(Anni. Car. in. fe. 1590), c'est de la couleur qu'il s'est inquiété, mais il a forcé son tempérament, et les transitions du noir au blanc sont trop brusques.

Tandis que les deux Carrache qui viennent de nous occuper ne consacraient que la moindre partie de leur existence à manier la pointe et le burin, Augustin Carrache agit différemment. On connaît de lui un certain nombre de peintures; mais son œuvre, comme graveur, est considérable et se compose de culs-de-lampe, de cartouches ou d'armoiries, d'images de piété, de sujets historiques ou de portraits. Trop souvent son talent sent la pratique; lorsqu'il multiplie les ouvrages de Paul Véronèse ou de Tintoret, il ne peut en rendre l'aspect agréable ou pittoresque, et le dessin, dépouillé du charme de la couleur, paraît insuffisant et quelquefois grossier. Il en est de même pour une estampe gravée d'après Corrège, l'Ecce Homo; la gravure traduit avec sécheresse l'œuvre du grand maître. Mais dans le portrait du Titien, œuvre superbe, en tous points digne de la faveur dont elle jouit, Augustin Carrache se surpassa lui-même. Le noble peintre est représenté en buste, coiffé d'une toque et vêtu de ce manteau doublé de fourrures qu'il affectionnait. C'est un dessin de Titien lui-même qui a guidé le graveur, et jamais celui-ci, inspiré sans doute par le génie du maître dont il traçait les traits, n'a déployé autant de talent, n'a montré une intelligence aussi complète de la physionomie humaine.

L'influence de l'atelier dirigé par les Carrache fut grande, et les artistes qui s'y enrôlèrent restèrent scru-

puleusement fidèles aux préceptes qui y étaient enseignés. Parmi ceux-ci il en est plusieurs dont les œuvres, confondues souvent avec celles de leurs maîtres, n'ont été reconnues que récemment. Le nom de ces artistes est généralement ignoré, précisément à cause de la confusion dont leurs ouvrages ont été l'objet. Ont échappé à l'oubli, cependant, Francesco Brizzio, auteur du Repos en Égypte, gravé d'après Corrége, d'un burin bien dur, et Giovanni Valesio, peintre, poète, professeur de luth, maître de danse et d'escrime, qui reproduisit presque toujours les ouvrages de son maître, Augustin Carrache. Jean Lanfranc se rattache à la même école, et le talent qu'il acquit comme peintre, talent trop facile et d'un goût parfois douteux, lui assigne une place à côté des Carrache, dont il fut l'élève. On lui doit des estampes d'après les loges de Raphaël; elles sont dédiées à Annibal Carrache. Exécutées avec une grande aisance, on y remarque une habileté plus grande que chez les autres graveurs qui ont reproduit ces œuvres immortelles.

Lorsque l'influence de l'école des Carrache alla s'affaiblissant, des artistes nouveaux, remettant en vigueur les préceptes de leurs prédécesseurs, rendirent à l'art de Bologne son premier lustre. Guido Reni, qui laissa un grand nombre de tableaux admirés, grava aussi beaucoup de planches à l'eau-forte. Doucereux et souvent insignifiants, les types ordinaires de ses figures peintes se retrouvent dans ses estampes exécutées d'une pointe trop facile. Les compositions de ses eaux-fortes sont bien agencées, disposées avec art. Il est

fâcheux que la Vierge adorant l'Enfant-Jésus soit trop jolie et pas assez divine : son sourire est souvent plus apprêté que vrai, et l'expression générale de son visage est fade et sans vérité. Quant à l'exécution, elle a de la souplesse; elle offre des effets qu'aucun des imitateurs du maître ne sut aussi bien rendre. Simon Cantarini, dit le Pesarese, qui se rapprocha le plus de la manière de Guido Reni, ne parvint pas à ajuster avec autant de savoir les draperies des figures, mais dans les airs de tête il ressemble tout à fait à son maître. Andrea Sirani, Lorenzo Lolli et quelques autres peintres continuèrent la manière de Guido Reni et montrèrent dans leurs eaux-fortes une égale docilité; mais leurs ouvrages ne sont que des reflets et ne s'écartent pas assez de l'imitation pour occuper une place à part dans l'histoire de l'art.

Il en est autrement d'un artiste, Bolonais par la naissance, mais qui, pénétré des principes plus élevés de l'école romaine, sut conquérir un rang exceptionnel; Poussin le regardait comme un des plus grands maîtres après Raphaël; le Guide lui accordait une importance égale. Nous voulons parler de Domenico Zampieri, dit le Dominiquin. Il ne grava point; du moins aucune planche ne lui est attribuée avec certitude. On a le droit d'être surpris que sa manière et son savoir n'aient inspiré qu'un petit nombre de ses contemporains; il ne faut pas, en effet, considérer comme les graveurs du Dominiquin Jacopo Margottini, lequel exécuta d'après ce maître les six Vertus chrétiennes; ni Pierre del Pô, qui s'inspira parfois de son

dessin, mais qui s'adressa plus habituellement aux œuvres de Nicolas Poussin. Si les graveurs contemporains se sont montrés peu soucieux de reproduire les œuvres du Dominiquin, les artistes de la génération suivante ont multiplié et répandu les œuvres de ce maître qu'ils vengèrent avec éclat de la plus injuste indifférence. Leurs planches ont souvent servi de modèle aux artistes, et pour n'avoir pas été d'abord aussi générale qu'elle eût dû l'être, l'autorité du Dominiquin n'en a pas moins fort longtemps prolongé son rôle, et les œuvres de ce maître sont à présent, avec raison, estimées très haut.

Un peintre qui appartenait aussi à l'école de Bologne, mais sans lien précis avec aucun maître en particulier, Giov. Franscesco Barbieri, désigné en France sous le nom du Guerchin, fut pour ainsi dire le dernier artiste connu de l'école bolonaise. Il travailla sous les yeux des Carrache, mais en s'écartant tellement de leur manière qu'il ne peut guère, de bonne foi, être compté parmi leurs élèves. Sa place est grande dans l'école, trop grande, à notre avis. Son système, qui consiste à passer sans transition de l'ombre à la lumière, n'est pas recommandable; sa facilité excessive atteste un artiste fécond, mais peu épris de l'art, et ses eaux-fortes, où se retrouve tout entière la physionomie de ses peintures et de ses innombrables dessins, sont remplies des mêmes qualités et des mêmes défauts. On n'y applaudira pas plus la sûreté du goût que l'intelligence de l'art; une exécution habile et expéditive y tient lieu de correction dans le

dessin, de science et de noblesse dans l'invention.

Rome. — A Rome, la gravure ne trouva pas des adeptes aussi empressés que dans les autres villes de l'Italie. De même que la peinture ne se produisit dans sette ville que tardivement, la gravure mit quelque temps à se manifester, et celui qui fonda l'école romaine est un Bolonais. Il se nomme Marc-Antoine Rajmondi. Nous en avons déjà parlé, mais à un moment où il cherchait encore sa voie, où il hésitait sur la route qu'il avait à suivre et se montrait irrésolu, allant de l'école de son maître Francia aux ouvrages des peintres vénitiens, et même subissant - quant à l'exécution du moins - l'influence d'Albert Dürer dont les estampes venaient de pénétrer en Italie. A peine fut-il arrivé dans la Ville élernelle, attiré par la réputation de Raphaël, que sa manière prit une forme décisive. Guidé par le maître lui-même, il grava Lucrèce se perçant le sein avec une telle perfection, que Raphaël songea tout de suite à s'attacher un graveur aussi habile et lui confia le soin de multiplier ses œuvres. Les travaux de Raimondi se succédèrent alors presque sans interruption, et le Massacre des Innocents, Adam et Ève, la Cène, le Jugement de Pâris et la Poésie, pour ne citer que les ouvrages les plus célèbres, révèlent d'une façon éclatante l'intelligence avec laquelle le graveur sut transporter sur le métal les dessins du peintre; car ce sont uniquement des dessins que Marc-Antoine reproduisit, et jamais il ne s'adressa directement à une peinture du Sanzio, particularité bonne à noter, attendu



Fig 5 — Lucrèce, par, Marc-Antoine Raimondi, d'après Raphaël.

que ses estampes, dépourvues d'effets pittoresques, pourraient, si l'on n'était informé des causes, encourir le reproche de ne pas fournir le ton des peintures originales. Pour qui, d'ailleurs, connaît les productions de Raphaël, l'observation a peu d'importance. Ne s'apperçoit-on pas aisément que la *Poésie* gravée par Raimondi n'est pas plus l'image exacte de le fresque du Vatican que Sainte Cécile celle de la peinture du musée de Bologne? Estimant que la gravure, entre les mains de Marc-Antoine, n'était pas propre à rendre l'aspect de ses peintures, Raphaël préféra lui confier les études préparatoires qu'il dessinait sur le papier, et il fit, en cette circonstance encore, preuve de son goût admirable, de son jugement exquis.

Marc-Antoine consacra, sans doute, la plus grande partie de son existence à multiplier des compositions de Raphaël. Il ne s'en tint pas là cependant. Lorsqu'il arriva à Rome, le maître suprême auquel il se lia no lui interdit point de jeter un regard sur les ouvrages qui partageaient avec les siens l'attention générale, et il serait facile de signaler des estampes de Marc-Antoine exécutées à Rome d'après d'autres artistes que Raphaël. Toutefois il est tellement imbu des principes élevés du maître de son choix, qu'il ne peut les répudier absolument; par exemple, dans les Grimpeurs, qu'il grava d'après le célèbre carton de Pise exécuté par Michel-Ange, ou bien dans le Martyre de saint Laurent, composition de Baccio Bandinelli, on retrouve une exécution serrée et précise, une forme sobre et contenue que les dessins originaux - la chose

est probable — n'avaient pas à ce degré. Il n'est pas impossible non plus que Marc-Antoine ait encore gravé des compositions ou tout au moins des figures de son invention. Mais alors les planches qu'on attribue à son crayon, aussi bien qu'à son burin, sont loin d'avoir la précision, la fermeté de leurs aînées. Ne dirait-on pas que l'artiste, si intelligent quand il interprète les œuvres d'autrui, a besoin d'une main puissante qui le guide, d'une volonté robuste qui le conseille et le dirige? Le fait est que, à l'inverse de la plupart des artistes, Marc-Antoine a obtenu la haute réputation qui l'environne surtout parce qu'il sut faire abnégation de sa personnalité, parce qu'il n'hésita pas à s'effacer complètement devant les maîtres auxquels il se confiait.

Cette habileté singulière et cette science consommée du dessin et de la gravure portèrent leurs fruits: pour avoir subi avec docilité les conseils de Raphaël, Marc-Antoine devint maître à son tour. De tous les pays accoururent des élèves avides de suivre ses leçons, et, grâce à son influence, Rome eut une école de gravure. Ceux qui se rapprochèrent le plus de la manière du chef de l'école sont Augustin Vénitien et Marc de Ravenne. Soumis directement à l'influence de Marc-Antoine, travaillant sous les yeux de leur maître, ils surent imiter ses procédés d'assez près pour que leurs ouvrages aient été quelquefois, par une erreur qui proclame leurs mérites, attribués à Raimondi. Comme Marc-Antoine, Augustin Vénitien chercha longtemps sa voie; il copia quelques estampes de Giulio Campa-

gnola pour s'exercer au maniement du burin, reproduisit des estampes d'Albert Dürer, et marqua son entrée dans l'école romaine en retraçant plusieurs compositions de Bandinelli, dont il rendit les œuvres, n'ayant pas encore subi le charme souverain de Raphaël, avec leur exagération et leur emphase. Il se mit sous la discipline du grand maître seulement vers la fin de la vie de celui-ci, c'est-à-dire en 1516. Immédiatement sa manière acquit une sagesse et une élévation que ses premiers ouvrages ne laissaient pas soupçonner, et il est inutile de dire que les estampes qu'il grava à dater de cette époque sont, sans conteste, ses meilleures.

Marco Dente ou Marc de Ravenne - c'est sous ce dernier nom qu'il est connu en France - fut plus prompt à s'assimiler la manière de son maître. Il copia plusieurs estampes de Marc-Antoine, et ces copies se rapprochent beaucoup des planches originales, mais elles n'ont pas le cachet de précision dans le dessin ni la fermeté des œuvres du maître. Cependant que l'on admette, avec certains auteurs, que la seconde planche connue du Massacre des Innocents est l'œuvre de Marc de Ravenne, et il faudra bien reconnaître que l'élève, une fois au moins, s'est fort approché du maitre. Cette estampe laisse très indécis les iconographes. Elle frappe par une beauté générale qui place son auteur, quel qu'il soit, à côté de Raimondi. Ce serait, du reste, la seule circonstance où Marc de Ravenne, si tant est que cette estampe soit de lui, aurait mérité autant d'estime, et, en résumé, le rôle modeste de copiste,

auquel il se résigna à peu près exclusivement, l'empèche d'occuper dans l'histoire de l'art une situation fort saillante.

Bien que s'écartant sur quelques points de la voie tracée par Marc-Antoine, plusieurs artistes procédaient de son école. De ce nombre fut Jacopo Caraglio, artiste de Vérone. L'Arétin le cite dans la Cortigiana; suivant lui, c'était le plus habile graveur après Marc-Antoine, Il est juste d'ajouter que Caraglio dut une mention aussi élogieuse aux Amours des Dieux, qu'il grava d'après Perino del Vaga et le Rosso, et que probablement les sujets représentés, plus que l'exécution, avaient intéressé et séduit son apologiste. La manière de Caraglio est difficile à définir. Elle est multiple. Tantôt il grave avec une liberté voulue, comme dans les Amours des Dieux, par exemple; tantôt, comme dans une suite de Divinités païennes dans des niches, précis et correct, son burin est d'une propreté qui rappelle le travail de Marc-Antoine; d'autres fois, enfin, son exécution est brutale et heurtée. Rarement Caraglio exprima la grâce, et c'est du côté de la force qu'il faut plutôt chercher le caractère de cet artiste qui composa lui-même la Vierge et sainte Anne entre saint Sébastien et saint Roch, estampe estimée autant pour sa rareté que pour l'allure vraiment fière de la Vierge.

Plus que Caraglio, Giulio Bonasone s'éloigne de l'école de Marc-Antoine; son burin agréable cache souvent de grandes négligences. Son œuvre considérable renferme des estampes de tous genres. Exécutées de 1531 à 1574, elles varient de valeur suivant le talent des artistes d'après qui elles sont exécutées. Lorsque Bonasone a reproduit les dessins de Raphaël et de Michel-Ange, tout en restant loin de ces maîtres, il n'a pu se soustraire à leur influence. Mais, en général, il s'accommoda mieux de maîtres d'un génie moins élevé. Parmesan lui a inspiré bon nombre de planches: il a reporté également sur le cuivre des compositions de son invention. Rappelant les ouvrages des artistes qu'il copiait habituellement sans jamais les égaler bien entendu, ces compositions ne laissent pas que d'être ingénieuses. Toutefois elles ne frappent par aucune qualité d'élite; agencées avec facilité, avec trop de facilité peut-être, elles pèchent sous le rapport du dessin, qui est un peu mou, et aussi sous le rapport de l'exécution, qui est trop hâtive.

Compatriote et contemporain de Bonasone, duquel il se rapproche pour la manière, Cesare Reverdino grava, soit à la pointe, soit au burin, de petites compositions qui rappellent, par la dimension du moins, les estampes des petits maîtres allemands ou des graveurs de l'école de Lyon. C'est le premier artiste italien qui ait su exprimer avec esprit, dans des dimensions aussi exiguës, des sujets compliqués, sans négliger pour cela l'expression et même en se préoccupant, plus que la plupart de ses contemporains, de l'effet pittoresque. Ces estampes furent exécutées de 1531 à 1554.

Parmi les artistes qui, sans recevoir directement les leçons de Marc-Antoine, s'inspirèrent fortement de ce maître et cherchèrent à s'approprier son talent, le Maître au Dé fut un des plus habiles, il grava souvent d'après Raphaël et ne s'éloigna jamais de l'école romaine, cherchant ses modèles, lorsqu'il ne s'adressait pas au maître, dans l'œuvre de Jules Romain ou dans celui de Balthazar Peruzzi. L'Histoire de Psyché a été gravée tout entière par le Maître au Dé, et l'on a pu croire que plusieurs pièces de cette suite importante étaient de Marc-Antoine. La gravure en est pourtant plus lourde et le travail moins savant. Malgré cela, le soin avec lequel l'artiste a conservé le caractère des dessins attribués à quelque Flamand retraçant les compositions de Raphaël suffit pour assigner au Maître au Dé une place très-estimable dans l'école romaine.

Un Parmesan, Eneas Vico, se rendit à Rome dès qu'il en sut assez pour profiter d'un enseignement substantiel. Il subit de suite l'influence de Marc-Antoine, et, à son arrivée, sa première occupation fut de reproduire les estampes de ce maître afin d'acquérir la pratique du burin, qu'il ne possédait pas encore. Contraint bientôt de se plier aux exigences de l'éasteur Tomaso Barlacchi, qui partageait avec Antonio Salamanca le commerce des estampes à Rome, il grava simultanément les compositions de Mazzuoli, de Perino del Vaga et de Vasari. Vers 1545, il quitta Rome et se rendit à Florence, où, protégé d'une façon toute spéciale par Cosme II de Médicis, la reproduction des ouvrages de Michel-Ange ou de Baccio Bandinelli l'occupa tout entier. Son talent atteignit alors son apogée, et la Léda, exécutée d'après Michel-Ange, doit

être considérée comme l'une de ses meilleures estampes. Par son exécution, cette planche rappelle la sobriété des travaux de Marc-Antoine; le dessin énergique, accentué, de Michel-Ange, y est en même temps fidèlement retracé. Eneas Vico ne demeura pas à Flcrence plus de cinq années. En 1550 il était à Venise. Là il grava, pour débuter, le portrait de Charles-Quint. Ce portrait obtint un grand succès; on le présenta à l'empereur avec pompe; des descriptions en furent imprimées et plusieurs artistes le copièrent. A Rome, Eneas Vico avait été à même d'apprécier les monuments de l'antiquité. Il avait assisté aux découvertes de peintures ou de bas-reliefs faites au seizième siècle et avait gravé quelques-uns de ces vénérables vestiges de civilisations disparues. A Venise, le goût lui reprit de ce genre de travaux. Il publia plusieurs recueils de médailles antiques et dessina des ornements dans la manière des anciens. Par ce côté il se rattacha à un genre nouveau qu'il inaugura, pour ainsi dire, et qui répondait aux besoins du moment : l'érudition occupait déjà une assez large place dans l'art italien dépouillé, hélas! de son charme primitif.

Toute une famille de graveurs originaires de Mantoue adopta, en arrivant à Rome, la manière de Marc-Antoine, en cherchant toutefois à la modifier suivant son tempérament. Cette famille, dont le chef avait nom Giovanni Battista Scultori, a passé la plus grande partie de son existence à Rome. Après avoir travaillé comme peintre au palais du T, construit à Mantoue, sous la direction de Jules Romain, Giov. Battista

s'exerça à la gravure; en ce genre, il laissa une vingtaine d'estampes, presque toutes exécutées d'après les dessins de Jules Romain et rendant bien la manière de ce maître; le Combat naval, la pièce capitale de son œuvre, se distingue par une connaissance remarquable du dessin et par une grande sûreté de burin. Toutefois, les deux enfants de G. B. Scultori, Diana et Adamo, ont acquis une renommée plus grande que leur père. Diana suivit d'abord les leçons de Giov. Battista; l'influence immédiate de Jules Romain fut aussi son guide; mais elle vint à Rome et son goût se forma, sa manière se modifia. Arrivée longtemps après la mort de Raphaël, elle ne put sans doute recueillir les bienfaits de l'enseignement direct d'un tel maître et n'eut pour s'inspirer que les exemples d'élèves dégénérés, de Raphaellino da Reggio ou des Zuccari. Elle imprima cependant aux estampes qu'elle mit au jour comme un souvenir de la grande école qu'elle avait connue à travers les ouvrages de Jules Romain, et lorsque dans la suite elle reproduisit, d'après ce maître, les Noces de Psyché, le Banquet des Dieux et le Bain de Mars et de Vénus, ce fut avec une habileté singulière. Ces trois planches, qui rendent avec une vérité parfaite, avec une science d'exécution peu commune chez une femme, les fresques conservées au palais du T, sont restées les plus célèbres dans l'œuvre de Diana Scultori. Adamo, frère de Diana, commença à graver de très bonne heure : son père lui avait mis dès l'enfance le burin à la main, et l'on connaît une Vierge allaitant l'Enfant Jésus signée : Adam Sculptor. An. XI. Ainsi,

à onze ans, il avait déjà copié une estampe de son père. Commencé de si bonne heure, son œuvre devait devenir considérable. En effet, on connaît plus de cent estampes qui portent son nom. Elles rappellent celles de Diana et rendent avec vérité les compositions de Jules Romain. On y remarque surtout une aptitude particulière à transmettre au métal le côté antique du talent de Jules Romain et même à exagérer l'aspect de bas-relief de certaines compositions de ce maître. Adamo Scultori se livra aussi au commerce des estampes. Son nom se voit au bas d'un grand nombre de planches qu'il se contenta d'éditer et auxquelles il ne mit certainement pas la main.

Nous avons restitué aux graveurs dont nous venons de parler leur véritable nom, celui de Scultori. Il y a peu d'années encore, ils passaient pour être de la famille des Ghisi, parce qu'un artiste de ce nom, le plus illustre, il est vrai, des graveurs mantouans au seizième siècle, ayant absorbé en lui toutes les qualités essentielles de l'école fondée sous l'influence de Jules Romain, avait en même temps accaparé la réputation des graveurs venus avant lui. Mais entre Georges Ghisi et les Scultori il n'existait aucun lien de parenté. Leur patrie fut la même, voilà tout. Georges naquit vers 1520. On suppose qu'il travailla chez Giov. Battista Scultori, en compagnie de Diana et d'Adamo, avec lesquels son talent a plus d'un point d'affinité. Il les surpassa promptement néanmoins et quitta plus tôt qu'eux l'école de Mantoue. Fort jeune, il se rendit à Rome. Il y étudia les estampes de Marc-Antoine, qu'il cher-

cha à imiter, et s'inspira des compositions de Raphaël et de Michel-Ange. D'après ce dernier, il grava les Prophètes et les Sibylles, montra une science de dessin consommée et fit passer dans ses estampes la grandeur des compositions de la voûte de la chapelle Sixtine. Son burin, un peu lourd, rend cependant d'une façon attristée ces nobles figures et accuse une exécution pénible. Mais les gravures de Georges Ghisi sont très supérieures aux autres estampes de l'école de Mantoue; à côté des ouvrages de Marc-Antoine, elles sont dignes d'occuper la place que tiennent les peintures de Jules Romain auprès des compositions sublimes de Raphaël. Elles résument la manière de cette école qui, après s'être formée par l'étude des ouvrages de Jules Romain, devait se retremper à Rome, et, en face des chefs-d'œuvre du maître, connaître enfin ce style incomparable qu'elle avait seulement entrevu dans l'interprétation.

Après Georges Ghisi, l'influence de Marc-Antoine ne tarda pas à disparaître. De même que l'école des grands maîtres tels que Raphaël et Michel-Ange s'évanouit presque complètement en Italie à la fin du seizième siècle, celui qui avait attiré à ses leçons, non seulement presque tous les graveurs de la péninsule, mais encore des Français, comme Béatrizet, ou des Allemands, comme Georges Pencz, Barth. Beham et Jacq. Binck, perdit rapidement son autorité. Une nouvelle école surgit à Rome, l'art se maintint encore quelque temps, mais abandonna les anciens principes, et les successeurs de Marc-Antoine se laissèrent aller à une facilité

d'exécution qui les éloigna de ce beau et noble style si répandu dans les productions italiennes écloses jusqu'au milieu du seizième siècle. La pratique remplaça le sentiment, l'adresse de l'outil suppléa à l'expression absente. C'est l'influence d'Augustin Carrache qui paraît alors dominer; du moins sa manière est prise pour modèle par un grand nombre d'artistes ve nus à Rome de tous les points du monde. Si Battista Franco fait preuve, à de longs intervalles, de respect et d'admiration pour la tradition, il reproduit presque toujours des objets antiques et son dessin singulièrement négligé ne rappelle en aucune façon la manière de Marc-Antoine. C'est le seul artiste pourtant qui semble se souvenir encore du maître. Quant à ceux qui vinrent après lui, Giov. Batt. Coriolano et Valerian Regnart, le premier grava froidement et sans précision un grand nombre de vignettes et de sujets emphatiques inspirés par les peintres de l'école; le second s'employa à reproduire des dessins d'architecture, des armoiries et des compositions allégoriques sans valeur; l'allégorie envahit tout et devint souvent incompréhensible à force d'être recherchée. Elle fournit à Olivier Gatti, à Francesco Brizio, à Raffaelo Guidi et à bien d'autres Italiens leurs modèles habituels. Le cardinal Barberini, devenu pape sous le nom d'Urbain VIII, protégeait le genre et suggérait un grand nombre de ces inventions futiles; les abeilles qui composaient les armoiries du pontife voltigèrent à l'infini dans ces estampes d'une exécution dure et sans caractère individuel. Corneille Cort, François Villamène, Jo. Fréd:

Greuter, Théodore Cruger, arrivèrent d'Allemagne; de France accourut Philippe Thomassin, accompagné de quelques émules, et tous, Allemands et Français, cédant à l'attraction générale, s'empressèrent d'adopter la manière des artistes romains le plus en vogue. Les planches exécutées au dix-septième siècle, en Italie, paraissent toutes dirigées par le même goût, en quelque sorte exécutées par la même main. Ce sont les peintres attardés de l'école de Michel-Ange qui inspirèrent ces graveurs, et cette école si admirable, à ne considérer que les œuvres de celui qui en fut le chef, exagérée déjà sous l'influence de Baccio Bandinelli, devint tout à fait fausse, outrée et boursouflée entre les mains de la seconde génération des disciples du peintre de la Sixtine.

Parmi les artistes de l'école romaine qui doivent encore être cités, n'oublions pas Pietro Santo Bartoli, qui reproduisit d'une pointe habile, relevée, de burin, un grand nombre de bas-reliefs et de statues antiques. Winckelmann conseillait aux jeunes gens qui voulaient prendre une idée juste de l'antiquité de consulter les estampes de Pietro Santo Bartoli, et l'avis du célèbre historien de l'art antique prouve beaucoup assurément en faveur du travail de l'artiste. Mais aujourd'hui que les moyens de reproduction ont atteint un degré de perfection qu'ils étaient loin d'avoir du temps de Winckelmann, nous ne sommes pas disposés à accorder à Pietro Santo Bartoli une part aussi grande d'admiration. Ses estampes, d'après la colonne Trajane, par exemple, tout en fournissant de précieux docu-

ments sur les costumes et les armes des anciens, n'expriment pas d'une façon suffisante le style des figures de ce monument. Les moulages du musée du Louvre, nous permettant de comparer la copie à l'original, nous obligent à quelques réserves. Quoi qu'il en soit Pietro Santo Bartoli fut l'un des premiers, sinon le premier, qui consacra presque exclusivement son talent à la reproduction des monuments antiques, et c'est à l'aide de ces estampes, presque autant que par les œuvres elles-mêmes, que l'art grec et l'art romain furent connus de la plupart des artistes nés au commencement de ce siècle.

A la fin du dix-huitième siècle, quand la gravure semblait morte dans presque toute l'Italie, elle était encore pratiquée à Rome. Deux artistes d'un talent à peu près semblable, Dominique Cunego et Antoine Capellan, s'attachaient à reproduire plusieurs ouvrages de Michel-Ange qu'il était impossible de connaître à moins d'aller les voir sur place. Dominique Cunego, né à Vérone en 1727, s'adonna d'abord à la peinture ; il travailla chez Francesco Ferrari, puis, après avoir étudié en Allemagne les éléments de la gravure, il se fixa à Rome, et c'est alors qu'il se donna la tâche de graver les peintures de la voûte de la chapelle Sixtine. Antoine Capellan s'associa à lui pour cette entreprise. Né à Venise, vers 1740, il avait quitté sa patrie pour venir habiter Rome, et ce fut lui qui grava la Création de la femme et Adam et Ève chassés du Paradis terrestre. Ces artistes restèrent fort loin de leurs modèles. D'un burin lourd et dénué de souplesse,

leurs estampes ne donnent qu'un aspect très amoindri des peintures originales, et leur principal mérite consiste à avoir retracé des ouvrages qui, en partie du moins, n'avaient pas encore été reproduits.

Ici doit s'arrêter l'histoire de la gravure en Italie. Pousser plus loin notre examen nous mènerait au delà des limites de notre cadre. Nous pourrions sans doute parler des ouvrages ultra-pittoresques des frères Piranesi et mentionner des artistes plus rapprochés de nous qui semblèrent un moment faire refleurir en Italie l'art du graveur. Raphaël Morghen, Jean Volpato, Paolo Toschi et Giuseppe Longhi jouirent au début de ce siècle d'une réputation considérable que justifie, jusqu'à un certain point, leur habileté à manier le burin. Mais ces artistes, quel qu'ait été leur talent, s'inspirant presque toujours d'œuvres exécutées deux siècles auparavant, ne pouvaient guère s'identifier avec leurs modèles. Ils leur restèrent donc fatalement inférieurs. En ne nous occupant que des maîtres, en n'accordant une mention qu'aux artistes qui, aux différentes époques, attirèrent les regards des gens de goût et appelèrent l'attention par un caractère bien personnel, peut-être avons-nous fait ressortir la grandeur de l'art italien mieux que si nous avions parlé de tout le monde et distribué trop minutieusement à chacun une part d'éloge ou de blâme.

de III es dina es conte se III

LA GRAVURE EN ESPAGNE

Giuseppe Ribera et Francesco Goya.

L'histoire de la gravure en Espagne est presque impossible à écrire. L'art de ce pays est à peine connu au dehors, et les historiens indigènes ou les hommes qui, ayant longtemps séjourné en Espagne, ont pu faire de l'art national l'objet de leurs études, s'accordent à reconnaître que la gravure fut peu pratiquée dans ce pays, encore moins encouragée. Nous savons bien qu'on attribue à Velasquez et à Murillo quelques planches anonymes rappelant le goût de dessin de ces maîtres et qui reproduisent incontestablement des peintures exécutées par eux. Mais d'une attribution à une certitude, il y a loin. Or, dans l'impossibilité où l'on est de fournir de preuve incontestable, il est peut-être plus sage de s'abstenir, car sans l'autorité des hommes qui émettent ces suppositions, celles ci n'auraient aucune valeur. En réalité, Ribera est le seul des peintres célèbres nés en Espagne que l'on puisse mentionner d'une façon positive comme ayant manié la pointe. Gravées avec une grande liberté et dans une couleur