en eux-mêmes les compositions qu'ils mirent sur le métal, qu'ils eurent toujours recours à l'inspiration et aux dessins d'autrui. S'il ressort de chacun de leurs ouvrages une influence commune, néanmoins, lorsqu'on examine les planches de Mocetto, de Jules et de Dominique Campagnola, de Benedetto Montagna, ou de Jacques de Barbari, il n'est pas possible de croire que ces artistes se soient toujours astreints au rôle modeste d'interprète. Ils étaient peintres pour la plupart, et l'on doit supposer qu'ils estimaient assez leurs productions pour les graver de préférence à d'autres.

Girolamo Mocetto, dont la vie est à peu près inconnue, fut à la fois peintre et graveur. Plusieurs tableaux signés de son nom en toutes lettres ne donnent point une haute idée de son talent comme peintre. Ses estampes le font connaître sous un jour plus favorable. Quoique d'un burin un peu âpre et assez inexpérimenté, elles prouvent du savoir et un sentiment de dessin fort élevé. Mocetto s'inspira indistinctement des œuvres de Mantegna et des œuvres de Jean Bellin. Ses estampes, exécutées sans doute sur cuivre très tendre, sont de la plus grande rareté. Deux planches, *Judith et Holopherne*, *Bacchus assis au pied d'un cep de vigne*, suffiraient au besoin pour donner du talent de l'artiste une haute opinion. Ces gravures, les plus importantes de l'œuvre de Mocetto, nous intéressent en outre parce qu'elles attestent que l'auteur ne connut point, comme la plupart de ses contemporains, les estampes d'Albert Durer, importées en Italie dès cette époque, ou bien, s'il les connut, qu'il ne

s'en préoccupa guère et qu'il se déroba à leur influence.

Giulio Campagnola était un savant ; il lisait le grec et le latin et connaissait l'hébreu. Savant lui-même, son père s'était appliqué à lui donner de bonne heure une éducation forte et variée. Mais en même temps qu'il approfondissait ses études linguistiques, son goût pour les arts se manifestait, et à cet égard ses dispositions furent telles, qu'un de ces contemporains, Matteo Bosso, dans une lettre à Hector Théophanes, ne craignit pas de dire que : « Ces ouvrages peuvent rivaliser avec ceux des grands maîtres vénitiens ; que, mieux que tout autre, il est à même de reproduire une peinture de Mantegna ou de Jean Bellin, et que, pour les portraits, personne avant lui n'a obtenu d'une façon aussi complète la ressemblance des moindres traits. » En faisant la part de ce qu'il y a certainement d'exagéré dans le récit enthousiaste de ce Matteo Bosso, ami des Campagnola, il faut admettre cependant que les débuts du jeune Giulio durent être fort brillants. On sait positivement qu'il fut au nombre des hommes de talent qu'Hercule d'Este attira à la cour de Ferrare. A quel titre figura-t-il dans cette réunion d'élite ? on l'ignore ; mais si c'est comme peintre, supposition nullement invraisemblable, nous ne sommes pas en mesure de décider tous ses mérites, aucun de ses tableaux ne nous ayant été conservé. On ne peut donc juger le talent de cet artiste que sur les quelques estampes qu'il a signées et que le temps a épargnées. Elles ne se recommandent pas toutes par les mêmes qualités : les unes, inspirées par l'influence

d'Albert Dürer, sont curieuses à cause du travail particulier auquel s'est livré l'auteur; d'autres reproduisent des œuvres que l'on peut croire sans inconvénient inspirées par Giorgion, par Jean Bellin ou par Mantegna; celles-ci conservent avec sincérité le goût de ces artistes sans donner précisément la forme rigoureuse des objets et des figures, le graveur sacrifiant un peu au charme de la coloration la vérité absolue du dessin. Enfin, dans les paysages de Giulio, empruntés aux pays qu'il a habités, on saisit une étude de la nature que ses personnages n'annoncent pas au même degré. Au demeurant, Giulio Campagnola est un des premiers qui songèrent à tenir compte en gravure de la couleur des tableaux. Il est en même temps un de ceux qui introduisirent dans la pratique cette façon de modeler par petits points juxtaposés et diversement espacés qui peut, dans une certaine mesure, faire pressentir l'invention future de la gravure à la manière noire.

La parenté de Dominique Campagnola avec Giulio n'est pas bien établie; néanmoins les deux homonymes associèrent quelquefois leur talent. Une planche, le *Concert*, montre, en effet, les deux artistes se prêtant un mutuel concours, et un dessin, *Saint Jean-Baptiste*, fournit un autre témoignage de cette collaboration. Le talent de Dominique diffère cependant en plus d'un point de celui de Giulio. Trop pressé de confier ses impressions à la toile ou au métal, Dominique Campagnola ne se préoccupe pas assez de la correction des formes et ne prend nul souci de la beauté; bien qu'il ait fréquenté l'atelier du Titien, à certaines de

Fig. 4. — Jeune homme, gravure de Giulio Campagnola.

ses œuvres on le croirait de l'école d'un maître moins châtié, de Jacopo Robusti, dit le Tintoret; il exagère délibérément les contours, force les mouvements et les expressions sous prétexte de les mieux accuser. Quant à la jalousie que ses travaux auraient inspirée à son maître, qu'on les examine et l'historiette perdra toute vraisemblance. Ses paysages ont assurément plus que ses autres peintures des rapports avec la manière du Titien; mais suffiraient-ils à justifier la fameuse jalousie en question? Chez Titien, le paysage occupe sans doute une large place; cependant le plus souvent il n'apparaît que pour encadrer une composition accompagnée de figures; il est dans l'ensemble des tableaux du peintre un accessoire, et contribue en quelque sorte accidentellement à sa renommée. Enfin les premiers plans de Campagnola n'ont pas à beaucoup près la grandeur de ceux du Titien, et si les lointains, par leur exécution savante, soutiennent effectivement une glorieuse comparaison, on y découvre parfois une uniformité et des défaillances de touche dont sont exemptes les œuvres de l'illustre Vénitien.

Benedotto Montagna, né à Vérone comme G. Mocetto, travaillait de 1505 à 1524. Son burin est plus lourd que celui de son compatriote et son dessin moins correct. Plus qu'aucun des artistes que nous venons de nommer, il céda à l'influence d'Albert Dürer. Ses premières estampes, exécutées à l'imitation de ses œuvres peintes, manquent de grâce. Mais le *Sacrifice d'Abraham*, sa planche la plus importante, est habilement composé et exécuté avec adresse; le dessin en

est aussi d'un meilleur caractère que de coutume. Les belles épreuves des estampes de Montagna sont assez rares; gravées sur un métal tendre, elles ne purent subir qu'un tirage restreint, et, dès qu'elles sont un peu dépouillées, elles perdent presque toutes leurs qualités.

Jamais lieu de naissance ne fut plus discuté que celui de Jacopo de Barbari, connu sous le nom de *Maître au Caducée*. Les uns le disent originaire d'Allemagne, les autres contemporain et compatriote de Lucas de Leyde; ceux-ci veulent qu'il soit né en France, ceux-là pensent que Ferrare est sa patrie. Enfin, les auteurs les plus récents le confondent avec un certain Jacob Walch, né à Nuremberg. La vérité est qu'il naquit à Venise vers 1450, date qu'un tableau signé et portant le millésime de 1472 rend probable. Il est juste de dire que sa manière de graver explique les différentes hypothèses dont il a été l'objet. Si l'on a égard aux attaches fines des figures de ses estampes et à une certaine recherche de la grandeur, comme dans le *Saint Sébastien lié à un arbre*, on n'hésitera pas à reconnaître en lui un descendant de l'école dont Mantegna fut le chef; d'autres fois, au contraire, ses planches dénotent une origine tudesque. Cependant des caractères aussi opposés chez un même artiste n'ont plus lieu de surprendre quand l'on sait que Philippe de Bourgogne, fils naturel de Philippe le Bon, retint Jacques de Barbari auprès de lui et l'emmena à Nuremberg, puis en Hollande, où le peintre-graveur exerça une assez grande influence sur l'art de ce pays. Jacques de Barbari était mort en 1516. Ses rares tableaux, conservés

dans les galeries publiques ou particulières, attestent plus que ses estampes une origine italienne. Médiocrement doué en fait d'imagination, il exécutait une figure isolée mieux qu'une composition; ses personnages sont maigres, avec des têtes ou d'une grosseur démesurée ou d'une petitesse qui frise le ridicule. Son principal mérite consistait à donner à ses figures une grâce et aux attaches des membres une finesse qui, en dépit de grossières incorrections de dessin, révèlent un artiste délicat, curieux de la couleur et, par ce côté, disciple de l'école qu'inspirèrent Jean Bellin et le Giorgion.

Titien et ses élèves furent mal servis par les graveurs. A l'exception des estampes sur bois dont nous avons parlé plus haut, pas un artiste contemporain ne consacra son talent à leurs tableaux, et le petit nombre de planches exécutées de leur temps sont l'ouvrage d'hommes dénués d'expérience, incapables de traduire les modèles qu'ils avaient sous les yeux. En vérité les noms de ces interprètes malhabiles ne méritent pas d'être tirés de l'oubli. A Venise, comme dans presque toutes les villes du nord de l'Italie, l'art avait atteint pendant les quinzième et seizième siècles le rang le plus élevé, mais la décadence suivit de près la période glorieuse. Les graveurs, après avoir profité avec enthousiasme de l'invention récente, après avoir produit des œuvres dans lesquelles le sentiment de la forme et de la couleur est exprimé avec une habileté exceptionnelle, semblèrent tout à coup entrer dans le repos et rester inactifs. Aussi la saveur qui se dégage

des travaux de l'école primitive s'évanouit sans retour. Au dix-septième siècle, un artiste flamand, Valentin Lefèvre, passa la plus grande partie de sa vie à Venise, où il grava d'une pointe assez fine les plus belles pages du Titien et de Paul Véronèse. Cependant ces estampes, traitées en simples croquis, donnent bien les compositions de ces grands artistes, mais non l'effet puissant, ni la splendide couleur de leurs tableaux.

L'école vénitienne compte encore un artiste d'un ordre élevé, quoique dans un genre secondaire, le paysage; mais, pour le rencontrer, il faut arriver au dix-huitième siècle. Nous voulons parler d'Ant. Canaletto, qui fit passer sur le cuivre, à l'aide de sa pointe habile, le charme de ses tableaux. Dans ses nombreuses vues de Venise, pleines de vives clartés et d'ombres douces, les personnages bercés dans les gondoles, se promenant sur la place Saint-Marc ou gravement assis sous le palais des doges, sont supérieurement groupés et agencés; chaque coup de pinceau est un brillant trait d'esprit, et la température sans rivale de Venise, la limpidité de l'atmosphère, la pureté de l'air, l'artiste a exprimé ces mille choses indéfinissables avec une vérité merveilleuse, avec un bonheur étonnant. Sur les murailles de nos musées, les tableaux de Canaletto semblent éclairer les œuvres qui les avoisinent et transportent ceux qui les regardent dans ce beau pays des horizons dorés et des palais de marbre, de la lumière et du soleil. Les mêmes qualités, à un degré moindre cependant, se trouvent dans les eaux-fortes du maître

Canaletto n'apparaît toutefois que comme une exception dans l'école vénitienne des derniers temps, et s'il se trouva un peintre, Guardi, qui chercha à imiter ses tableaux, on ne peut citer le nom d'aucun graveur qui ait tenté de s'inspirer de ses eaux-fortes : celles-ci demeurent donc, dans l'art, comme une manifestation isolée.

Tandis que Canaletto retraçait les quartiers de Venise les plus pittoresques, un peintre qui jouit d'une réputation peut-être exagérée gravait ses propres compositions ou celles de son père et faisait preuve d'un talent véritable. Dominique Tiepolo sut, en effet, obtenir de la gravure à l'eau-forte des résultats charmants, et si ses peintures manquent quelquefois d'harmonie, ses estampes plaisent par leur aspect vif et chatoyant. On y chercherait en vain une forme précise, un contour exact ; les figures sont d'une incorrection grossière et ne supportent pas l'examen : mais ces défauts graves ne doivent pas empêcher de regarder ces planches qui séduisent l'œil et réjouissent le regard. Estimées pour ce qu'elles valent, les estampes de Tiepolo fournissent d'utiles exemples : elles montrent les ressources de la gravure quand la lumière est bien distribuée, et plus d'un artiste pourrait, en les étudiant, apprendre les lois du clair-obscur.

Marcus Pitteri grava, d'après Pierre Longhi, les *Sept Sacrements* au moyen d'un procédé particulier; il employait des tailles parallèles dont l'intensité varie selon l'importance de la lumière ou de l'ombre. D'un effet peu agréable, ce genre de gravure produit cepen-

dant à certaine distance une assez bonne impression. La suite des *Sept Sacrements*, qui constitue le meilleur ouvrage de l'artiste, donne sur les mœurs de Venise au dix-huitième siècle plus d'un renseignement curieux; c'est, du reste, pour les sujets empruntés à la vie domestique que l'œuvre de Pitteri mérite surtout d'être recherchée; en effet, lorsque cet artiste grave presque de grandeur naturelle les têtes de Jésus-Christ, de la Vierge, des évangélistes et des apôtres, ou des portraits d'après J. B. Piazetta, on voit combien sa manière est impuissante à exprimer d'une façon suffisante le modelé des chairs. L'aspect de ses planches est même alors insupportable. Nous retrouvons, au contraire, l'intérêt qui s'attache à toute œuvre donnant sur les coutumes d'un pays des documents certains, dans quatre planches d'après P. Longhi et représentant un *Seigneur partant pour la chasse, ses gens apprêtant les munitions, nettoyant ses armes*, puis le *Seigneur à table avec ses compagnons, finissant gaiement la journée.*

Pendant le dix-huitième siècle, il serait encore aisé de mentionner quelques graveurs qui travaillaient à Venise, et mettaient leur talent au service des peintres en vogue à cette époque. Parmi eux, il faudrait nommer Giacomo Leonardis et Pietro Monaco; mais la part que ces artistes prirent au mouvement général de l'art est si minime, que ce serait dépasser la juste mesure que de leur accorder mieux qu'une simple mention.

Milan. — A Milan, un grand maître inspire toute l'école, et l'influence de son génie suffit à toute une génération d'artistes. Léonard de Vinci, dont les œuvres sublimes sont peu nombreuses, s'exerça dans toutes les branches de l'art. Peintre, il fixe sur le mur de Santa-Maria delle Grazie la fameuse *Cène* dont la composition admirable est si répandue; sculpteur, il modèle la statue équestre de François Sforza que les soldats français détruisirent en 1499, lors de l'entrée de Louis XII à Milan; architecte et ingénieur, il surveille les travaux de canalisation de l'Arno; enfin il fut musicien par surcroît, et Vasari raconte que la première fois que Léonard de Vinci parut devant Louis Sforza, ce fut dans une fête que donnait le duc; il se présenta tenant une lyre façonnée de ses mains, et ravit tellement l'assemblée par les sons mélodieux qu'il en tira, que, malgré le grand nombre de musiciens présents à la fête, tous les suffrages lui furent acquis. Il n'est pas impossible non plus que Léonard ait manié le burin et l'échoppe; l'universalité de ses connaissances, révélée par les manuscrits de cet illustre artiste conservés à Paris, à Milan et en Angleterre, autorise une semblable supposition. Luca Pacioli, dans la dédicace de son livre *de Proportione divina*, ne dit-il pas positivement que Léonard de Vinci est l'auteur des bois qui ornent son ouvrage : « *Nec vero multo post, spe animos alente, libellum cui* de Divina proportione *titulus est Ludovico Sforciæ, duci Mediolanensi, nuncupavi. Tanto ardore ut schemata quoque sua Vincii nostri Leonardi manibus scalpta?* » Le texte est vrai-

ment si formel qu'il ne semble autoriser aucune discussion. Cependant il nous paraît difficile d'admettre, après avoir examiné le volume en question, que Léonard de Vinci ait pris d'autre peine que celle de fournir les dessins. Encore la chose est-elle douteuse ; une découverte récente, faite par M. G. d'Adda et consignée dans la *Gazette des Beaux-Arts* (août 1868), nous apprend d'une façon positive que les deux profils qui ornent cet ouvrage, et qui offrent seuls un caractère bien particulier, ont été empruntés par Pacioli à un livre de Piero della Francesca. N'est-il pas dès lors plus raisonnable d'admettre que le mot *scalpta* n'a pas ici le sens que l'on a été jusqu'à ce jour tenté de lui donner, et que l'auteur du livre a seulement voulu indiquer que les ouvrages de Léonard lui avaient été d'un grand secours?

On attribue à Léonard de Vinci plusieurs autres estampes, et il y en a quelques-unes que nous sommes tout à fait d'avis de regarder comme ayant été exécutées par lui. Si ces ornements bizarres qui paraissent formés de cordes nouées peuvent, malgré l'inscription centrale *Academia Leonardi Vinci*, appartenir comme composition et comme gravure à un autre artiste — on sait que les estampes sur bois signées du monogramme d'Albert Dürer les retracent d'une façon identique, — il n'en est pas de même de *trois têtes de chevaux* dont nous ne saurions indiquer l'auteur, s'il n'était Léonard de Vinci lui-même. La première fois que cette planche nous tomba sous les yeux, elle était confondue dans un recueil considérable, avec d'anciennes estampes de l'école italienne: notre première impression nous porta à l'attribuer à Léonard, tant elle nous rappelait certains dessins de ce maître que nous avions examinés à Milan et à Florence; elle nous intéressa à ce point que nous voulûmes, nous défiant de notre propre sentiment, savoir si elle avait été remarquée par d'autres historiens, et nous nous assurâmes que nous ne nous étions pas précisément trompé, puisque Passavant donnait cette estampe à Verocchio, le maître de Léonard de Vinci, et qu'Ottley inclinait à la regarder comme l'œuvre du grand artiste lui-même. Depuis que notre attention s'est portée sur cette estampe, nous avons étudié à Windsor, dans la splendide collection de la reine d'Angleterre, les trois volumes manuscrits de Léonard de Vinci qu'on y conserve, et nous n'avons pas été médiocrement ravi lorsque, sur la page de l'un de ces manuscrits, au milieu d'un certain nombre de dessins de chevaux, notre estampe collée et venant à l'appui d'une opinion écrite de la main de Léonard nous est apparue. Cette preuve matérielle, pour ainsi dire, n'est pas sans doute encore absolument concluante, Léonard ayant pu prendre une œuvre de son maître comme exemple; elle est cependant, ce nous semble, assez considérable pour être consignée et pour mériter une sérieuse attention. *Une femme vue en buste et de profil* et *Quatre hommes caracolant sur des chevaux*, estampes de la plus grande rareté conservées à Londres et à Milan, nous paraissent encore tout à fait dignes de l'attribution illustre dont elles ont été l'objet. A l'égard des autres planches

données à Léonard, nous ne saurions autant nous avancer; tout en reconnaissant que le *Buste de vieux guerrier*, la *Femme couronnée de lierre* et la *Tête de vieillard*, rappellent beaucoup la manière de l'illustre Milanais, nous ne serions pas éloignés de croire qu'un élève, aussi bien que le maître lui-même, les a confiés au métal.

Trois planches, gravées anciennement d'après la *Cène* de Léonard de Vinci, reproduisent la composition du grand maître, en la modifiant toutefois; les graveurs sont restés tellement au-dessous de l'original qu'il faut accorder une médiocre estime à leurs ouvrages. Une *Tête de jeune fille légèrement inclinée*, un *Amant caressant sa maîtresse*, et une *Jeune fille courtisée par une espèce de fou*, rappellent de loin l'école de Léonard; mais faute d'avoir eu la précaution d'inscrire leurs noms au bas de ces planches, les artistes qui les inventèrent et qui les gravèrent sont demeurés dans l'oubli. Le goût du dessin nous fait songer à quelque élève plutôt qu'au maître. Notre embarras est moindre devant trois planches attribuées comme gravure et comme dessin à Cesare da Sesto. Quoiqu'il ne soit pas prouvé que cet artiste ait lui-même transporté son dessin sur le métal, nous croyons reconnaître sa main dans la *Décollation de saint Jean-Baptiste*. Vêtu à la mode du seizième siècle, coiffé d'un toquet à plumes, le bourreau remet le sabre dans le fourreau, et Salomé, portant la tête de saint Jean sur un plat, suit Hérodiade qui se sauve. Cette composition, bien agencée, fait songer à un petit croquis égaré dans le

volume des dessins de Léonard, acquis il y a quelques années par le musée du Louvre, et sans conteste de la main de Cesare da Sesto. Les deux autres estampes que l'on attribue également à cet artiste sont d'un tout autre genre et peut-être bien apocryphes; elles représentent une *Biche couchée dans un îlot* et un *Cerf broutant*.

Avant de quitter les artistes primitifs de l'école milanaise, nous devons mentionner un précieux volume contenant des estampes sur bois, d'un dessin exquis, qui se rattachent tout à fait à l'école que dirigea Léonard de Vinci. Ce volume, consacré à sainte Véronique, a été imprimé à Milan en 1518; sur dix estampes qu'il renferme, trois particulièrement semblent dessinées par Luini, tant le dessin est suave et l'expression tendre. Ce sont celles qui précèdent les livres III, V et VI, c'est-à-dire le *Christ et sainte Véronique lisant*, un *Ange guidant la main de sainte Véronique écrivant* et *Sainte Véronique agenouillée devant un ange qui tient un livre dans lequel elle lit*.

Parme. — Francesco Mazzuoli, dit le Parmesan, fut non seulement le meilleur graveur de son école, il fut aussi, si l'on a égard au résultat, le premier qui sut obtenir de la gravure à l'eau-forte ce qu'elle est capable de donner. Albert Dürer, et avant lui plusieurs autres artistes, avaient utilisé ce procédé, mais sans lui rien demander de plus que ce qu'il était alors apte à exprimer. En traçant un dessin sur le vernis, la pointe ne doit jamais chercher à contrefaire le travail

du burin, elle a sa mission propre, laquelle consiste à transmettre des épreuves nombreuses d'un même dessin, inventé par le peintre, exécuté prestement et livré aux regards sans l'intermédiaire toujours dangereux d'un interprète. L'eau-forte est par excellence la gravure des peintres, et qui sait dessiner peut aisément graver à l'eau-forte. Francesco Mazzuoli trouva donc dans ce procédé des ressources inconnues avant lui. Si les planches qu'il signa, dessinées avec élégance et distinction, révèlent de l'insousiance pour la pureté et le fini de l'exécution, elles renferment toutes les qualités du peintre : la grâce, le charme et une sorte de beauté particulière qui ne recule point devant les allures fières et hardies, devant les formes élancées et sveltes. Elles attestent aussi une entente du clair-obscur qui avait échappé aux prédécesseurs du Parmesan, et voilà par où elles se rattachent à l'école qui vit naître Corrége. L'influence directe de cet artiste de génie y est manifeste. Les sujets religieux conviennent moins au Parmesan que les compositions mythologiques. Le Christ tel qu'il le comprend a un caractère qui rappelle un peu trop le type d'Adonis; sous sa pointe, la Vierge est coquette et mondaine. Fort déplacée en certains cas, cette afféterie choque moins lorsqu'elle s'empare de figures païennes, telles que *Polymnie* ou *Vénus s'essuyant au sortir du bain*. Là le tempérament de l'artiste bien à l'aise et complètement libre prend son véritable essor. A leur apparition, les planches du Parmesan eurent le même succès que ses peintures; elles étaient avidement recherchées, et plusieurs élèves, dé-

sireux de profiter de la vogue de leur maître, s'efforcèrent d'imiter sa manière, de s'approprier le procédé qu'il avait mis en honneur. L'un d'eux, Andrea Meldolla, réussit assez pour que ses ouvrages fussent quelquefois confondus avec ceux de son maître. Mais l'érudition moderne a fait justice de cette confusion. Travaillant constamment à côté de Mazzuoli, guidé par lui, recevant tous les jours ses conseils, reproduisant le plus souvent ses ouvrages, A. Meldolla en était arrivé à s'identifier tellement avec la manière de voir et de rendre la nature propre au maître, que les méprises auxquelles ont donné lieu ses gravures sont très excusables. Cette docilité aux préceptes du Parmesan était si grande, que, lorsque Meldolla gravait les ouvrages de Raphaël, il leur imprimait un goût de dessin qui rappelait celui du Parmesan, et cette assimilation était poussée à tel point, que, si on n'avait pas connu la provenance des originaux, on aurait pu en faire honneur au peintre de Parme. Le procédé de gravure des deux artistes diffère cependant. Tandis que Mazzuoli emploie uniquement l'eau-forte, A. Meldolla appelle souvent le burin à son aide et n'hésite pas non plus à employer la pointe sèche, c'est-à-dire qu'il dessine sur le métal nu avec une pointe, afin d'obtenir des effets que la morsure ne peut donner et que le burin est incapable de rendre. Il fit aussi des essais de gravure en clair-obscur sur cuivre. Au moyen de deux ou trois planches imprimées successivement, il chercha à produire ce que les graveurs en camaïeu obtenaient si bien, l'aspect d'un dessin lavé, et cette tentative est curieuse

à Parme, où les graveurs en camaïeu semblaient s'être donné rendez-vous pour reproduire les ouvrages de Francesco Mazzuoli. Une pièce signée et datée de 1540, l'*Enlèvement d'Hélène*, révéla le nom de Meldolla et fit admettre cet artiste au rang des graveurs; jusqu'à la fin du dix-huitième siècle néanmoins, ses estampes furent attribuées à Andrea Schiavone, peintre vénitien, élève du Titien et de Giorgion, ou bien confondues avec les planches anonymes de l'école de Parme.

Francesco Mazzuoli n'eut pas de successeur. Il avait dirigé un atelier nombreux, il avait joui, de son vivant, d'une immense renommée, mais son influence ne lui survécut pas, et il n'y eut plus à Parme d'école de gravure le jour où son chef disparut.

Bologne. — Quiconque a visité Bologne a pu constater l'homogénéité de l'école qui prit naissance dans cette ville. Aucun musée ne donne une idée plus juste et plus complète des artistes d'une contrée que la pinacothèque de Bologne, où les maîtres nationaux sont représentés par leurs plus beaux ouvrages, où les tableaux des peintres célèbres de l'école sont classés chronologiquement depuis l'origine de la découverte jusqu'au milieu du seizième siècle. D'un autre côté, les historiens de l'art local ont fouillé les archives, interrogé les papiers officiels, examiné les œuvres avec le plus grand soin. Malheureusement ces patientes recherches, ces documents qui concernent les tableaux des maîtres, les toiles fameuses, intéressent rarement la gravure, et il faut ici comme ailleurs avoir recours

aux ouvrages mêmes pour juger sciemment l'art de la gravure dans ce pays.

Le plus ancien graveur de l'école bolonaise, Francesco Raibolini, dit *il Francia*, grava quelques nielles; nous les avons mentionnés plus haut. Il eut deux parents, Giulio et Giacomo Francia, peintres l'un et l'autre, qui exécutèrent des planches d'un goût en général peu relevé, dans lesquelles se fait jour la manière commune à leurs compatriotes. Le type des figures s'y rapproche de l'école vénitienne, mais la science du clair-obscur est absente, et le travail de l'outil dénote encore de l'inexpérience. A côté de ces deux artistes débuta un graveur que ses œuvres placèrent dans la suite au premier rang. Marc-Antoine Raimondi naquit à Bologne; il travailla sous les yeux de Francesco Francia, apprit de lui les premiers éléments de son art et reproduisit d'abord les dessins de son maître. C'est plus tard seulement, après avoir acquis, en copiant les estampes d'Albert Dürer, une science consommée du dessin et une pratique sévère du burin, qu'il songea à se consacrer à peu près exclusivement au service de Raphaël, et lorsque nous nous occuperons de l'école romaine, le moment sera venu d'insister sur les mérites du plus célèbre des graveurs bolonais; nous constaterons en même temps l'influence que Marc-Antoine exerça sur toute l'école dont il fut le fondateur et le chef. A vrai dire, l'école bolonaise de gravure ne prit d'importance qu'à la fin du seizième siècle. Immédiatement avant les Carrache, à Bologne, des artistes maniaient déjà le burin. Bartolomeo Passarotti, Camillo

Procaccini et Domenico Tibaldi appartenaient à une confrérie où artistes et ouvriers se confondaient; mais ils la quittèrent bientôt et en établirent une rivale. Passarotti la dirigea. Ces artistes, dont la manière était rude, le dessin un peu brutal, n'étaient pas capables de réunir autour d'eux un groupe de graveurs dont ils eussent guidé les débuts et soutenu les efforts. Pour imprimer une impulsion profitable, il faut avoir une autorité que leurs ouvrages n'avaient pu leur donner; à la famille des Carrache revient l'honneur d'avoir, sinon fondé, du moins établi d'une façon durable l'école bolonaise. Le premier qui se mit à l'œuvre fut Louis Carrache, artiste au travail pénible, aux inspirations lentes. Ces conditions jointes à un désir très vif d'acquérir de la réputation étaient excellentes pour un réformateur : aussi déploya-t-il une grande ardeur, et, plus le travail lui était pénible, plus sa persévérance redoublait. Doués d'une plus grande facilité, ses cousins, Augustin et Annibal, ne tardèrent pas à le seconder. Tandis que Louis se préoccupait principalement de l'étude du dessin, ils entreprirent, eux, de ramener les artistes à la contemplation raisonnée de la nature et à la connaissance approfondie des œuvres des grands maîtres. Raphaël, Corrége et Titien furent les modèles qu'ils affectionnaient et recommandaient de préférence, et, lorsqu'ils eurent voyagé pour bien connaître eux-mêmes les maîtres qu'ils proposaient comme exemples, ils revinrent à Bologne et ouvrirent les académies célèbres *degli Desiderosi* et *degl' Incaminati*. Dans la première s'étaient groupés les peintres militants, subissant l'influence des artistes qui les avaient réunis; dans la seconde, au contraire, n'avaient pris place que les hommes dont le talent était déjà formé ou des amateurs reconnaissant les Carrache pour les véritables restaurateurs de l'art. En même temps qu'ils faisaient entrer la peinture dans une voie nouvelle, les Carrache renouvelaient l'école de gravure. Ce fut encore Louis qui le premier transmit au cuivre ses impressions, mais il ne montra pas plus de facilité pour cette branche de l'art que pour la peinture.

Malgré le nombre prodigieux de peintures qu'il entreprit et acheva, Annibal Carrache trouva encore le loisir de graver quelques planches. Deux surtout lui assurent un rang considérable dans l'histoire de la gravure italienne : *le Christ mort relevé par les saintes femmes* (1597)[1], connu sous le nom de *Christ de Caprarola*, parce qu'il fut exécuté dans cette ville, est entièrement gravé au burin avec une finesse d'outil, une justesse d'expression que l'artiste a rarement obtenues; *Silène ivre buvant à une outre que lui présente un satyre* offre des qualités analogues : on y constate une précision de dessin, une habileté à mener le burin qu'on ne rencontre pas au même degré dans les autres estampes du même artiste. Annibal Carrache n'y a pas cherché l'effet : il s'est contenté de montrer sa science de dessinateur, et il a parfaitement réussi. Dans une autre planche, la *Sainte Famille*

[1] La planche originale se trouve encore aujourd'hui à l'Académie des Beaux-Arts de Bologne.