

longue file de têtes de sénateurs brunes ou chenues, du caractère le plus magistral. Des curieux s'étagent sur les marches et forment des groupes habilement contrastés; le beau costume vénitien s'étale là dans toute sa splendeur. Comme dans presque toutes les toiles de cette école, l'architecture tient ici une grande place. De beaux portiques dans le style de Palladio, animés de personnages qui vont et viennent, remplissent les derniers plans.

Ce tableau a le mérite, assez rare dans l'école italienne, presque exclusivement occupée à reproduire des sujets religieux ou mythologiques, de représenter une légende populaire, une scène de mœurs, un sujet romantique enfin, tel que Delacroix ou Louis Boulanger l'auraient pu choisir et l'auraient traité dans la nuance de leur talent; et cela lui donne une physionomie à part et un attrait tout particulier.

Un jeune peintre français, M. Garcin, était en train de faire de cette belle toile une copie que nous espérons bientôt voir à Paris.

Il nous semble qu'un musée composé de copies bien faites des chefs-d'œuvre de toutes les écoles serait une chose très-intéressante et fort profitable pour l'art. Il doit exister déjà beaucoup d'éléments d'une telle galerie. On consacrerait une salle à chaque grand maître dont on copierait l'œuvre tout entier éparpillé dans les musées et les églises d'Europe; on ferait un choix parmi les maîtres de second ordre, si originaux, si spirituels et, à défaut de génie, si pleins de talent. Et l'on réunirait dans ce seul palais ce qui est disséminé sur toute la terre et exige, pour être vu, de longs et coûteux voyages, souvent impossibles. Le palais des Beaux-Arts ou les galeries d'achèvement du Louvre pourraient donner asile à cette collection, qui, outre l'enseignement qu'elle offrirait aux artistes, aurait l'avantage de prolonger de quelques siècles la vie ou du moins la mémoire des chefs-d'œuvre près de disparaître.

XVIII

LES BEAUX-ARTS

La perle du Musée de Madrid est un Raphaël; celle de Venise est un Titien, merveilleuse toile oubliée, puis retrouvée, qui a aussi sa légende. Pendant de longues années Venise a possédé ce chef-d'œuvre sans le savoir. Relégué dans une vieille église peu fréquentée, il avait disparu sous une lente couche de poussière et derrière un réseau de toiles d'araignées. A peine si le sujet pouvait vaguement se discerner. Un jour, le comte Cicognora, fin connaisseur, trouvant un certain air à ces figures en-craissées et flairant le maître sous cette livrée d'abandon et de misère, mouilla de salive une place de la toile et la frotta avec le doigt, action qui n'est pas d'une propreté exquise, mais qu'un amateur de tableaux ne peut s'empêcher de faire lorsqu'il est face à face avec une croûte enfumée, fût-il vingt fois comte et mille fois dandy. La noble toile, conservée intacte sous cette couche de poudre, comme Pompeï sous son manteau de cendre, apparut si jeune et si fraîche, que le comte ne douta pas qu'il n'eût retrouvé une toile de grand maître, un chef-d'œuvre inconnu. Il eut la force de maîtriser son émotion et proposa au curé d'échanger cette grande peinture délabrée contre un beau tableau tout neuf, bien propre, bien luisant, bien

encadré, qui ferait honneur à l'église et plaisir aux fidèles. Le curé accepta avec joie, souriant en lui-même de la bizarrerie du comte, qui donnait du neuf pour du vieux et ne demandait pas de retour.

Débarbouillée de la crasse qui la souillait, l'*Assunta* du Titien apparut radieuse comme le soleil vainqueur des nuages. Les lecteurs parisiens peuvent se faire une idée de l'importance de cette découverte en allant voir aux Beaux Arts la belle copie de Serrur, récemment exécutée et placée.

L'*Assunta* est une des plus grandes machines du Titien, et celle où il s'est élevé à la plus grande hauteur : la composition est équilibrée et distribuée avec un art infini. La portion supérieure, qui est cintrée, représente le paradis, la gloire, pour parler comme les Espagnols dans leur langage ascétique : des collerettes d'anges, noyés et perdus dans un flot de lumière à d'incalculables profondeurs, étoiles scintillantes sur la flamme, petillements plus vifs du jour éternel, forment l'auréole du Père, qui arrive du fond de l'infini avec un mouvement d'aigle planant, accompagné d'un archange et d'un séraphin dont les mains soutiennent la couronne et le nimbe.

Ce Jéhovah, pareil à un oiseau divin, se présentant par la tête et le corps fuyant en raccourci horizontal sous un flot de draperies volantes ouvertes comme des ailes, étonne par sa sublime hardiesse ; s'il est possible au pinceau humain de donner une figure à la divinité, certes Titien y a réussi. Une puissance sans bornes, une jeunesse impérissable font rayonner cette face à barbe blanche, qui n'a qu'à se secouer pour en faire tomber la neige des éternités : depuis le Jupiter Olympien de Phidias, jamais le maître du ciel et de la terre n'a été représenté plus dignement.

Le milieu du tableau est occupé par la Vierge Marie, que soulève, ou plutôt qu'entoure une guirlande d'anges et d'âmes bienheureuses : car elle n'a pas besoin d'aides

pour monter au ciel ; elle s'enlève par le jaillissement de sa foi robuste, par la pureté de son âme, plus légère que l'éther le plus lumineux. Il y a vraiment dans cette figure une force d'ascension inouïe, et, pour obtenir cet effet, Titien n'a pas eu recours à des formes grêles, à des draperies fuselées, à des couleurs transparentes. Sa Madone est une femme très-vraie, très-vivante, très-réelle, d'une beauté solide comme la Vénus de Milo ou la Femme couchée de la tribune de Florence. Une draperie ample, étoffée, voltige autour d'elle à plis nombreux ; ses larges flancs ont pu contenir un Dieu, et, si elle n'était pas sur un nuage, le marquis du Guast pourrait porter la main sur son beau sein, comme dans le tableau de notre Musée. Et pourtant rien n'est plus célestement beau que cette grande et forte figure dans sa tunique rose et son manteau d'azur ; malgré la volupté puissante du corps, le regard étincelle de la plus pure virginité.

Dans le bas du tableau, les apôtres se groupent en diverses attitudes de ravissement et de surprise habilement contrastées. Deux ou trois petits anges, qui les relient à la zone intermédiaire de la composition, semblent leur expliquer le miracle qui se passe. Les têtes d'apôtres, d'âges et de caractères variés, sont peintes avec une force de vie et une réalité surprenantes. Les draperies ont cette largeur et ce jet abondant qui caractérisent en Titien le peintre à la fois le plus riche et le plus simple.

En regardant cette Vierge et en la comparant en idée à d'autres Vierges de maîtres différents, nous songions combien l'art est une chose merveilleuse et toujours nouvelle. Ce que la peinture catholique a brodé de variations sur ce thème de la Madone, sans l'épuiser jamais, étonne et confond l'imagination ; mais en réfléchissant, l'on comprend que, sous le type convenu, chaque peintre glisse à la fois son rêve d'amour et la personnification de son talent.

La Madone d'Albert Dürer, dans sa grâce douloureuse

et un peu contrainte, avec ses traits fatigués, plus intéressants que beaux, son air de matrone plutôt que de vierge, sa candeur allemande et bourgeoise, ses vêtements serrés et ses plis à cassure symétrique, presque toujours accompagnée d'un lapin, d'un hibou ou d'un singe, par un vague ressouvenir du panthéisme germanique, ne devait-elle pas être la femme qu'il eût aimée et préférée, et ne représente-t-elle pas très-bien le génie même de l'artiste? Comme elle est sa Madone, elle serait aisément sa Muse.

La même ressemblance existe pour Raphaël. Le type de sa Madone, où, mêlés à des souvenirs antiques, se retrouvent toujours les traits de la Fornarine, tantôt pressentis, tantôt copiés, le plus souvent idéalisés, n'est-il pas la symbolisation la plus exacte de son talent élégant, gracieux et tout pénétré d'une volupté chaste? Le chrétien nourri de Platon et d'art grec, l'ami de Léon X, le pape dilettante, l'artiste qui mourut d'amour en peignant la Transfiguration, ne vit-il pas tout entier dans ces Vénus modestes, tenant sur leurs genoux un enfant qui n'est pas l'Amour? Si l'on voulait, dans un tableau allégorique, symboliser le génie de chaque peintre, figurerait-on autrement celui de l'ange d'Urbin?

La Vierge de l'*Assunta*, grande, forte, colorée, avec sa grâce robuste et saine, son beau port, sa beauté simple et naturelle, n'est-elle pas la peinture du Titien avec toutes ses qualités? On pourrait pousser les recherches plus loin; mais nous en avons dit assez pour indiquer la nuance.

Grâce au linceul poudreux qui l'a recouverte pendant si longtemps, l'*Assunta* brille d'un éclat tout jeune, les siècles n'ont pas coulé pour elle, et nous jouissons de ce suprême plaisir de voir un tableau du Titien tel qu'il sortit de sa palette.

En face de l'*Assunta* du Titien, comme le tableau le plus robuste et le plus capable d'affronter un chef-

d'œuvre si splendide, on a mis le *saint Marc délivrant un esclave*, de Tintoret.

Tintoret est le roi des violents. Il a une fougue de composition, une furie de brosse, une audace de raccourcis incroyables, et le *saint Marc* peut passer pour une de ses toiles les plus hardies et les plus féroces.

Ce tableau a pour sujet le saint patron de Venise venant à l'aide d'un pauvre esclave qu'un maître barbare faisait tourmenter et géhenner à cause de l'obstinée dévotion que ce pauvre diable avait à ce saint. L'esclave est étendu à terre sur une croix entourée de bourreaux affairés, qui font de vains efforts pour l'attacher au bois infâme. Les clous rebroussement, les maillets se rompent, les haches volent en éclats; plus miséricordieux que les hommes, les instruments de supplice s'émeussent aux mains des torionnaires: les curieux se regardent et chuchotent étonnés, le juge se penche du haut du tribunal pour voir pourquoi l'on n'exécute pas ses ordres, tandis que saint Marc, dans un des raccourcis les plus violemment strapassés que la peinture ait jamais risqués, pique une tête du ciel et fait un plongeon sur la terre, sans nuages, sans ailes, sans chérubins, sans aucun des moyens aérostatiques employés ordinairement dans les tableaux de sainteté, et vient délivrer celui qui a eu foi en lui. Cette figure vigoureuse, athlétiquement musclée, de proportion colossale, fendant l'air comme le rocher lancé par une catapulte, produit l'effet le plus singulier. Le dessin a une telle puissance de jet, que le saint massif se soutient à l'œil et ne tombe pas; c'est un vrai tour de force. Ajoutez à cela que la peinture est si montée de ton, si brusque dans ses oppositions de noir et de clair, si vigoureuse dans ses localités, si âpre et turbulente de touche, que les Caravage et les Espagnolet les plus farouches, mis à côté, sembleraient de l'eau de rose, et vous aurez une idée de ce tableau qui, malgré ses barbaries, conserve toujours, par ses accessoires, cet

aspect architectural, abondant et somptueux, particulier à l'école vénitienne.

Il y a aussi, dans cette même salle, un *Adam et Ève*, un *Abel et Caïn* du même peintre, deux magnifiques toiles traitées en étude, et peut-être ce que le peintre a produit de plus accompli au point de vue de l'exécution. Sur un fond d'un vert étouffé et mystérieux, le lointain feuillage de l'Éden, ou plutôt le mur de l'atelier, se détachent deux corps superbes, d'un éclat blanc et chaud, d'une carnation vivace, d'une réalité puissante : il est probable qu'Ève tend à Adam cette pomme fatale qui lui est restée à la gorge, ce qui légitime suffisamment deux personnages nus en plein air ; mais cela n'y fait rien. Croyez que jamais plus beau torse, chair plus blanche et plus souple ne sont sortis de la brosse d'un coloriste. Le Tintoret, qui avait écrit sur ce mur : « Le dessin de Michel-Ange et la couleur de Titien, » a, dans ce tableau, rempli au moins la moitié de son programme. Le tableau d'*Abel et Caïn*, qui fait pendant, respire toute la fureur sauvage qu'on pouvait attendre d'un tel sujet et d'un tel peintre. La mort, conséquence de la faute de nos premiers parents, fait son entrée sur le jeune globe, dans une ombre formidable, où se roulent l'assassin et la victime. Au coin de la toile, détail horrible, saigne une tête de mouton coupée. Est-ce l'hostie offerte par Abel ou un symbole signifiant que les animaux innocents doivent aussi porter la peine de la curiosité d'Ève ? c'est ce que nous n'oserions affirmer ; Tintoret n'y a probablement pas pensé. Il avait bien d'autres affaires que de songer à ces finesses, lui, le plus grand remueur de machines, le plus intrépide brosseur qui ait jamais existé, et qui eût gagné de vitesse Luca fa Presto.

Le Bonifazio, dont notre Musée ne possède qu'un échantillon insuffisant, est un admirable artiste. Son *Mauvais riche*, de l'Académie des Beaux-Arts, très-intelli-

gement copié par M. Serrur, à qui l'on doit déjà le beau fac-simile de l'*Assunta*, est un tableau profondément vénitien. Il n'y manque ni les belles femmes aux tresses enroulées, aux fils de perles, aux robes de velours et de brocart, ni les seigneurs magnifiques aux poses galantes et courtoises, ni les musiciens, ni les pages, ni les nègres, ni la nappe damassée richement couverte de vaisselle d'or et d'argent, ni les chiens s'ébattant sur les pavés de mosaïque, et cette fois flairant les haillons du Lazare avec la défiance de chiens bien élevés ; ni les terrasses à balustres, où le vin rafraîchit dans les cratères antiques ; ni les blanches colonnades entre lesquelles le ciel fait voir son bleu pommelé. Seulement, le gris argenté de Paul Véronèse prend ici une teinte d'ambre, l'argent se dore et devient vermeil. Bonifazio, qui peignait le portrait, a donné à ses têtes quelque chose de plus intime que ne le faisait l'auteur des quatre grands festins et des plafonds du palais ducal, habitué de regarder les choses au point de vue de la décoration. Les physionomies du Bonifazio, étudiées et individuellement caractéristiques, rappellent avec fidélité les types patriciens de Venise, qui ont si souvent posé devant l'artiste. L'anachronisme du costume fait voir que Lazare n'est qu'un prétexte et que le véritable sujet du tableau est un repas de seigneurs avec des courtisanes, leurs maîtresses, au fond d'un de ces beaux palais qui baignent leurs pieds de marbre dans l'eau verte du grand canal.

Ne passez pas trop vite devant ces apôtres d'une si belle tournure, d'une couleur si riche et d'une gravité religieuse que n'a pas toujours l'école vénitienne, surtout à partir de la moitié du seizième siècle, lorsque les idées païennes de la Renaissance se sont introduites dans l'art et ont encore augmenté les tendances sensualistes de ces maîtres fastueux. L'Académie des Beaux-Arts possède un grand nombre d'ouvrages du Bonifazio. Cette seule salle, outre le *Mauvais riche* et les apôtres dont nous venons

de parler, contient une *Adoration des mages, le Christ et la femme adultère, saint Jérôme et sainte Catherine, saint Marc, Jésus sur le trône entouré de saints personnages*, toiles du plus grand mérite et qui supportent vaillamment le voisinage de Titien, de Tintoret et de Paul Véronèse.

Un grand peintre, peu connu en France, c'est Rocco Marcone, artiste d'un style pur et d'un sentiment profond, espèce d'Albert Dürer italien, moins fantasque et moins chimérique que l'allemand, mais ayant une espèce de tranquillité archaïque dans sa manière, qui le fait paraître plus ancien que ses contemporains, comme un Ingres parmi des Delacroix, des Decamps, des Couture, des Muller et des Diaz. Son *Christ entre saint Jean et saint Paul* rappelle un sujet analogue du peintre du plafond d'Homère, qui était autrefois dans l'église de la Trinité-du-Mont, à Rome, et qu'on peut voir maintenant à la galerie du Luxembourg. Les têtes ont beaucoup de caractère et de noblesse, les draperies sont plissées dans un grand goût, et le groupe, fermement coloré, se détache sur un petit ciel floconné de nuages moutonneux. Nous avons parlé tout à l'heure, à propos de Rocco Marcone, d'Albert Dürer et d'Ingres : une troisième ressemblance, plus exacte encore, nous vient en mémoire, celle du peintre espagnol Juan de Juanes, dans son admirable *Vie de saint Étienne*; c'est la même pureté, la même couleur tranquille et sobre.

Voici, sur un pan de muraille, toute une bande de ces gothiques Vénitiens dont nous avons dit quelques mots en entrant à l'Académie des Beaux-Arts, si suaves, si purs, si ingénus, si doux et si charmants.

Jean Bellin, Cima da Conegliano et Vittore Carpaccio se présentent à nous tous trois avec le même sujet, sujet qui a suffi à tout le moyen âge et a fait produire des milliers de chefs-d'œuvre : la Madone et l'Enfant sur un trône entourés de saints, ordinairement les patrons du

donataire, usage qui fait crier les pédants à l'anachronisme, sous le prétexte qu'il n'est pas naturel que saint François d'Assise, saint Sébastien et sainte Catherin ou toute autre sainte se trouvent dans le même cadre que la sainte Vierge, mêlant les costumes du moyen âge aux draperies antiques.

Ces critiques n'ont pas compris que, pour une foi vive, il n'existe ni temps ni lieu, et qu'il n'y a rien de plus touchant que ce rapprochement de l'idole et du dévot, rapprochement réel, car la Madone était alors un être vivant, contemporain, actuel ; elle prenait part à l'existence de chacun ; elle a servi d'idéal à tous les amoureux timides et de mère à tous les affligés. On ne la reléguait pas au fin fond du ciel, comme on fait des dieux dans les âges incrédules, sous prétexte de respect ; on vivait familièrement avec elle, on lui confiait ses chagrins, ses espoirs, et l'on n'eût pas été surpris de la voir paraître dans la rue en la compagnie d'un moine, d'un cardinal, d'une religieuse ou de tout autre saint personnage. A plus forte raison on admettait sans peine, dans un tableau, ce mélange qui choque les puristes et qui est profondément catholique.

Pour notre part, nous aimons infiniment ces trônes et ces baldaquins d'une ornementation précieuse et délicate, ces Madones tenant leur fils sur leurs genoux et naïvement nimbées d'or, comme si la couleur n'était pas assez brillante pour elles, ces petits anges jouant de la viole d'amour, du rebec ou de l'angélique.

Oui, malgré tout notre penchant pour l'art païen, nous les aimons, ces naïfs tableaux gothiques, ces pères de l'Église portant de grands missels sous le bras et coiffés de leur barrette de cardinal, ces saint Georges en armure de chevalier, ces saint Sébastien chastement nus, espèce d'Apollons chrétiens qui, au lieu de lancer des flèches, en reçoivent ; ces prêtres, ces saints et ces moines dans leurs belles dalmatiques à ramages et leurs frocs blancs

et noirs, aux plis minutieux et fins ; ces jeunes saintes s'appuyant sur une roue et tenant une palme, dames d'honneur de la Reine céleste ; tout cet amoureux et dévot cortège qui se groupe humblement au bas de l'apothéose de la Vierge mère. Nous trouvons que cet arrangement, en quelque sorte hiératique, satisfait bien plus aux exigences du tableau d'église, tel qu'il doit être compris, que les compositions savantes et conçues au point de vue de la réalité. Il y a, dans cette composition, un rythme sacré qui doit saisir l'œil du fidèle. L'aspect de l'image, si nécessaire à notre sens dans les sujets de dévotion, est conservé, et l'art n'y perd rien : car, limitée d'un côté, l'individualité reprend ses droits de l'autre ; chaque artiste signe son originalité dans l'exécution, et ces tableaux, faits des mêmes éléments, sont peut-être les plus personnels. Les musiciens emplumés de Carpaccio ne ressemblent pas à ceux de Jean Bellin, quoiqu'ils accordent leurs guitares aux pieds de la Vierge sur les marches d'un baldaquin presque pareil. Les virtuoses ailés de Carpaccio sont plus élégants, d'une grâce plus adolescente, ils ont l'air de pages de bonne maison ; ceux de Jean Bellin sont plus naïfs, plus enfantins, plus pous ; ils exécutent leur musique avec le zèle d'enfants de chœur de campagne sous l'œil de leur curé. Tous sont charmants, mais d'une grâce diverse, empreinte du caractère du peintre.

XIX

LES BEAUX-ARTS

La *Sainte Famille*, de Paul Véronèse, est composée dans le goût abondant et fastueux familier au peintre. Certes, les amateurs de la vérité vraie ne retrouveront pas là l'humble intérieur du pauvre charpentier. Cette colonne en brocatelle rose de Vérone, cet opulent rideau ramagé, dont les plis à riche cassure forment le fond du tableau, annoncent une habitation princière ; mais la *Sainte famille* est plutôt une apothéose que la représentation exacte du pauvre ménage de Joseph. La présence de ce saint François portant une palme, de ce prêtre en camaïl et de cette sainte sur la nuque de laquelle s'enroule, comme une corne d'Ammon, une brillante torsade de cheveux d'or à la mode vénitienne, l'estrade quasi royale où trône la Mère divine, présentant son bambin à l'adoration, le prouvent surabondamment.

Dans la seconde salle se déploie, sur une toile immense, le *Repas chez Lévi*, l'un des quatre grands festins de Paul Véronèse. Notre Musée en possède deux : les *Noces de Cana* et le *Souper chez Madeleine*, de même dimension que le repas de Venise. C'est la même ordonnance, ample, riche et facile ; le même éclat argenté, le même air de festin et de joie. Ce sont toujours ces hommes basanés

dans leurs opulentes dalmatiques de damas ou de brocart, ces femmes blondes ruisselantes de perles, ces esclaves nègres portant des plats et des aiguères, ces enfants jouant sur les marches des rampes à balustres avec de grands lévriers blancs, ces colonnes et ces statues de marbre ce beau ciel léger d'un bleu de turquoise, qui fait illusion lorsqu'en se reculant on le regarde encadré par la porte de la salle voisine, comme une vue de diorama. Paul Véronèse, sans en excepter Titien, Rubens et Rembrandt, est peut-être le plus grand coloriste qui ait jamais existé. Il n'est ni jaune comme Titien, ni rouge comme Rubens, ni bitumineux comme Rembrandt. Il peint dans le clair avec une étonnante justesse de localité : nul n'a connu mieux que lui le rapport des tons et leur valeur relative ; il en sait là-dessus plus que M. Chevreul et obtient, par juxtaposition, des nuances d'une fraîcheur exquise qui, séparées, sembleraient grises et terreuses. Personne ne possède au même degré ce velouté, cette fleur de lumière.

La composition de l'*Annonciation*, du même peintre, est singulière. La vierge Marie, agenouillée dans le coin d'une longue toile transversale, dont le vide est occupé par une élégante architecture, attend d'un air modeste l'arrivée de l'ange relégué à l'autre bout du tableau et qui, les ailes ouvertes, semble glisser vers elle pour lui faire la salutation angélique. Cette disposition, contraire à la loi, qui place au centre de la toile le groupe sur lequel on veut attirer les yeux, est un brillant caprice qui n'aurait pas été si heureux, exécuté par un autre que Paul Véronèse.

Les Vénitiens remportant la victoire sur les Turcs, grâce à l'intervention de sainte Justine, sont un de ces sujets qui plaisaient à l'amour-propre national et que l'on trouve souvent répétés. Nous avons déjà dû décrire une composition semblable dans le palais ducal ; ce mélange d'armures et de costumes, de casques et de turbans,

de chrétiens et d'infidèles, était un heureux thème pour l'artiste, et il en a usé habilement. Nous ne pouvons décrire particulièrement tous les Paul Véronèse que renferme l'Académie des Beaux-Arts. Il faudrait un volume spécial ; car tous ces grands génies ont été d'une fécondité prodigieuse.

Les Beaux-Arts renferment le dernier tableau du Titien, trésor inestimable ! Les années, si pesantes pour tous, glissèrent sans appuyer sur ce patriarche de la peinture, qui traversa tout un siècle et que la peste surprit à quatre-vingt-dix-neuf ans travaillant encore.

Ce tableau, grave et mélancolique d'aspect, dont le sujet funèbre semble un pressentiment, représente un Christ déposé de la croix ; le ciel est sombre, un jour livide éclaire le cadavre pieusement soutenu par Joseph d'Arimathie et sainte Marie-Madeleine. Tous deux sont tristes, sombres, et paraissent, à leur morne attitude, désespérer de la résurrection de leur Maître. On voit qu'ils se demandent avec une anxiété secrète si ce corps, oint de baumes, qu'ils vont confier au sépulcre, en pourra jamais sortir ; en effet, jamais Titien n'a fait de cadavre si mort. Sous cette peau verte et dans ces veines bleuâtres il n'y a plus une goutte de sang, la pourpre de la vie s'en est retirée pour toujours. Le *Christ aux Oliviers*, de Saint-Paul, la *Pieta* de Saint-Denis-du-Saint-Sacrement, d'Eugène Delacroix, peuvent seuls donner une idée de cette peinture sinistre et douloureuse où, pour la première fois, le grand Vénitien a été abandonné par son antique et inaltérable sérénité. L'ombre de la mort prochaine semble lutter avec la lumière du peintre qui eut toujours le soleil sur sa palette, et enveloppe le tableau d'un froid crépuscule. La main de l'artiste se glaça avant d'avoir achevé sa tâche, comme le témoigne l'inscription en lettres noires tracée dans le coin de la toile : *Quod Tizianus inchoatum reliquit Palma reverenter absolvit Deoque dicavit opus.* « L'œuvre que Titien laissa inachevée, Palma l'acheva

respectueusement et l'offrit à Dieu. » Cette noble, touchante et religieuse inscription fait de ce tableau un monument. Certes, Palma, grand peintre lui-même, ne dut approcher qu'avec tremblement de l'œuvre du maître, et son pinceau, quelque habile qu'il fût, hésita et vacilla sans doute plus d'une fois en se posant sur les touches du Titien.

Si l'on trouve aux Beaux-Arts l'*oméga* de la vie pittoresque du Titien, l'*alpha* s'y rencontre aussi sous la forme d'un grand tableau dont le sujet est la *Présentation de Marie au Temple*. Cette toile a été peinte par Titien presque enfant. La tradition dit à quatorze ans, ce qui nous semble un peu bien précoce, vu la beauté de l'œuvre. En réduisant la chose à de justes proportions, la *Présentation de Marie* remonte assurément à l'extrême jeunesse du peintre. On peut donc juger de l'immense intervalle parcouru. Toutes les qualités de l'artiste sont en germe dans cette œuvre juvénile. Elles se sont développées plus richement par la suite, mais elles y existent déjà d'une façon visible. Le faste de l'architecture, la tournure grandiose des vieillards, le jet abondant et fier des draperies, les grandes localités de ton, la simplicité mâle du faire, tout révèle le maître dans l'enfant. Le coloris lumineux et clair, que le soleil haut monté de l'âge viril dorera d'un reflet plus chaud, a déjà cette solidité mâle, cette consistance robuste, caractères distinctifs de l'auteur de l'*Amour sacré* et l'*Amour profane*, du palais Borghèse; de la *Femme couchée* de la Tribune de Florence et de la *Maîtresse d'Alphonse d'Avalos, marquis de Guast*, du Musée du Louvre.

Titien est, à notre avis, le seul artiste entièrement sain qui ait paru depuis l'antiquité. Il a la sérénité puissante et forte de Phidias. Chez lui rien de fiévreux, rien de tourmenté, rien d'inquiet. La maladie moderne ne l'a pas touché. Il est beau, robuste et tranquille comme un artiste païen du meilleur temps. Sa superbe nature s'épa-

nouit à l'aise dans un tiède azur, sous un chaud soleil, et son coloris fait penser à ces beaux marbres antiques dorés par la blonde lumière de la Grèce; nul tâtonnement, nul effort, nulle violence. Il atteint l'idéal du premier coup sans y songer. Une joie calme et vivace éclaire son œuvre immense. Seul il semble ne pas se douter de la mort, excepté peut être dans son dernier tableau. Sans ardeur sensuelle, sans enivrement voluptueux, il étale aux regards, dans la pourpre et dans l'or, la beauté, la jeunesse, toutes les amoureuses poésies du corps féminin avec l'impassibilité de Dieu montrant Ève toute nue à Adam. Il sanctifie la nudité par cette expression de repos suprême, de beauté à jamais fixée, d'absolu réalisé qui fait la chasteté des œuvres antiques les plus libres. Lui seul a fait une femme qui pourrait, sans paraître mièvre et chétive, s'allonger à côté de la femme couchée du Parthénon.

En parlant du pêcheur rapportant au doge l'anneau de saint Marc, nous avons raconté la légende qui s'y rattache. Giorgione a traité un autre épisode de cette histoire merveilleuse : c'est le combat de saint Georges et de saint Théodore contre les démons. Quelque admiration que nous ayons pour le Giorgione, chaud, vivace et coloré, du *Concert champêtre*, nous avons aimé très-médiocrement le tableau des Beaux-Arts de Venise. Ces athlétiques démons rougeâtres, gambadant au milieu de l'eau verte, ce fantastique arrêté et musculeux, ce mélange des formes de l'homme et de celles du poisson, soudées sans mystère, ne répondent en aucune façon à l'idée chimérique qu'on se fait d'un pareil combat. Le ciel clair de l'art vénitien n'a pas assez de brume pour que les monstrueuses imaginations des rêves légendaires puissent y grouiller à l'aise. Le jour gêne ces créatures bicornues et ces larves informes qui ont besoin, pour se cacher, de l'ombre du poêle de Faust, de l'escalier en spirale de Rembrandt ou de la caverne des tentations, de Téniers; un peintre vé-

nitien du seizième siècle est fantasque, mais non fantasque.

La *Descente de Croix* de Rocco Marcone a toutes les qualités sérieuses, toute l'onction des gothiques et leur tranquille symétrie, avec une richesse de ton et une fleur de coloris que n'éteignent pas de dangereux voisinages. Le Christ mort, et rappelant par sa chair exsangue la pâleur mate de l'hostie, glisse doucement sur le sein de la Vierge, soutenue par une Madeleine d'une beauté tendre et délicate, dont les immenses cheveux blonds descendent comme des cascades d'or sur une magnifique robe de damas ramagé d'une pourpre opulente et sombre comme le rubis. Est-ce dans le sang du Sauveur adoré que cette robe est trempée, ô Madeleine ! ou dans les gouttes tombant de ton cœur ?

Le Padouan a une *Vierge* en gloire à la manière espagnole. Le Saint-Esprit descend dans un torrent de lumière. Un chaud brouillard doré remplit cette toile qui rappelle les apothéoses ou plutôt les ascensions de Murillo, pour ne pas employer un mot profane en parlant du plus catholique de tous les peintres.

Nous ne sommes pas très-émerveillé, malgré le grand talent qu'il y a déployé, de la vaste toile apocalyptique de Palma le Jeune, le *Triomphe de la Mort*. Saint Jean, assis sur un rocher de Pathmos, regarde, la plume levée et prêt à la fixer sur son rouleau, la formidable vision qui défile devant lui : la Justice et la Guerre chevauchent de sombres coursiers, et la Mort, montée sur son grand cheval pâle, fauche dans la moisson humaine des épis qui retombent en gerbes de cadavres sur les bords du chemin.

Excepté Tintoret qui, par sa couleur fauve et sa violence de brosse, peut arriver à la terreur et à la tragédie, ces sujets lugubres conviennent en général très-peu aux peintres vénitiens, natures heureuses à qui reviennent l'azur du ciel et de la mer, la blancheur des marbres et des chairs, l'or des cheveux et des brocarts, les ramages

éclatants des fleurs et des étoffes. Ils ne peuvent garder leur sérieux longtemps, et, derrière le masque effrayant dont ils tâchent de couvrir leurs joues vermeilles, on entend leur peinture rire d'un rire étouffé.

Un très-curieux tableau de Gentil Bellin, c'est la procession sur la place Saint-Marc des reliques gardées dans la confrérie de Saint-Jean au moment où Jacopo Salis fait son vœu à la croix. On ne saurait imaginer une collection plus complète des costumes de l'époque ; le faire patient et minutieux de l'artiste ne laisse perdre aucun détail. Rien n'est sacrifié, tout est rendu avec la conscience gothique. Chaque tête doit être un portrait, et un portrait ressemblant comme un daguerréotype, plus la couleur.

L'aspect de la place Saint-Marc telle qu'elle était alors a l'exactitude d'un plan architectural. Les anciennes mosaïques byzantines, refaites plus tard, ornent encore les portails de la vieille basilique, et, singularité remarquable, les clochetons sont entièrement dorés, ce qui n'a jamais eu lieu dans la réalité. Mais un peintre comme Gentil Bellin n'aurait pas pris cette fantaisie sous son bonnet. Les clochetons durent être dorés, en effet ; mais le doge Lore-dano eut besoin pour une guerre des sequins destinés à la dorure, et le projet ne s'accomplit pas ; il n'en reste de trace que dans le tableau de Gentil Bellin, qui avait doré son Saint-Marc par provision.

Un certain miracle d'une croix tombée dans l'eau du haut d'un pont de Venise, le pont de Saint-Léon ou de Saint-Laurent, nous ne savons pas trop lequel, a beaucoup occupé les peintres de cette période ; les Beaux-Arts ne renferment pas moins de trois tableaux importants sur ce sujet bizarre ; un de Lazzaro Sebastiani, un de Gentil Bellin, un autre de Giovanne Mansueti. Ces toiles sont du plus haut intérêt ; elles sortent des types habituels de la peinture italienne, qui tourne dans un cercle étroit de sujets de dévotion ou de mythologie, et se mêle rarement aux familiarités de la vie réelle. Ces moines de toute

robe, ces patriciens, ces gens du peuple se jetant à l'eau, nageant et plongeant, tirant leur coupe pour retrouver le saint crucifix tombé au fond du canal présentent la physionomie la plus bizarre. Sur les berges se tient la foule en prière, attendant le résultat des recherches. Il y a surtout une file de dames agenouillées, les mains jointes, toutes couvertes de bijoux et de perles, en robes à taille courte, comme sous l'Empire, qui présente une suite de profils se détachant les uns sur les autres avec une bonhomie gothique, d'une finesse, d'une beauté, d'une délicatesse et d'une variété extraordinaires : c'est étrange et charmant.

On voit dans ces toiles les anciennes maisons de Venise avec leurs murs rouges, leurs fenêtres aux trèfles lombards, leurs terrasses surmontées de piquets, leurs cheminées évasées, les vieux ponts suspendus par des chaînes, et les gondoles d'autrefois, qui n'ont pas la forme qu'elles affectent aujourd'hui : il n'y a pas de *felce*, mais un drap tendu sur des cerceaux, comme aux galiotes de Saint-Cloud ; aucune ne porte cette espèce de manche de violon en fer poli qui sert de contre-poids au rameur placé à la poupe ; elles sont aussi beaucoup moins effilées.

Rien n'est plus élégant, plus juvénilement gracieux que la suite de peintures où Vittore Carpaccio a représenté la vie de sainte Ursule. Ce Carpaccio a le charme idéal, la sveltesse adolescente de Raphaël dans le *Mariage de la Vierge*, un de ses premiers et peut-être le plus charmant de ses tableaux ; on ne saurait imaginer des airs de tête plus naïvement adorables, des tournures d'une plus angélique coquetterie. Il y a surtout un jeune homme à longs cheveux vu de dos, laissant glisser à demi sur son épaule sa cape au collet de velours, qui est d'une beauté si fière, si jeune et si séduisante, qu'on croirait voir le Cupidon de Praxitèle vêtu d'un costume moyen âge, ou plutôt un ange qui aurait eu la fantaisie de se travestir en *magnifique* de Venise.

Nous sommes étonné que le nom de Carpaccio ne soit pas plus généralement connu ; il a toute la pureté adolescente, toute la séduction gracieuse du peintre d'Urbino dans sa première manière, et de plus cet admirable coloris vénitien qu'aucune école n'a pu atteindre,

La Pinacoteca Contarini, legs de ce patricien amateur des arts, qui a donné au Musée sa galerie avec des armes, des statues, des vases, des meubles sculptés et autres objets précieux, contient des morceaux de choix de l'école vénitienne et d'autres écoles. Nous citerons les *Pèlerins d'Emmaüs*, de Marco Marziale, toile traitée avec une sèche-resse minutieuse, presque allemande, où l'on remarque un nègre bizarre drapé d'un manteau rayé de couleurs vives comme une capa de muestra valencienne ; la *Madone, l'Enfant Jésus, saint Jean, sainte Catherine*, d'Andrea Corregliagli, dont les têtes blondes se détachent sur un fond vert de paysage entrevu par la fenêtre ; une *Vierge*, avec le groupe enfantin de Jésus et de saint Jean, de Catena ; un sujet identique de Giovanne Battista Cima, un peu sec et tranchant trop durement sur une perspective de montagnes d'outremer ; un *Mariage de sainte Catherine*, au quel assistent comme témoins saint Pierre et saint Jean, de Boccacino Cremonense ; la sainte Fiancée a les cheveux de cet or roux si cher aux anciens maîtres, et sa belle robe historiée et ramagée reluit au milieu d'un paysage de montagnes et de mer d'une douceur azurée ; la *Madonna col Bambino*, de Francisco Bissolo, très-doux, très-joli, très-frais, d'une morbidesse charmante, etc., etc.

La *Fortune triptyque*, de Jean Bellin, se distingue par de singulières inventions allégoriques. Dans le panneau du milieu, une femme nue se tient debout sur un autel, accompagnée d'anges ou de Cupidons jouant du tambour. Sur les volets, un jeune homme nu, couronne en tête, manteau sur l'épaule, offre des présents à un guerrier qui fuit ; une femme tenant une boule, et les cheveux nattés en forme de casque, vogue sur une nef, tandis que de

petits Amours jouent parmi les vagues comme des Tritons.

Les eaux-fortes de Callot nous plaisent plus que ses peintures d'une authenticité plus ou moins douteuse. Il y a à la Pinacothèque Contarini un *Champ de foire* du graveur de Nancy, fourmillant de bohémiens, de charlatans, de gueux, de lansquenets, volant, faisant des tours, mendiant, buvant, jouant aux cartes ou aux dés, un raccourci de ce monde picaresque qu'il connaît si bien ; mais le pinceau ne sert pas si heureusement l'artiste que la pointe.

Terminons par le joyau, la perle, l'étoile de ce musée : une *Madone avec l'enfant Jésus*, de Jean Bellin. Voilà un sujet bien usé, bien rebattu, traité mille fois, et qui refleurit d'une jeunesse éternelle sous le pinceau du vieux maître ! Qu'y a-t-il ? Une femme qui tient un enfant sur ses genoux, mais quelle femme ! Cette tête vous poursuit comme un rêve, et qui l'a vue une fois la voit toujours ; c'est une beauté impossible, et cependant d'une vérité étrange, d'une virginité immaculée et d'une volupté pénétrante ; un dédain suprême dans une douceur infinie. Il nous semblait, devant cette toile, contempler le portrait de notre rêve inavoué, surpris dans notre âme par l'artiste. Chaque jour, nous allions passer une heure de muette adoration aux pieds de cette céleste idole, et nous n'aurions jamais pu partir de Venise, si un jeune peintre français, nous prenant en pitié, ne nous avait fait une copie de cette tête si chère.

XX

LES RUES. — LA FÊTE DE L'EMPEREUR

On parle rarement des rues de Venise. Il y en a cependant et beaucoup, mais les canaux et les gondoles absorbent les descriptions par leur étrangeté. L'absence de chevaux et de voitures donne aux rues vénitienes une physiologie particulière. Leur étroitesse les rapproche de celle des villes orientales. Comme le terrain des îlots est limité et les maisons en général très-hautes, les minces coupures qui les séparent ont l'air de traits de scie dans d'énormes blocs de pierre. Certaines *calles* de Grenade, certains *alleys* de Londres, peuvent en donner une idée assez juste.

La Frezzaria est une des rues les plus animées de la ville ; elle a bien six ou huit pieds de large : ce qui représente la rue de la Paix, à Paris, proportion gardée. C'est principalement dans cette rue que se tiennent les orfèvres qui fabriquent ces imperceptibles petites chainettes d'or, ténues comme des cheveux, qu'on appelle *jaseron*, et qui sont une des curiosités caractéristiques de Venise. A l'exception de ces chaînes et de quelques grossiers bijoux en argent à l'usage des gens de la campagne, et qu'un artiste peut trouver pittoresques, ces boutiques ne contiennent rien de remarquable. Celles des fruitiers offrent les plus