

savait pas bien distinguer l'art grec de l'art romain, où l'on oubliait, pour le premier, qu'il tenait du pays et du peuple d'origine; pour l'autre, qu'il avait un certain cachet d'indépendance.

ART GREC. — Depuis que nous avons appris à connaître un plus grand nombre d'originaux grecs, et que nous sommes parvenus à nous former une idée plus juste du développement de l'art grec, nous n'avons plus à craindre qu'on en confonde le style avec celui des Romains. Nous savons maintenant fort bien que l'idéal de l'architecture antique ne se retrouve que dans les temples grecs. Ces édifices, où l'ordre dorique, avec ses membres trapus, ses ornements peu nombreux et jamais superflus, forme un ensemble sévère et majestueux, où l'ordre ionique nous réjouit par son caractère léger et gai, révèlent un génie tout autre que celui des monuments romains. La plus riche collection de sculptures de l'Italie ne peut nous initier aux secrets de l'art grec à l'égal des restes du Parthénon et d'autres temples grecs qui sont au musée Britannique de Londres. Néanmoins, bien que l'art antique soit mieux représenté dans d'autres pays, l'Italie seule est capable d'en offrir la véritable jouissance, car c'est seulement ici qu'on rencontre ces œuvres d'art dans un milieu propice, c.-à-d. que le climat, le pays et les habitants en rehaussent l'effet. Fort heureusement du reste, une louable habitude de l'antiquité classique a voulu que le type d'une figure une fois reçu ne fut plus changé à volonté, mais religieusement conservé et souvent répété, de sorte que nous avons beaucoup de reproductions des originaux grecs qui sont aujourd'hui perdus, et que nous retrouvons même dans les ouvrages de l'empire romain la beauté des œuvres grecques.

L'influence de la Grèce fut préparée de deux manières dans l'ancienne Italie. D'abord les colons grecs apportent dans leurs nouvelles demeures le style de la mère-patrie, comme nous le prouvent plusieurs temples doriques en Sicile, les temples de Paestum et les restes de ceux de Métaponte. Mais c'est seulement plus tard que l'art grec domine d'une manière générale en Italie, lorsque la Grèce, entièrement dégénérée, a été soumise à la puissance de Rome, et que les Romains ont commencé à joindre à leurs vertus politiques les avantages d'une civilisation plus raffinée. On travaille dès lors pour leur compte dans les anciens centres artistiques de la Grèce, comme par ex. à Athènes; des artistes grecs émigrent à Rome, des objets d'art grecs y sont importés; les vainqueurs, après avoir été d'abord seulement fiers de leur riche butin, apprennent bientôt à jouir de leurs nouveaux trésors, prennent l'habitude de s'entourer d'objets d'art et se font un devoir d'ériger des monuments publics.

ART ROMAIN. — Bien que moins parfaites que celles de la Grèce, les œuvres d'art de l'empire romain sont toujours autre chose que de simples copies et conservent même un caractère indépendant. C'est surtout le cas pour l'architecture. Les peuples de

l'Italie avaient appris par eux-mêmes à tailler la pierre, à construire le cintre et la voûte. A cette innovation importante au point de vue technique et esthétique, devaient se joindre les formes grecques, les colonnes avec leur architrave. Les ouvrages d'architecture prirent en outre plus d'importance. Il s'est agi de créer des intérieurs vastes et commodes, de superposer plusieurs étages. L'architecture grecque n'en offrait pas proprement de modèles, et néanmoins les styles grecs semblaient trop beaux pour être abandonnés. On préféra donc les combiner avec le cintre et les nouvelles formes en vue. Il est vrai que les différentes parties de l'édifice grec perdirent ainsi beaucoup de leur valeur et virent leur connexion primitive détruite. Ce qui avait dans l'origine une importance organique ne figura plus souvent que comme décoration; mais l'effet d'ensemble resta considérable. Pour bien apprécier l'architecture romaine, il faut examiner des édifices à plusieurs étages, avec leur délicate gradation, les membres massifs de l'ordre dorique dans le bas et les motifs plus légers de l'ordre corinthien dans le haut; il faut voir les majestueux intérieurs de ces édifices, avec leurs voûtes admirables, puis les constructions purement décoratives. Les édifices romains sont devenus les modèles des siècles suivants dans l'application des colonnes devant les murs, par ex. sur les façades; dans la construction de coupoles au-dessus d'édifices circulaires, de voûtes en berceau ou d'arête au-dessus d'espaces oblongs, et l'on ne saurait dire que les imitateurs aient toujours atteint à la perfection des maîtres.

Dans la partie de l'Italie dont traite ce volume, la grandeur et la magnificence de l'art antique ne se manifestent sans doute pas aussi clairement ni sous tant de formes qu'à Rome et dans le Midi. Néanmoins le Nord possède des restes intéressants d'architecture romaine, tels que l'amphithéâtre de Vérone, l'arc de triomphe d'Aoste, etc., et si l'on passe vite devant les sculptures antiques des nombreux musées de la Lombardie et de la Toscane, on admire du moins des chefs-d'œuvre à Florence, par ex. la *Vénus de Médicis*, auparavant trop vantée, le groupe des *Niobides*, l'*Apollino*, etc. Le Nord de l'Italie et la Toscane occupent le premier rang pour les arts au moyen âge et au premier siècle de la renaissance, et Venise peut se vanter d'avoir encore brillé dans la peinture à une époque où Rome surtout avait beaucoup décliné. Cependant, pour bien juger de l'importance artistique des pays dont nous nous occupons, il faut connaître l'état général des arts en Italie à partir du commencement du moyen âge.

Moyen âge. — Au iv^e s., le monde païen, depuis longtemps en pleine décomposition, se changea en monde chrétien, et dès lors commença une nouvelle époque dans les arts. Néanmoins on aurait tort de supposer qu'il y ait eu rupture violente avec l'art antique des Romains, ou qu'un style nouveau ait été inventé subitement et sans transition. L'œil et la main restent plus fidèles à

leurs habitudes que l'esprit. On considéra les choses à d'autres points de vue, on adopta d'autres idées sur l'essence de Dieu et les destinées de l'homme, mais on conserva par nécessité les anciennes formes artistiques pour exprimer sa pensée. D'autres raisons pour cela furent que les gouvernements païens ne se montrèrent pas toujours ennemis du christianisme (les persécutions les plus violentes n'eurent lieu qu'au III^e s.), qu'on laissa la nouvelle doctrine prendre racine et se développer, qu'on lui permit de s'organiser au milieu de la société païenne.

ART CHRÉTIEN PRIMITIF. — Il n'y eut donc pas d'abord de contrastes absolus dans les arts, le christianisme continuant plutôt, pour les formes, la tâche de l'antiquité. Nous en avons la meilleure preuve dans les *peintures des catacombes* de Rome. Il y conserva les motifs de décoration traditionnels et y resta fidèle aux anciennes règles, sous le rapport de la composition du dessin et du coloris. Les sculptures des *sarcophages* du IV^e et du V^e s. diffèrent aussi seulement dans les sujets, et non dans le dessin ni dans l'exécution, du type traditionnel. Les cinq premiers siècles se passèrent sans qu'on vit naître de nouveau style dans la peinture ni dans la sculpture, d'ailleurs négligée à cette époque. Mais avec le temps, l'architecture s'était développée en harmonie avec les exigences du culte chrétien, et la peinture en prit un nouveau caractère.

On comprend sous le nom de *basiliques* tous les édifices chrétiens jusqu'au X^e s. Ce nom est très ancien, mais c'est à tort qu'on a cru que les basiliques chrétiennes avaient, à part leur nom, quelque chose de commun avec celles du forum dans la plupart des villes de l'empire romain. Ces dernières étaient des édifices où l'on rendait la justice et où l'on s'assemblait pour traiter d'affaires, et les églises primitives n'ont eu presque rien de commun avec elles, ni dans l'origine ni dans la forme. La basilique chrétienne est plutôt imitée de la maison romaine, où eurent lieu les premières réunions des communautés religieuses; les différentes parties en furent seulement reproduites sur une plus grande échelle. Il ne faudrait cependant pas y voir une imitation servile; il y a aussi surtout quelque chose de la maison orientale. Voici quel est le type définitif de la basilique chrétienne. Elle est précédée d'une avant-cour, l'*atrium*, qu'entoure une colonnade de même largeur que l'édifice et au milieu de laquelle est une fontaine, le *cantharus*, pour les ablutions. L'église même est d'ordinaire divisée par des colonnes en trois nefs, dont celle du milieu est plus élevée. Au fond est une *abside* semi-circulaire, et devant cette abside il y a quelquefois une aile transversale, le *transept*. L'*autel* est isolé au milieu de l'abside et surmonté d'un baldaquin à colonnes. En avant, et séparé des nefs par des barrières, se trouve le chœur du clergé, avec deux *ambons* ou tribunes, pour l'évangile et pour l'épître. Contrairement à celle des temples anciens, l'architecture des basiliques chrétiennes n'est pas extérieure; toute l'attention y

est consacrée à l'intérieur. Encore ce fut surtout en pillant les monuments plus anciens, en particulier du VII^e au X^e s., qu'on décora l'intérieur: on enleva les colonnes des édifices romains pour en orner les églises, sans guère se soucier du style ni de la nature des matériaux. Mais les meilleurs ornements pour les églises furent les *ornements de métal*, tels que les croix et les lustres, puis les *tapisseries* et surtout les *mosaïques*, employées particulièrement pour décorer l'abside et l'arcade qui la précède. Les mosaïques donnent naissance à un nouveau genre de peinture; la tradition antique y est abandonnée et remplacée par ce style sévère faussement appelé byzantin.

L'art chrétien naquit à Rome, mais il fit plus de progrès dans d'autres villes de l'Italie. Nous citerons surtout *Ravenne*, où l'on éleva beaucoup de constructions sous les Ostrogoths (493-552) et sous les empereurs d'Orient. Le type de la basilique fut alors développé et enrichi; on l'orna à l'extérieur d'arcades et de plates-bandes; les chapiteaux des colonnes de l'intérieur furent modifiés en vue des arceaux qu'ils devaient supporter. La peinture en mosaïque y fut cultivée d'une façon toute particulière; on y reconnaît dans les anciennes, au *baptistère des Orthodoxes* et dans la *chapelle de Galla Placidia*, une plus grande habileté et des formes plus belles que dans les ouvrages romains de la même époque. À Ravenne, le style propre à l'Occident se trouve aussi en contact avec celui de l'Orient, et *St-Vital*, bâti en 547, est un modèle d'architecture byzantine.

PÉRIODE BYZANTINE. — D'ordinaire, on abuse singulièrement du mot *byzantin*. On l'applique à tout ce qu'ont créé les siècles de transition du moyen âge, en architecture à tout ce qui tient le milieu entre l'art antique et le style gothique, en peinture à tout ce qui blesse par son manque de naturel et ses formes momifiées. On croit que depuis la chute de l'empire d'Occident jusque bien avant dans le XIII^e s. les arts ont été uniquement exercés en Italie par des Grecs. C'est une erreur. Le style byzantin n'était pas répandu à ce point, son empire n'était pas absolu, et l'on se trompe également en pensant que ce style se distingue seulement par sa laideur et son manque de vie. Du moins l'architecture byzantine nous montre-t-elle des formes bien arrêtées et claires. Tandis que la basilique nous présente un long vaisseau, où l'œil ne trouve un point de repos qu'à l'extrémité, dans l'abside, les constructions byzantines peuvent toutes rentrer dans un cercle. Les bas côtés, parallèles à la nef majeure dans les basiliques, ne sont plus, dans le style byzantin, que des passages étroits et sans importance; l'abside n'y est plus intimement liée à la nef, la partie principale de l'église se trouve dans l'espace carré du milieu, formé par quatre énormes piliers, qui supportent la coupole. Construction centrale et coupole, tels sont les caractères distinctifs du style byzantin. L'échantillon le plus brillant de ce style est l'église

Ste-Sophie de Constantinople, et il prédomine dans tout l'Orient, tandis qu'on le rencontre rarement en Occident. Excepté à *St-Vital* de Ravenne et à *St-Marc* de Venise, on ne le retrouve guère que dans des édifices de l'Italie méridionale.

Le style byzantin n'exerça pas plus d'influence en Italie sur les autres arts que sur l'architecture. Sans doute il s'y faisait un commerce fort animé d'objets d'art avec le Levant, surtout par Venise, Amalfi, etc.; Constantinople jouait à peu près le même rôle que de nos jours Lyon et Paris; les soieries, les tapisseries, les parures d'or ne plaisaient, n'étaient à la mode que lorsqu'elles venaient de la capitale de l'empire d'Orient; les artistes byzantins étaient très bien reçus en Italie; les amateurs italiens commandaient à Constantinople des ouvrages en métal, surtout ceux de grandes dimensions; on admettait enfin sans discussion la supériorité de l'art byzantin; mais tout cela ne suffit pas pour prouver que l'art italien ait été entièrement soumis à son influence. Au contraire, il s'est en somme développé par lui-même ou n'a subi que très peu l'influence étrangère, et il n'a jamais abandonné les principes antiques. Sans doute les pesantes colonnes et les lourds chapiteaux des églises du nord de l'Italie, les formes que les voûtes y prennent dès les premiers temps, rappellent l'origine germanique des habitants immigrés, tandis que l'influence des Arabes et des Normands se fait sentir avec évidence dans le sud de la péninsule et surtout en Sicile; mais les éléments étrangers finissent par être absorbés, et pour être restreinte, la puissance des anciennes traditions et du goût national n'est jamais détruite.

PÉRIODE ROMANE. — Dès le milieu du *x^e* s., on voit se manifester par toute l'Italie un mouvement artistique; ce sont les germes de la brillante renaissance des arts qui s'épanouira deux ou trois siècles plus tard. Il n'y a encore rien de fini, rien de complet, le but reste obscur, les moyens insuffisants, l'architecture seule produit quelque chose de passable; les œuvres de la sculpture et surtout celles de la peinture nous apparaissent comme d'effroyables barbarismes. C'est pourtant alors que commence une nouvelle période, qui dure jusqu'au *xiii^e* s., et c'est avec raison qu'on lui a donné le nom de *période romane* et qu'on a appelé *style roman* le genre alors prédominant. Car de même que les langues romanes, nonobstant les changements, les additions et les retranchements, sont toujours restées les vraies filles d'une mère commune, la langue des Romains, de même l'art roman, malgré sa grossièreté et son apparente barbarie, nous révèle sa descendance immédiate de l'art des Romains. Les villes toscanes sont le principal théâtre des productions artistiques du moyen âge. L'amour des arts, le sentiment du beau progressent dans ces villes où se forme une bourgeoisie industrielle, où le commerce entasse ses trésors, où les opinions se développent librement au milieu de luttes intestines, où chaque individu se trouve impliqué dans des affaires

d'une importance plus considérable et plus générale que les siennes, où surgit une race pleine de vie, intelligente et sans prévention.

En examinant l'architecture de l'époque romane en Italie, on découvre aussitôt ce qui la distingue de celle du nord de l'Europe à la même époque. Au delà des Alpes, le développement de la voûte est la première préoccupation des architectes. Les églises françaises, anglaises et allemandes sont évidemment le résultat d'une idée plus organisatrice, leurs différentes parties offrent plus d'homogénéité et sont mieux adaptées à leur but. Mais aussi le libre développement des formes est enrayé par une idée prédominante, celle de solidifier les voûtes et de régler leur ouverture. Par suite, les colonnes deviennent lourdes, les proportions irrégulières, et l'harmonie de l'ensemble se trouve négligée. En Italie, nous trouvons à cette époque peu d'idées nouvelles en architecture, la hardiesse des constructions est chose secondaire, mais les parties décoratives y sont plus riches et plus délicates, le sentiment des proportions y est plus vif. Prenons pour exemple la *cathédrale de Pise*, dont la fondation remonte au *x^e* s., ou *S. Miniato al Monte* de Florence, du *xii^e* s. L'intérieur, avec ses colonnades, ses corniches continues, son plafond, rappelle le type des basiliques; l'extérieur, surtout la façade sans tours, avec ses étages de petites arcades, avec ses assises de pierres de différentes couleurs, montre seulement de la richesse dans la décoration. Mais la manière de traiter cette décoration dénonce déjà ce vif sentiment pour la finesse des proportions qu'on admire dans les constructions italiennes des siècles suivants, tandis que la configuration des chapiteaux, le dessin des profils prouvent que l'antiquité n'y est pas entièrement oubliée. Un souffle conservateur original anime les constructions du moyen âge en Italie; les artistes ne sont pas à la poursuite d'un but inconnu et lointain, ils ont leur idéal dans le passé, peut-être sans en avoir pleine conscience, et ils ne paraissent tendre qu'à ramener ce passé, à préparer la renaissance de l'art antique. C'est avec calme et recueillement qu'ils entreprennent leur tâche, sans s'arrêter à des projets hardis et nouveaux; mais ils prouvent à loisir, dans l'exécution des détails, leur sentiment pour la beauté des formes. Ce que l'architecture perd de son intérêt historique comme ensemble est compensé par la beauté des constructions prises séparément. Le Nord possède des ouvrages plus importants pour le développement de l'art, l'Italie un plus grand nombre de beaux édifices.

Il n'y a pas de province en Italie qui n'ait son spécimen remarquable du style roman. A *Vérone*, c'est l'église *St-Zénon*, célèbre aussi par les sculptures de son portail; plus loin, les cathédrales de *Ferrare*, de *Modène*, de *Parma* et de *Plaisance*; à *Milan*, *St-Ambroise*, remarquable à cause de son atrium et de sa façade; à *Pavie*, *St-Michel*, faussement attribué aux Lombards. La Toscane est riche en constructions romanes. Il faut d'abord y men-

tionner *Pise* avec sa vaste cathédrale, à la façade brillamment ornée de marbre de deux couleurs et de colonnades, et avec sa tour penchée et son baptistère. Les églises de *Lucques* sont dans le genre de celles de *Pise*, tandis que celles de *Florence* ont leur caractère propre, par ex. son baptistère octogone, à coupole, et *S. Miniato al Monte*, dans un site charmant.

PÉRIODE GOTHIQUE. — Les mêmes considérations nous expliquent la position que l'Italie occupe par rapport à l'architecture gothique. Elle ne put se soustraire tout à fait à son influence, mais elle ne s'appropriâ jamais entièrement ce style qui développa surtout la voûte. Il y fut importé tout formé et n'y résulta pas, comme en France, des progrès de l'architecture romane. On n'y peut en poursuivre le perfectionnement graduel; ce furent des architectes étrangers qui l'importèrent, et on l'adopta parce que l'époque le voulait. Il fut cultivé surtout par les ordres mendiants récemment fondés et par les classes inférieures de la bourgeoisie; mais il ne put se soustraire à des modifications nationales, et il fut transformé au point que ce qui était destiné dans l'origine à faire corps avec l'édifice, semble rabaisé au rang de simple décoration.

Il ne faut pas considérer le *dôme de Milan* comme un modèle de l'art gothique italien, mais bien plutôt *S. Petronio de Bologne*, les *dômes de Florence*, de *Sienna*, d'*Orvieto*, et les nombreuses constructions profanes de ces villes et d'autres de l'Italie, telles que la *Loggia dei Lanzi* à Florence, divers *hôtels de ville* et les *palais de Venise*. La véritable architecture gothique, si simple malgré sa richesse apparente, si exclusivement calculée pour le besoin, ne se retrouve pas, il est vrai, dans ces monuments. Leurs proportions, par ex. celle de la hauteur comparée à la largeur; les vastes dimensions de l'intérieur, invitant plus au calme et à la jouissance que les cathédrales du Nord, qui portent à la rêverie; la prépondérance des lignes horizontales, l'abus des ogives et des frontons, des tourelles, des dais, etc., prouvent qu'on ne s'y est guère occupé de former un tout harmonieux. Les caractères distinctifs de l'architecture gothique, les tours immédiatement reliées à la façade, les arcs-boutants fortement en saillie, manquent souvent en Italie; mais ce n'est pas à dire que leur absence fasse mauvais effet. Ce n'est pas la valeur des matériaux qui motive notre jugement favorable, mais la manière adoptée par les architectes italiens, qui a été seule capable de mettre l'art gothique en harmonie avec le ciel et la nature de l'Italie. Ce style y perdit beaucoup de ses particularités primitives, mais les modifications mêmes qu'il subit le rendirent seules apte à s'y maintenir et à s'y naturaliser. Il put d'autant moins se soustraire à cette transformation, que les autres arts se développaient à cette époque dans un sens plus national et se conformaient de nouveau au caractère distinctif du peuple italien, à son attachement pour l'art antique.

PÉRIODE DE TRANSITION. — C'est une des particularités les plus

intéressantes de l'histoire des arts que la réapparition de l'idéal antique au XIII^e s., en apparence sans intermédiaire et sans préparation. Les Italiens eux-mêmes ne pouvaient s'expliquer cette renaissance que comme l'effet du hasard. Ils racontaient que le sculpteur NICOLAS PISANO avait été amené par l'étude des sarcophages antiques à changer le style en usage. L'un de ses modèles est même connu. Il y a dans les bas-reliefs de la chaire du baptistère de *Pise* des figures empruntées à un vase antique actuellement au *Campo Santo* de cette ville. On ignore si Nic. Pisano est sorti d'une école locale ou s'il a subi des influences étrangères; mais ses sculptures, surtout celles de la chaire de *Pise* et celles de la cathédrale de *Sienna*, nous introduisent dans un monde nouveau; ce ne sont pas seulement des réminiscences évidentes de l'antique qui nous y charment, mais encore et surtout la fraîcheur et la vie que respirent les figures, révélant tout l'amour que le maître apportait à son œuvre. Si son fils, *Giovanni Pisano* et, après lui, l'école de *Pise* s'écartent de l'antique, en s'appliquant uniquement à donner aux sculptures de la vie et de l'expression, la part individuelle de chaque artiste à la composition, au dessin, etc., devient du moins plus grande et la nationalité parle encore plus haut, le sentiment national s'étant aussi pleinement révélé dans la poésie et se montrant partout plus puissant.

C'est de la même époque, et plus particulièrement du XIV^e s., que les Italiens font dater leur nouvel art. Les contemporains, voyant le changement dans les idées et dans la conception des formes, et sentant la vie que respiraient les œuvres nouvelles, se contentèrent d'en vanter les auteurs et leur supériorité sur leurs devanciers. Mais les générations suivantes commencèrent déjà à ne plus croire à la connexion de l'art ancien et de l'art moderne. Une simple anecdote fut trouvée suffisante pour expliquer les relations entre Giotto (*Giotto di Bondone*; 1276-1337), le père de la nouvelle école artistique, et CIMABUÉ (1240?-1302?), le plus célèbre représentant du vieux style: Giotto, jeune pâtre, aurait été surpris par Cimabué au moment où il s'amusa à dessiner ses moutons sur le sable, et le maître l'aurait admis au nombre de ses élèves. Mais on oubliait qu'avant Florence, Rome et Sienna avaient vu se manifester un nouvel élan dans les idées artistiques, que Cimabué et son élève avaient une foule de collègues, et que la peinture en mosaïque était toujours en vogue, à côté de la peinture de chevalet et de la peinture murale. Des recherches postérieures ont rectifié les erreurs de ce temps, en nous désignant les mosaïques romaines et toscanes comme des ouvrages d'une époque de transition, et elles ont fait rendre justice au peintre Duccio, de Sienna, remarquable par son profond sentiment pour le beau et sa conception idéale. Giotto a néanmoins toujours le droit de figurer au premier rang parmi les maîtres italiens.

Le simple amateur qui, avant d'aller en Italie, n'a peut-être

vu de Giotto que quelques petits tableaux insignifiants et arbitrairement attribués à cet artiste, et qui ne remarque d'abord, en arrivant, comme particularités de son style, que les yeux à la chinoise, les nez épâtés, les draperies informes, croit la réputation de ce peintre usurpée. Il ne peut comprendre que Giotto ait fait époque, et que le nom du vieux maître de Florence soit parvenu en Italie à une popularité surpassée seulement par celle de Raphaël. Mais sa réputation n'est pas fondée sur la perfection de l'une ou de l'autre de ses œuvres; ce qu'il faut considérer pour bien apprécier sa place dans l'histoire, c'est son influence en général, l'élan qu'il sut imprimer à la peinture, tout ce qu'il fit pour préparer le développement de cet art. Même lorsqu'il traite des sujets allégoriques, à l'imitation des poètes de son époque, par ex. lorsqu'il glorifie les vertus de pauvreté, de chasteté, d'obéissance, lorsqu'il nous montre l'Église sous la forme d'un vaisseau, ce peintre sait métamorphoser une idée en une scène pleine de vie, dont il nous présente une image intelligible. Il excelle dans la description, parce qu'il sait donner à ses compositions un caractère frappant de vérité. Ses personnages peuvent laisser beaucoup à désirer; ceux des maîtres antérieurs, tels que Duccio, sont jusqu'à un certain point d'une conception plus idéale; mais c'est Giotto qui a le premier introduit dans l'art les mouvements simples et naturels, la composition dramatique et vivante. A ces qualités s'ajoute un coloris clair et transparent, qu'il substitua aux tons lourds et sombres de ses prédécesseurs et dans lequel il trouva la juste expression pour son genre absolument nouveau.

Voilà bien pourquoi Giotto, dont la vie fut très active et vouée à divers arts, fut considéré comme le maître le plus caractéristique de son siècle, et aussi pourquoi les générations d'artistes qui l'ont suivi formèrent une véritable école de Giotto. Mais pour bien apprécier ses œuvres et celles de ses successeurs, comme en général pour juger de tous les anciens maîtres italiens, il ne faut s'attacher qu'aux peintures murales. L'adaptation des peintures à l'architecture, comme son ornement vivant, enseigna aux artistes les règles de la symétrie et de la composition harmonieuse des groupes, développa en eux le sentiment du style, et leur permit, vu la grandeur des espaces dont ils disposaient, de reproduire librement et tout à leur aise les événements qu'ils avaient à représenter. Il n'y a guère d'église à Florence qui ne renferme quelque échantillon de peinture de l'école de Giotto, et il n'y a guère de ville dans l'Italie centrale où l'on n'ait adopté, au cours du *xiv^e s.*, un genre analogue au sien dans la peinture, voire même dans la sculpture. Les œuvres les plus importantes de ce style à Florence sont à *Ste-Croix*, surtout dans les chapelles autour du chœur, et à *S. Maria Novella*. On peut encore très bien étudier Giotto à Assise et à la *Madonna dell'Arena* de Padoue, où il peignit, vers 1306, l'histoire de la Vierge et de J.-C. Pour

connaître le caractère et les œuvres de ses élèves et de ses contemporains, il faut surtout voir le *Campo Santo* de Pise. Les murs de ce musée national, unique en son genre, nous montrent d'une façon claire et bien caractéristique leur conception profondément poétique des sujets (Triomphe de la mort), leur talent dans le genre sublime (Jugement dernier, Souffrances de Job), leur fécondité dans les scènes vivantes et dramatiques (Vies de St Renier, de St Ephèse et de St Potitus).

Florence donna également au *xv^e s.* le ton au reste de l'Italie. Vasari attribue cela à la pureté et à la douceur de son climat, propre, selon lui, à produire des esprits délicats et réfléchis. Nous en jugeons différemment. La nature n'a nullement donné à Florence des artistes éminents au détriment des autres contrées de l'Italie. Sienne put longtemps rivaliser sous ce rapport avec elle, et l'Italie du Nord produisit au *xiv^e s.* deux peintres qui surpassèrent de beaucoup les imitateurs du style de Giotto, J. d'AVANZI et ALTICHERI (chapelle *St-Georges* à Padoue). Mais aucune autre ville d'Italie ne sut autant que Florence stimuler l'imagination des artistes par ses institutions politiques et sa situation intérieure, aucune autre ne sut favoriser au même degré l'activité, l'essor des esprits, aucune ne parvint comme elle à allier l'amour des jouissances à des principes dignes et virils. C'est pour cela que Florence réalisa d'habitude la première et avec précision ce que les autres villes ne faisaient que pressentir, ou ce qu'elles ne tentaient que partiellement. Florence, qui fut témoin de la réforme si importante de Giotto, vit aussi les débuts de la renaissance, survenue bientôt après le commencement du *xv^e s.*

Renaissance. — Ordinairement, le mot de *renaissance* éveille d'abord l'idée de résurrection de l'art antique. On ne peut nier, en effet, que l'antiquité ne soit entrée dès lors pour une part plus importante dans les idées artistiques, qu'on n'en ait recherché et étudié les œuvres avec plus de zèle, et qu'elle ne soit apparue aux contemporains sous un jour idéal. Néanmoins la renaissance ne consiste pas uniquement, ni même essentiellement, dans l'imitation de l'antique, de même qu'elle ne se borne pas non plus aux arts, mais embrasse au contraire toute la civilisation au *xv^e* et au *xvi^e s.* en Italie. Nous n'avons pas à nous occuper ici de ses manifestations dans la vie politique, ni dans les sciences et la société. Il importe seulement de noter que la renaissance des arts resta en rapport intime avec les progrès des sciences, et que les *humanistes* exercèrent aussi une influence considérable sur les idées artistiques, en remplaçant le savoir exclusif du moyen âge par des connaissances générales, mettant en honneur les hommes universels et se montrant épris de l'antiquité, qu'ils regardaient comme l'âge d'or des grands hommes.

Pendant la renaissance, la position de l'artiste vis-à-vis de son œuvre se modifie, et en même temps la nature et la forme

de celle-ci. Le degré d'instruction que possède l'individu, le sentiment qui l'anime, se reflètent bien plus distinctement et plus fortement qu'autrefois dans les ouvrages de l'art; en un mot l'artiste devient original, il est responsable des défauts de ses productions, de même qu'il a le mérite de leur perfection. Les artistes cherchent à acquérir de la gloire par leurs travaux, ils veulent que le public juge de leur talent. Il ne leur suffit plus d'être simplement d'habiles ouvriers, bien qu'ils ne dédaignent nullement de se former au travail manuel (un grand nombre des meilleurs et des plus fameux artistes du xv^e s. firent leur premier apprentissage chez des orfèvres); ils considèrent comme une preuve de pauvreté d'esprit de ne s'occuper que d'un art, et pourtant ils s'efforcent de devenir complètement maîtres de la partie technique de chaque art. Ils aiment à cultiver en même temps la sculpture et la peinture, et s'ils font également leurs preuves comme architectes, ils ne sortent néanmoins pas du cadre ordinaire et naturel de la vie artistique. Ils visent surtout à acquérir des connaissances générales et étendues, avec une grande finesse de sentiment et une individualité bien tranchée. Ils n'atteignent que rarement ce but, mais ils le poursuivent avec la plus grande ardeur, comme le prouve la biographie de LÉON-BAPTISTE ALBERTI, le modèle en ce genre, qui occupe au xv^e s. la place que Léonard de Vinci occupera au xvi^e.

Sachant au moins un peu de tout, sains de corps et d'esprit, ne méprisant point les jouissances de la vie, remplis de pensées claires et de sentiments précis, les artistes de la renaissance durent nécessairement comprendre la nature et la manière de la représenter tout autrement que leurs prédécesseurs. Toute cette époque est éprise d'un amour de la nature qui nous charme. Toujours occupée à l'étudier et à l'approfondir, l'imagination artistique s'efforce aussi de s'en rapprocher, d'abord par un examen sérieux de ses formes. L'anatomie, la géométrie, la perspective, l'art de draper et la science du coloris sont étudiés avec soin par les artistes et mis en pratique. La vérité, le naturel, la reproduction exacte de la vie réelle, même dans les moindres détails, deviennent les qualités indispensables d'un bon tableau, d'une bonne sculpture. Mais ce réalisme ne sert que de base à l'expression d'un bien-être général et d'un esprit entièrement satisfait du présent. Les premiers artistes de cette époque ont rarement du penchant pour le pathétique, pour les événements propres à éveiller des sentiments douloureux, de violentes passions, ou s'ils les traitent, ils tombent facilement dans l'exagération; mais ils cultivent de préférence des scènes reflétant une vie pleine de sève, une existence calme et libre de soucis.]

Il ne faut pas chercher chez les artistes du xv^e s. une vérité absolue. Qu'un sujet soit emprunté à l'Ancien ou au Nouveau Testament, à l'histoire ou à la fable, il se trouve toujours ramené

à l'époque où vit l'artiste, et orné des couleurs de la vie actuelle. De vrais types florentins se groupent autour des patriarches, viennent faire leur visite à Ste Élisabeth ou assister aux différents actes de la vie de J.-C. Cet innocent anachronisme, qui transporte dans le présent des événements anciens, s'harmonise parfaitement avec le style des chroniques de la même période.

Les progrès de l'art en Italie ne se bornent pas néanmoins au naturel et à la vérité, qualités qui se retrouvent aussi à la même époque dans le Nord, car un coup d'œil superficiel suffit pour nous prouver que les Italiens avaient encore un autre but. Ces types d'hommes bien choisis, pleins de vigueur et de dignité, ces femmes charmantes, ces gracieux enfants, souvent au premier plan sans nécessité, nous démontrent qu'ils visaient avant tout à la beauté des formes. Nous en avons aussi une preuve dans l'admiration qu'ils ont professée de bonne heure pour le nu, dans leur adresse à disposer les draperies, dans la hardiesse des lignes, le soin donné aux formes. Cette tendance se manifesta encore davantage par le vif sentiment que tous les artistes de talent ont des proportions. Les personnages de leurs tableaux ne se bornent pas à être corrects, conformes aux règles établies; une pensée fine, un sentiment profond les anime, mais sans exagération dans l'expression, sans raideur comme dans le Nord, où, par ex., la vérité des physiologies se trouve souvent développée dans les estampes jusqu'à une extrême dureté. Les Italiens laissent prédominer la beauté des formes, qui produit toujours son impression. Et ce sentiment des proportions ne se retrouve pas seulement dans les diverses figures; les groupes, l'ensemble, dénotent également l'attention qu'ils donnaient à la symétrie et à l'harmonie. La relation intime qui existe entre la peinture italienne (fresque) et l'architecture, conduisit naturellement à l'admission de certains principes architectoniques dans la peinture, et cela ne modéra pas seulement les tendances à un naturalisme absolu, mais accorda aussi la plus grande part à l'individualité de chaque artiste. On n'acquiert pas le don de trouver toujours de justes proportions, de ne jamais violer les règles de l'harmonie, d'animer son sujet rien que par la correction des lignes; il ne suffit pas pour cela de savoir mesurer et calculer avec précision; mais un œil heureusement organisé, une grande finesse de sentiment, une imagination créatrice qui rencontre sans chercher les formes les plus justes pour ses conceptions, voilà ce qui fait les maîtres. Nulle autre particularité ne caractérise aussi clairement la renaissance que l'enthousiasme pour la beauté des formes, pour la pureté et l'harmonie des proportions; il nous explique aussi l'amour qu'on avait alors pour l'antique.

C'est d'abord le désir de s'illustrer qui porte les Italiens du xv^e et du xvi^e s. à fixer leur attention sur l'antiquité classique, l'âge des grands hommes, et à en désirer le retour. Plus tard, ils

n'y voient qu'une nature embellie, propre à leur venir en aide, quand l'étude de la vie réelle ne suffit pas pour épurer en eux le sens de la beauté des formes, pour développer le sentiment de l'harmonie et des proportions. Ils ne considèrent pas l'antique comme le fruit d'une civilisation développée dans des conditions particulières et achevée, mais toute œuvre d'art antique fixe leur attention, et les beautés qui la distinguent les poussent à l'imitation. Il en est de même des idées antiques et du culte des anciens dieux. Il ne faut pas s'imaginer, que l'on en soit revenu sciemment aux idées religieuses des Romains et des Grecs. Les divinités de l'Olympe sont bien mortes pour la foi et elles ne sont ranimées que par la force créatrice de l'imagination. L'importance qu'elles ont pour les artistes de la renaissance, est uniquement basée sur leur beauté accomplie.

ARCHITECTURE. — Les considérations générales qui précèdent faciliteront sans doute l'intelligence de l'art pendant cette époque. En étudiant l'architecture du xv^e ou du xvi^e s., on ne s'arrêtera pas à la considération, d'ailleurs peu utile, que la renaissance ne créa pas de style nouveau, que ses architectes ne travaillèrent qu'avec des éléments anciens, et qu'ils restèrent souvent fidèles à la tradition dans les principes de construction, le choix des détails et les ornements. Il vaudra mieux au contraire aller au fond des choses et y voir, malgré le manque apparent d'organisation, la beauté des formes, fruits d'une imagination aussi pure que féconde. Le but constant des architectes de la renaissance fut, en effet, une parfaite *harmonie des proportions*, et en examinant leurs constructions, l'on devra s'efforcer avant tout d'en comprendre l'importance. Le mieux sera de comparer d'abord un édifice gothique avec un de la renaissance. Cet examen montrera qu'il y a encore dans l'architecture d'éléments importants autres que l'harmonie et de grandes proportions. Tandis que les architectes des cathédrales gothiques du Nord montrent une tendance presque exclusive aux lignes verticales, une indifférence surprenante de la forme comparée aux dimensions, les architectes italiens ne transgressent jamais les règles de l'harmonie et savent toujours s'astreindre aux justes proportions entre la hauteur, les ouvertures, les pleins, etc., etc. Le novice même se convaincra de ce contraste frappant entre le style du moyen âge et celui de la renaissance. Qu'après l'avoir remarqué, il se place, par ex., devant le *palais Pitti*, à Florence. A en juger par une description, ce palais se distingue à peine d'un amas informe de pierres superposées, tant il est simple et peu décoré. Toute sa beauté consiste dans la simplicité des masses, dans la hauteur proportionnée des étages, dans l'ordonnance et la distribution des fenêtres sur son immense façade. Une preuve que les artistes étaient convaincus de l'effet des proportions, c'est que dans les palais florentins de date un peu moins ancienne, les pierres sont d'abord seulement équarries (ordre rustique) et se dégrossissent

à mesure que l'édifice s'élève. De là aussi les efforts sérieux des architectes pour mettre la corniche qui couronne l'édifice en rapport avec l'étage supérieur seulement, ou avec l'ensemble de la façade, etc. C'est encore la tendance suivie par Bramante, et si plus tard on remplaça dans les façades des églises, à l'imitation de Palladio, les différentes colonnades superposées par une seule, ce fut toujours en vertu du sentiment des proportions.

1^{re} période. — Depuis les édifices de Brunelleschi, au commencement de la renaissance (v. p. XL, Florence), jusqu'à ceux de Palladio (v. p. XLI), tous les ouvrages de cette époque ont un caractère commun. Néanmoins il n'est pas difficile de distinguer les édifices du xv^e s. de ceux du xvi^e. Les *palais Pitti*, *Riccardi* et *Strozzi*, à Florence, nous montrent encore le type des châteaux forts du moyen âge. Mais d'autres édifices de la même époque se rapprochent déjà davantage des monuments de l'antiquité par leurs formes et leurs proportions. Bientôt l'amour du beau, mûri dans la peinture par la tendance réaliste, fait naître dans l'architecture du xv^e s. une profusion charmante de gracieux ornements, qui couvrent tous les espaces vides et masquent le corps proprement dit de l'édifice. Pendant quelque temps, on paraît même s'éloigner du véritable but de la renaissance; la beauté des détails surpasse l'effet de l'ensemble; le retour à l'emploi des colonnes empêche d'abord de construire de grands espaces, le dôme ose à peine dépasser le toit. Mais c'est qu'on ménage momentanément ses forces et s'applique spécialement au détail, afin de pouvoir le traiter après avec plus d'indépendance et prendre un essor plus vigoureux.

On ne saurait nier que les palais de la renaissance exercent une plus grande attraction que les églises: celui d'Urbin passait déjà pour un modèle à cette époque. Il manque aux églises l'espèce d'aurore qu'ont les cathédrales du moyen âge; mais elles témoignent aussi du grand talent des architectes de cette époque. Les plus remarquables sont celles de la Haute-Italie. La renaissance y commença par la construction de la façade de la *Chartreuse de Pavie*, qui nous présente le plus brillant modèle d'architecture décorative. A côté des monuments de marbre s'élèvent des édifices en briques d'un style particulier, qui recourt davantage aux voûtes et aux piliers. On préfère les constructions circulaires ou en forme de croix grecque couronnées d'un dôme, et on aime en outre une riche ornementation. Nous citerons comme exemples d'églises de ce genre la *Madonna della Croce* près de *Crema* et plusieurs de celles de *Plaisance* et de *Parme* (*Madonna della Steccata*). C'est là que BRAMANTE (v. p. XL) a fait les études dont les résultats se voient à Rome. Parmi les édifices profanes, il faut nommer le *Grand Hôpital de Milan*, qui est encore du style de transition. Le meilleur moyen de connaître le style des palais en briques de cette époque est de parcourir les rues de *Bologne*.

Venise permet d'étudier aisément, sur un espace restreint, les progrès du style de la renaissance. *St-Zacharie* nous le montre luttant encore avec le style ogival, tandis qu'il atteint tout son développement et ses plus jolies formes dans *S. Maria dei Miracoli* et la *Scuola di S. Marco*. Parmi les architectes, il faut mentionner ici la famille des LOMBARDI (p. XLIV), à laquelle sont attribués presque toutes les constructions de Venise du xv^e s. Nous parlerons plus tard du développement de l'architecture vénitienne dans la suite (p. XLI). — Il ne faut pas oublier enfin de nommer, parmi les architectes du Nord de l'Italie, FRA GIOCONDO de Vérone, qui fut à la fois moine, philologue (il a retrouvé les lettres de Pline le Jeune), botaniste, ingénieur et architecte, non pas en amateur, mais avec des connaissances approfondies, car il fut appelé à Rome à la fin de ses jours, pour y diriger les travaux de l'église *St-Pierre*, après la mort de Bramante.

Les endroits les plus riches en édifices du commencement de la renaissance sont les villes de la Toscane. A Florence, où fut occupé PHIL. BRUNELLESCHI (1379-1446), il faut d'abord mentionner *St-Laurent* (1425). Les deux sacristies permettent des comparaisons instructives, l'ancienne étant de Brunelleschi et la nouvelle de Michel-Ange. Il ne faut pas non plus oublier la petite chapelle des *Pazzi*, près de *Ste-Croix*. Le palais *Rucellai* montre un grand progrès, l'union des pilastres et des bossages. *Sienna*, avec ses nombreux palais, *Pienza*, *Urbino*, etc., offrent de remarquables échantillons d'architecture du xv^e s., mais ils sont en dehors des contrées décrites dans ce volume. La renaissance ne connaît pas d'uniformité; elle présente des groupes qui varient selon les matériaux employés, les mœurs et les usages des localités.

2^e période. — L'époque de BRAMANTE (1444-1514) est le beau temps de la renaissance; alors commence la période de la belle architecture, aux proportions harmonieuses. Elle réduit avec une sage économie les détails purement décoratifs, tandis qu'elle accorde plus d'importance aux parties constituant le corps d'un édifice, destinées à exprimer immédiatement la pensée de l'architecte, et qu'elle leur donne une forme plus précise. Ce que les monuments du temps de Bramante perdent sous le rapport de la grâce, comparés aux constructions précédentes, ils le regagnent sous le rapport de la simplicité, de la solidité et de l'unité. Si *St-Pierre* de Rome avait été construit sur le plan primitif de Bramante, nous hésiterions moins dans notre jugement sur l'idéal des édifices religieux de la renaissance. Comme c'est précisément cette œuvre, la plus colossale de l'architecture de la renaissance, qui éprouva le plus de changements, nous sommes obligés de nous tenir en garde contre le blâme dont les églises de cette époque sont ordinairement l'objet. Dans tous les cas, on ne saurait nier l'unité rigoureuse du plan adopté, la croix grecque arrondie aux extrémités et avec un dôme au milieu, ni la grandeur imposante de ses piliers ornés de niches.

Il faut reconnaître également que les églises de la renaissance sont bâties selon les mêmes principes artistiques que les édifices profanes, surtout les palais de cette période. Si elles excitent moins d'admiration que ces derniers, la faute n'en est pas aux architectes, la raison en est indépendante de l'artiste. — RAPHAËL, BALD. PERUZZI, ANT. DA SANGALLO le Jeune à Rome, MICH. SAMMICHELLI à Vérone, JAC. SANSOVINO à Venise, etc., sont les principaux maîtres de la seconde période de la renaissance, qui se termine avec MICHEL-ANGE.

La dernière génération du xvi^e s. ne resta pas fidèle au style établi par Bramante, qui du reste ne fit pas école. Les architectes de cette époque recherchent davantage l'effet d'ensemble et commencent à négliger les rapports des diverses parties entre elles; ils cherchent à captiver l'attention par des masses hardiment superposées, par des contrastes inattendus, ou bien ils en reviennent à l'antique et lui empruntent de nouveaux moyens, mais avec une certaine recherche, tandis que l'imitation des anciens avait été jusque là plus naïve.

Les meilleurs échantillons du style de Bramante et de ses contemporains sont à Rome. En dehors de cette ville, les édifices les plus importants de la renaissance sont à Florence, à Mantoue, à Vérone, à Padoue, à Gênes et à Venise. — A Florence: le palais *Pandolfini* et le palais *Ugucioni*, dont les plans sont attribués à RAPHAËL; la cour du palais *Pitti*, par BARTH. AMMANATI; le palais *Serristori* et le palais *Bartolini*, de BACCIO D'AGNOLO. — Mantoue eut alors pour architecte JULES ROMAIN. — Vérone a le palais *Bevilacqua* de MICH. SAMMICHELLI. — A Padoue sont occupés GIOV. MARIA FALCONETTO (1458-1534) et ANDRÉ RICCIO, de son vrai nom BRIOSCO (S. Giustina). — Les plus beaux monuments de la renaissance à Venise, dans la première moitié du xvi^e s., sont du Florentin JAC. SANSOVINO (JAC. TATTI; 1477-1570). — A Gênes, c'est GALEAZZO ALESSI (1500-1572), de Pérouse, qui maintient encore l'art dans sa pureté, à *S. Maria di Carignano*.

Ces deux dernières villes et *Vicence* sont très importantes pour le milieu et la seconde moitié du xvi^e s. ANDRÉ PALLADIO, de *Vicence* (1518-1580), occupe à cette époque le premier rang à Venise; c'est le dernier des grands architectes de la renaissance. Les églises qu'il a élevées dans cette ville, celles de *St-Georges-Majeur* et du *Rédempteur*, sont aussi célèbres que ses palais à *Vicence*. Le type des palais de Venise est toujours à peu près le même. La configuration du sol n'y laissait guère de liberté aux architectes, et le caractère conservateur des habitants entraînait des habitudes invariables. Les fines nuances du style ne s'en montrant que plus distinctement, et on n'y apprend que mieux à apprécier le goût esthétique de l'architecte. Celui à qui un examen réfléchi fait découvrir en quoi consiste la grande supériorité de la bibliothèque, par *Sansovino*, sur les *Nouvelles Procuraties*, par *J. Scamozzi*, quoi-