'une grande ville; pourquoi, enfin, le peintre affectionnait tant ces formes sanguines, exubérantes, ces musculatures herculéennes; amour exagéré de l'action qui, étouffant la pensée de l'artiste sous le poids de la matière, donnait aux saints les formes des athlètes, aux femmes et aux vierges l'énorme, la rouge beauté de ces *viragos* du peuple nourries de la vapeur du sang dans l'atmosphère des boucheries.

A l'élégance près, le portrait de Rubens tracé par ces derniers paraît être le plus conforme à la réalité. Le grand peintre eut de la finesse, de la vigueur, une exubérance qui confinait parfois à la frénésie, une verve formidable, une fécondité prodigieuse, un génie toujours renouvelé, mais aucun idéal. Son œuvre est le triomphe de la matière, matière qu'il embellit des plus splendides couleurs, matière vibrante, vivante, débordante de santé et de force, mais si riche précisément dans ses formes que l'on chercherait en vain à écouter les palpitations de l'âme sous l'amas des chairs blondes et grasses.

Quant à l'origine du peintre lui-même, elle est aujourd'hui nettement fixée: Rubens était né à Cologne, accidentellement il est vrai, pendant un séjour qu'avaient dû y faire ses parents, pour fuir la persécution du duc d'Albe, gouverneur des Pays-Bas.

Quand ses premières œuvres l'eurent fait connaître, il gagna la faveur de la Cour de Bruxelles. Les princes ne tardèrent pas à apprécier son esprit subtil et à deviner l'homme pratique sous les dehors artistes du peintre. Chargé par la confiance de ses protecteurs de négociations délicates, Rubens fut souvent redevable à ses pinceaux du succès de ses ambassades et la fréquentation des cours doubla l'éclat de son style naturellement somptueux. Comme diplomate, il s'entremît très heureusement pour amener la paix entre les différentes puissances

européennes, ravagées et épuisées par les horreurs de la guerre de Trente ans, et il eut la gloire de contribuer à rendre la richesse et le repos à la Belgique désolée.

Plus tard, il vint en France, non pas en ambassadeur, mais appelé par Marie de Médicis pour y peindre la série fameuse des allégories destinées au Luxembourg. La reine se plaisait en sa compagnie, le recevait dans son cercle et les dames de la cour ne tarissaient pas d'éloges sur sa bonne mine et son esprit. Il n'eut pas moins de succès auprès du roi d'Angleterre qui l'employa à diverses ambassades, notamment à la cour d'Espagne. Là encore, ses manières et son talent lui gagnèrent tous les suffrages; il conquiert les bonnes grâces de Philippe IV et, comme peintre, l'amitié de Vélazquez.

Mais, au milieu des plus épineuses négociations, il demeurait peintre, trouvant toujours le temps, entre deux visites diplomatiques, de broser quelque toile éblouissante ou quelque magistral portrait. Celui que nous donnons ici n'est pas un des moins beaux. C'est lui qui répondait un jour à un fâcheux qui s'étonnait de voir peindre un ambassadeur:

— Je ne m'amuse pas à peindre, monsieur, je m'amuse parfois à être ambassadeur.

Le *Portrait de Rubens* figure aux " Offices dans la salle des portraits des peintres peints par eux-mêmes.

PETER NEEFS
INTÉRIEUR D'ÉGLISE
SALLE XX. — ÉCOLE FLAMANDE

Intérieur d'Église

NULLE part, écrit Charles Blanc, les pompes du catholicisme ne s'étalent avec plus de magnificence que dans les églises de Flandre, et il n'est pas surprenant que des artistes aient choisi pour sujet constant de leurs peintures les scènes variées qui chaque jour s'y passent, éclairées d'une poétique lumière. Tout y a sa couleur, son accent, sa poésie : au fond des chapelles flamboient des tableaux d'une coloration splendide ; de pieux tryptiques s'élèvent sur les autels privilégiés ; d'admirables vitraux décomposent les rayons du soleil et les font passer par toutes les couleurs du prisme ; enfin, quand le tabernacle étincelle de flambeaux et que des nuages d'encens couvrent le sanctuaire, des prêtres, revêtus de dalmatiques d'or, président au concert que font entendre les voix angéliques des enfants de chœur et des épouses de Dieu ».

Et cependant les historiens de l'art flamand n'accordent que peu d'importance à l'œuvre et à la vie de ces maîtres patients autant qu'habiles qui, séduits par la magie de la lumière sous les voûtes gothiques, consacrèrent leur existence à peindre des intérieurs d'églises et des perspectives. Aucun biographe ne s'est occupé d'eux, nulle anecdote les concernant n'est arrivée jusqu'à nous : leur nom, quand par hasard on le note, est jeté négligemment et c'est à peine si nous connaissons les événements principaux de la vie des deux Steenwyck, de Peter Neefs et de son fils, de Van Nickelen et d'Emmanuel de Witt. Houbraken, notamment, parlant de Peter Neefs, signale tout

juste, du bout de la plume, que cet artiste peignait des intérieurs d'églises. « Genre de peinture, ajoute-t-il, que j'aime mieux voir faire aux autres que de la faire moi-même. »

Peter Neefs avait été l'élève de Henri Van Steenwyck qui exerçait à Anvers, en peignant des intérieurs de cathédrale d'une main précise et ferme, qui rendait admirablement les formes géométriques des hautes nefs, mais qui savait mal exprimer la douce et calme poésie de ces grandioses sanctuaires traversés d'une si belle lumière. Le jeune artiste demeura avec ce maître assez longtemps pour s'assimiler la perfection de sa technique, pas assez pour s'être laissé gagner par sa sécheresse. Peter Neefs, lui, est tout âme ; il aime les églises et leur poésie, il les aime baignées par la pénétrante clarté des verrières, il les aime au crépuscule quand les ombres descendent de la voûte et rampent le long des piliers pour emplir l'édifice ; il les aime à la triomphante splendeur des illuminations et au tremblant vacillement de la veilleuse devant le tabernacle.

Il avait à sa portée un magnifique modèle, la cathédrale d'Anvers. Aussi ne voyagea-t-il jamais. Pourquoi aurait-il entrepris des courses lointaines ? Sa vie s'écoula sans bruit, à l'ombre de la nef de sa ville, à laquelle il faisait de quotidiens pèlerinages et qui devint le modèle le plus familier de ses petits chefs-d'œuvre.

Peter Neefs fut le familier et l'ami des plus grands peintres de sa ville natale, Téniers, Franck, Van de Thulden, Breughel de Velours et Rubens. Tous ces artistes se firent un honneur de dessiner les personnages qui peuplent les églises de Peter Neefs, ce qui démontre en quelle estime ils le tenaient. Car s'il peignait admirablement les cathédrales de la Flandre, il ne peignait que cela, et il ne savait pas même, dans la mesure de son talent, dessiner les figures qui devaient animer ses églises vides.

Dans la première période de sa vie, il se ressentit de l'enseignement de Steenwyck : il peignit assez longtemps d'un pinceau un peu

sec et dans des gammes un peu sombres ; l'étude assidue de la nature lui donna une touche plus moelleuse ; il sentit que l'interposition de l'air adoucissait les contours tout en leur laissant une précision suffisante ; il vit que la nature n'est jamais noire, que l'ombre, même la plus épaisse, à d'imperceptibles demi-teintes ; il commença dès lors à faire des tableaux plus blonds, plus transparents et plus clairs. C'est sa seconde manière, celle à laquelle appartient le magnifique *Intérieur d'Église* que nous reproduisons ici.

Mais que les peintures de Peter Neefs soient du premier temps de la vie ou de la fin, qu'elles soient d'une teinte lumineuse ou assombrie, elles se recommandent toujours par une rare puissance d'illusion. Il semble que Peter Neefs ait par avance deviné la photographie. Impossible d'avoir l'œil plus juste, impossible aussi d'avoir la main plus sûre, ses tableaux sont d'une fidélité merveilleuse et il est vraiment surprenant que, par sa seule intuition, un artiste soit arrivé au pressentiment des plus intimes secrets de la nature.

Peter Neefs était trop intelligent des vraies conditions de l'art, pour ne voir dans une église que des piliers et des murs. Là où un autre, peut-être, eût été froid, il fut toujours un peintre intéressant sans cesser d'être un géomètre irréprochable. Il n'est pas un de ses tableaux qui n'amuse les yeux, souvent même l'esprit, et beaucoup provoquent une sorte d'émotion recueillie que seuls les vrais artistes savent inspirer.

Les " Offices " possèdent de nombreux *Intérieurs d'Église* de Peter Neefs : celui-ci y figure dans la salle XX, dite première salle flamande.

Hauteur : 0.30. — Largeur : 0.44. — Figures : 0.11.

GIOTTO
JÉSUS AU MONT DES OLIVIERS
PREMIER CORRIDOR. — ÉCOLE PRIMITIVE ITALIENNE



Jésus au Mont des Oliviers

SI nous avons reculé jusqu'à la dernière page la grande figure de Giotto, qui aurait dû logiquement briller à la première de cet ouvrage, ce n'est pas dans un sentiment de défaveur, mais au contraire avec la pensée de restituer à ce merveilleux artiste la gloire qui lui revient dans cette magnifique floraison de l'école florentine. Et c'est parce que de son effort sont nés tous les progrès réalisés par cette école jusqu'à l'entier épanouissement, jusqu'à Vinci, que nous l'avons placé à l'extrême limite du volume, comme un foyer central dont nous n'aurions jusque-là connu que les rayons.

Giotto ! Le petit pâtre de la campagne florentine surpris par Cimabué pendant qu'il dessinait ses bêtes sur le tronc des arbres, ne pouvait du premier coup arriver à l'absolue perfection, mais quelle admirable révolution il a accomplie dans la peinture, précisément à cause de cette humble origine. Né à Florence, grandi dans les ateliers des artistes d'alors, il serait devenu sans doute, comme Cimabué lui-même, un maître naïf et charmant, dessinant de minces madones byzantines, gainées étroitement dans de longues robes immobiles. Eclos en pleine nature, il l'a regardée, il l'a comprise et, l'ayant comprise, il a voulu l'exprimer.

Le premier, il a introduit dans l'art le mouvement, l'expression et la vie ; à la raideur byzantine il a substitué des grâces et des élégances inconnues. Que l'on compare aux productions du moyen âge ce *Christ au Mont des Oliviers*, pourtant si gauche encore et si naïf par tant

de côtés. Quel chemin parcouru, quel abîme franchi ! Dans ce décor maladroit et dépourvu de perspective, les personnages ne sont plus des mannequins sans âme, mais des êtres vivants et souples. Le Christ s'agenouille et tend les mains vers le ciel : ce mouvement, qui paraît tout simple, n'en est pas moins prodigieux pour l'époque. Aucun autre peintre de ce temps n'aurait été capable de plier ainsi les membres des apôtres endormis et de les disposer dans ces attitudes naturelles. Et quelle vérité d'observation, déjà, dans la figure implorante du Christ apercevant le calice d'amertume ! Ne nous laissons pas de le dire, l'art italien, l'art tout entier de la peinture est né du sens profond de la nature que possédait Giotto.

Dès que parurent ses premières œuvres, fresques peintes pour la chapelle de l'Arena à Padoue, Giotto conquist tous les suffrages. Du jour au lendemain il fut célèbre : tous les princes de la haute Italie se le disputèrent et pour tous il travailla, laissant dans chaque ville où il passa des fresques admirables d'inspiration et d'exécution. Il peignit à Rome pour Boniface VIII, et à Naples pour le roi Robert d'Anjou. Dante fut son ami et célébra son génie dans sa *Divine Comédie*, en strophes éloquentes.

Le Christ au Mont des Oliviers figure aux "Offices" dans le premier corridor, à l'entrée de cette galerie dont il est sans contredit le premier inspirateur.

Hauteur : 1.10. — Largeur : 0.65. — Figure grandeur demi-nature.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
<i>Sujet biblique</i> , par Carpaccio	7
<i>Place et Hôtel de Ville d'Amsterdam</i> , par Van der Heyden.	12
<i>La Vierge et l'Enfant</i> , par Luca Signorelli	18
<i>Le Cardinal d'Arezzo</i> , par Jules Romain	24
<i>Bradamante et Fiordespina</i> , par Guido Reni.	30
<i>Adoration des Mages</i> , par Mantegna.	36
<i>Jephté sacrifiant sa fille</i> , par Le Brun.	42
<i>La Flora</i> , par Titien.	48
<i>La Calomnie d'Apelles</i> , par Botticelli.	54
<i>Vénus</i> , par Lorenzo di Credi.	60
<i>La Vierge adorant l'Enfant Jésus</i> , par Filipino Lippi.	66
<i>Le Portement de Croix</i> , par Breughel le Vieux	72
<i>Le Pape Jules II</i> , par Raphaël.	78
<i>La Prudence</i> , par Pollaiuolo.	84
<i>Luther et Melanchton</i> , par Lucas Cranach	90
<i>Elisabeth Gonzague</i> , par Mantegna.	96
<i>Ange jouant de la guitare</i> , par Rosso	102
<i>Portrait du père de l'artiste</i> , par A. Dürer.	108
<i>Éléonore de Tolède et son fils Ferdinand</i> , par Bronzino.	114
<i>La Sainte Famille</i> , par Paul Véronèse	120
<i>La Vendeuse de Beignets</i> , par Gérard Dow	126
<i>La Famille Bassan</i> , par Jacques Bassan	132
<i>Francesco Maria della Rovere</i> , par Titien	138
<i>Jeune femme accordant son luth</i> , par Metsu.	144
<i>Le Printemps (Palais Pitti)</i> , par Botticelli.	150
<i>L'Enfer avec Dante et Virgile</i> , par Breughel d'Enfer.	156

	Pages.
<i>Léda</i> , par Pontormo	162
<i>Francesco dell' Opere</i> , par Le Pérugin	168
<i>Saint Jérôme</i> , par Ribera	174
<i>La Farce du Curé Arlotto</i> , par G. di San Giovanni	180
<i>Isabelle Brandt</i> , par Rubens	186
<i>Le Repos de Vénus</i> , par L'Albane	192
<i>La Vierge et l'Enfant</i> , par Ghirlandajo	198
<i>Laurent de Médicis</i> , par Vasari	204
<i>Marine</i> , par Claude Lorrain	210
<i>Le Sacrifice d'Iphigénie</i> , par Tiepolo	216
<i>L'Annonciation</i> , par Simone Martini	222
<i>L'Ange de l'Annonciation</i> , par Melozzo da Forli	228
<i>Une Dame hollandaise</i> , par Terburg	234
<i>La chaste Suzanne</i> , par Guido Reni	240
<i>Vénus et Adonis</i> , par Poussin	246
<i>Un Chevalier de Malte</i> , par Giorgione	252
<i>Portrait de l'artiste</i> , par Rubens	258
<i>Intérieur d'Eglise</i> , par Peter Neef	264
<i>Jésus au Mont des Oliviers</i> , par Giotto	270

INDEX ALPHABÉTIQUE

	Pages.
BASSAN (Jacques)	La Famille Bassan 132
BOTTICELLI	La Calomnie d'Apelles 54
—	Le Printemps (Palais Pitti) 150
BREUGHEL LE VIEUX	Le Portement de Croix 72
BREUGHEL D'ENFER	L'Enfer avec Dante et Virgile 156
BRONZINO	Éléonore de Tolède et son fils Ferdinand 114
CARPACCIO	Sujet biblique 7
CRANACH (Lucas)	Luther et Melanchton 90
CREDI (Lorenzo di)	Vénus 60
DOW (Gérard)	La Vendeuse de Beignets 126
DURER (A.)	Portrait du père de l'artiste 108
FORLI (Melozzo da)	L'Ange de l'Annonciation 228
GHIRLANDAJO	La Vierge et l'Enfant 198
GIORGIONE	Un Chevalier de Malte 254
GIOTTO	Jésus au Mont des Oliviers 272
GIOVANNI (G. di San)	La Farce du Curé Arlotto 180
L'ALBANE	Le Repos de Vénus 192
LE BRUN	Jephté sacrifiant sa fille 42
LE PÉRUGIN	Francesco dell' Opere 168
LIPPI (Filippino)	La Vierge adorant l'Enfant Jésus 66
LORRAIN (Claude)	Marine 210
MANTEGNA	Adoration des Mages 36
—	Elisabeth Gonzague 96
MARTINI (Simone)	L'Annonciation 222
METSU	Jeune femme accordant son luth 144

		Pages.
NEEFS (Peter)	Intérieur d'Eglise	266
POLLAIUOLO	La Prudence	84
PONTORMO	Léda	162
POUSSIN	Vénus et Adonis.	246
RAPHAËL	Le Pape Jules II	78
RENI (Guido)	Bradamante et Fiordespina.	30
—	La Chaste Suzanne	240
RIBERA	Saint Jérôme.	174
ROMAIN (Jules)	Le Cardinal d'Arezzo	24
ROSSO	Ange jouant de la guitare.	102
RUBENS	Isabelle Brandt	186
—	Portrait de l'artiste	260
SIGNORELLI (Luca)	La Vierge et l'Enfant.	18
TERBURG	Une Dame hollandaise.	234
TIEPOLO	Le Sacrifice d'Iphigénie.	216
TITIEN	Francesco Maria della Rovere.	138
—	La Flora	48
VAN DER HEYDEN	Place de l'Hôtel de Ville d'Am- sterdam	12
VASARI	Laurent de Médicis	204
VÉRONÈSE	Là Sainte Famille.	120

KARTI

6

101

N

2570

Florence

Florence
Les Off
Dayot.
Lafitte
278 p.,
Musées
Table de
Index Al
l. Musen

M.S. Güzel Sanatlar Üniversitesi
Merkez Kütüphanesi



0022496

255.07.02.01.06.00/07/0022496