

que ces deux édifices se ressemblent sous beaucoup de rapports, est déjà bien près d'une juste appréciation de l'architecture de la renaissance.

Mais on aurait tort de porter uniquement son attention sur les chefs-d'œuvre vantés depuis des siècles et toujours admirés, ou sur les grandes constructions monumentales en général, car on trouve même dans les recoins les plus écartés des villes des produits précieux d'une imagination féconde. On ne négligera pas non plus d'examiner les *décorations* des édifices, les ouvrages en métal, en pierre et en stuc, les marqueteries et les sculptures en bois, dont les innombrables motifs nous offrent, dans la disposition, le dessin et le choix, une certaine affinité avec l'art architectonique. Bien qu'elles soient d'un ordre secondaire et déjà du domaine de l'artisan, on peut toujours y découvrir les beautés particulières au style de la renaissance. C'est ainsi que même les modestes *majoliques* ou faïences fabriquées à Pesaro, Urbino, Gubbio, Castel-Durante, révèlent le sens de l'idéal chez les Italiens, leur prédilection pour les motifs classiques, leur admiration pour la pureté des formes.

SCULPTURE. — En général, l'architecture de la renaissance, qui répond aux besoins de la vie moderne et atteint sa perfection dans des constructions profanes d'une grande élégance, plaira même au simple observateur; mais la sculpture de la renaissance est moins brillante, et elle nous est relativement étrangère. L'architecture italienne des xv^e et xvi^e s. a pour nous une certaine importance pratique, car on l'imite encore volontiers de nos jours; nous considérons aussi les œuvres de la peinture à cette époque comme les plus parfaites qui existent: il n'y a que la sculpture qui souvent ne soit pas bien appréciée, parce qu'on la compare involontairement à celle de l'antiquité. On ne saurait nier qu'elle ne l'égalé nullement; mais on a tort de croire qu'elle ne vise qu'à l'imitation de l'antique et qu'elle ait été moins appréciée des contemporains que les autres arts. C'est au contraire pour eux comme le premier des arts, c'est par elle que commence en Italie le mouvement de la renaissance, c'est elle qui précède constamment les autres dans leur développement, et elle a aux yeux du peuple l'avantage d'exprimer le mieux les idées de l'époque, de fournir la preuve la plus brillante du réveil de l'amour des arts. C'est même probablement le rapport intime qui existait alors entre la sculpture et les idées nationales qui fait qu'elle produit depuis moins d'effet, qu'on la goûte plus difficilement que la peinture et l'architecture contemporaines, qui portent moins le cachet de l'époque et qui sont plus conformes aux lois générales du beau.

Un théoricien sévère rencontre, en examinant les œuvres de sculpture de la renaissance, des fautes graves contre les règles de l'art; il constate une foule d'anomalies. Les sculpteurs italiens du xv^e s. cultivèrent surtout, par ex., le bas-relief, mais en y

adaptant, en dépit de la tradition, un style pittoresque. LORENZO GHIRBERTI (1378-1455), en composant sa célèbre porte du baptistère de Florence (celle de l'est), ne se contenta pas de grouper ses personnages comme dans un tableau et de les entourer d'un joli paysage emprunté à la réalité; il disposa même ses arrière-plans d'après les règles de la perspective, les personnages du fond étant plus petits et moins saillants que ceux du premier plan. Ce maître dépassa ainsi les bornes de la sculpture et surtout les règles du style propre au bas-relief, qui place toujours ses personnages dans un milieu idéal, et qui n'oublie pas facilement de ne dessiner qu'en profil. Les terres cuites peintes de LUCA DELLA ROBBIA (1399-1482) ne sont guère non plus en harmonie avec les idées ordinaires sur la pureté plastique. Mais si l'on considère que les artistes de la renaissance ne se sont pas astreints à un système établi ni à des règles abstraites, on ne peut rester insensible à la fraîcheur et à la vie que respirent les œuvres du xv^e s., ni songer à la critique vis-à-vis des charmes, des grâces délicieuses, des beautés parfaites qui se rencontrent surtout dans les bas-reliefs. La sculpture de la renaissance suit les mêmes principes que les autres arts; elle consacre le plus grand soin à la reproduction fidèle et intéressante des détails, elle nous charme par ses têtes pleines de caractère, ses femmes gracieuses, ses jolis enfants; les artistes sont pénétrés de la beauté du nu, de l'importance de l'ampleur dans les mouvements et les draperies. Mais ils trouvent plus de poésie que les autres artistes dans la vérité de l'expression. En véritables partisans des nouvelles idées, ils sont convaincus de la valeur d'un caractère tranché; ils ne reculent même pas devant la raideur et la dureté pour donner de l'individualité à leurs créations, et ils touchent par là au sublime. Cette tendance explique la prédilection de l'époque pour la sculpture en bronze, prédilection qui cesse seulement au xvi^e s. Ce métal permet en effet de rendre les formes avec une grande exactitude et presque naturellement. On rencontre aussi alors des sculptures en marbre, mais elles se rapprochent souvent du genre décoratif, et elles ne révèlent que rarement, à l'égal des bronzes, la tendance hardie et indépendante de l'époque.

Les églises sont encore les principaux lieux qu'on orne de sculptures; quelques-unes, comme *Ste-Croix*, à Florence; *Ste-Marie dei Frari*, *St-Jean-et-St-Paul*, à Venise; le *Santo* de Padoue, etc., sont de véritables musées de sculpture de la renaissance. Les habitations en furent cependant aussi volontiers décorées, par ex. les palais des *Médicis*, et les sculpteurs furent appelés à exprimer dans des monuments publics la reconnaissance envers des citoyens de mérite, comme dans les statues équestres à *Venise* et à *Padoue*.

Florence est aussi d'abord à la tête des villes de l'Italie pour la sculpture, et nous y voyons figurer à côté de LORENZO GHIRBERTI et de LUCA DELLA ROBBIA, mentionnés ci-dessus, DONATELLO ou DONATO

DI NICCOLO DI BETTI BARDI (1386-1466), qui travailla plus tard aussi dans le nord de l'Italie. C'est surtout lui qui amena le règne du réalisme, souvent rude, mais toujours caractéristique et plein de vie. Son *groupe de Judith* à la Loggia dei Lanzi est un spécimen du genre: la recherche exagérée de l'expression, des mouvements encore gênés et la raideur des lignes le défigurent. Il nous apparaît au contraire sous un jour favorable dans son *St Georges* et dans son *David vainqueur*, au Musée National, qu'il faudra du reste surtout visiter pour connaître la première période de la renaissance. On voit aussi de lui à Or S. Michele un *St Pierre* et un *St Marc*. On ne négligera pas non plus de voir les sculptures de Donatello aux deux chaires et dans l'ancienne sacristie de *St-Laurent*. En dehors de Florence, ses nombreuses œuvres à St-Antoine de *Padoue* sont celles de ce maître qui méritent le plus d'être étudiées.

Après Donatello vient ANDRÉ DEL VERROCCHIO (1435-1488). Les autres sculpteurs de la nouvelle génération, ANT. ROSELLINO, MINO DA FIESOLE, DES. DA SETTIGNANO, n'ont qu'une importance secondaire; ils travaillèrent surtout à des monuments funèbres. Aussi le sens esthétique, la vérité et la fraîcheur de l'expression, qui caractérisent le commencement de la renaissance, ne s'en reflètent que mieux dans les œuvres d'un artiste du reste peu connu, MATTEO CIVITALI (1435-1501), de *Lucques* (autel St-Régulus dans la cathédrale de cette ville). A partir de la première moitié du XVI^e s. brillent à Florence GIOV.-FRANC. RUSTICI (1474-1554), inspiré peut-être par Léonard de Vinci, et surtout ANDRÉ SANSOVINO (1460-1529). Ce dernier exécuta à Florence même le groupe parfait de Jésus et St Jean-Baptiste qui est au baptistère; à Rome, les plus magnifiques tombeaux de prélats dans le chœur de Ste-Marie-du-Peuple, et à Lorette les ornements de la Santa Casa. C'est dans le nord de l'Italie que la sculpture fut le plus cultivée; la Chartreuse de Pavie occupa alors de nombreux artistes, entre autres GIOV.-ANT. AMADEO, qui exécuta aussi les grands monuments de la chapelle Colleoni à Bergame, et CRISTOFANO SOLARI, dit LE GOBBO; Venise est pleine d'œuvres des LOMBARDI et des BREGNI, et AL. LEOPARDO (14??-1522) est le plus célèbre des sculpteurs vénitiens de son temps; *Padoue* a son RICCIO ou BRIOSCO; AGOSTINO BUSTI, dit LE BAMBALIA (né vers 1470) et CRIST. SOLARI, déjà mentionné, développent une grande activité à Milan; Modène est illustrée par les deux statuaires MAZZONI et BEGARELLI.

Presque partout, les tombeaux sont les principaux ouvrages de sculpture. Nous y rencontrons sans doute souvent des éloges trop pompeux, mais il ne faut pas oublier le culte de l'individualité pendant la renaissance. Nous sommes peut-être choqués de l'uniformité dans la composition, qui subit peu de changements pendant un siècle entier; mais nous ne remarquons qu'avec plus de plaisir l'éternelle fraîcheur de l'imagination, qui se manifeste même dans les bornes les plus étroites.

PEINTURE. — La visite des galeries ne fournit pas plus un aperçu suffisant de la peinture au XV^e s. que de la sculpture. Les œuvres de cette dernière peuvent encore souvent être déplacées sans inconvénient, comme cela s'est fait de nos jours dans les églises de Florence; mais les peintures murales sont inséparables des édifices, dont elles font partie intégrante. La moitié, peut-être, des fresques du XV^e s. dont nous connaissons l'existence, sont détruites ou défigurées, mais ce qui en reste est encore aujourd'hui le principal objet des études artistiques et une source de jouissances. On met généralement en tête des peintures de la renaissance les fresques de MASACCIO (1401-1428) et de FILIPPINO LIPPI (1457-1504) à S. Maria del Carmine (chapelle Brancacci) de Florence. Bien que fondée sur une erreur chronologique, vu que certaines fresques ne furent achevées que dans la seconde moitié du XV^e s., l'opinion reste vraie au fond, car ces peintures peuvent être considérées comme le programme de la renaissance à ses débuts, et elles conservèrent encore leur importance au temps de Raphaël. Les contemporains enthousiasmés y apprirent à connaître la beauté du nu, y virent pour la première fois la dignité de l'ensemble rendue dans la plus grande perfection, y admirèrent l'art avec lequel les spectateurs, autrefois indifférents, s'y trouvent changés en un chœur s'intéressant à l'action et servant de cadre aux personnages principaux. On conçoit que ces fresques aient encore pu sembler parfaites aux générations suivantes, et qu'elles aient été les premières arrachées à l'oubli, lorsqu'on recommença, au siècle dernier, à comprendre les beautés de l'époque antérieure à Raphaël.

Ecoles toscanes. — En visitant les églises de Florence, on se convaincra de la rapidité des progrès que la peinture fit après le commencement de la renaissance; on y fera connaissance avec les nombreux genres qui sortirent d'un même principe et se répandirent au loin. Les peintures de DOM. GHIRLANDAJO (1449-1494) occupent une des premières places pour les dimensions et la valeur artistique. Ses fresques à S. Trinità et celles du chœur de S. Maria Novella ne sont sans doute surpassées par aucune œuvre de cette époque, sous le rapport de la vie dans la conception et de la grâce dans l'exécution. Il sera intéressant de comparer les premières avec celles de Giotto à Ste-Croix, représentant également la légende de St François, de même que d'examiner parallèlement les Cènes du Ghirlandajo aux couvents de St-Marc et d'Ognissanti, et celle de Léonard de Vinci. — Au couvent de St-Marc se révèle l'esprit paisible et religieux de FRA GIOVANNI ANGELICO DA FIESOLE (1387-1455). Il est moins dramatique que ses contemporains, mais l'égal des meilleurs artistes pour la profondeur des sentiments et l'habileté à rendre le beau, surtout dans les têtes.

Quoique les peintres toscans se soient le plus distingués dans les fresques, leurs tableaux méritent aussi une étude approfondie. C'est dans les tableaux, en particulier, qu'ils sont parvenus peu à

peu à donner à la figure une beauté idéale et une grâce ravissante. Outre les deux grandes galeries de Florence (Offices et palais Pitti), celle de l'Académie offre une bonne occasion d'étudier les progrès de la peinture dans cette ville.

En dehors de Florence, les plus brillants échantillons du caractère et des progrès de la peinture durant la Renaissance dans l'Italie centrale sont les charmantes scènes de l'Ancien Testament dont BENOZZO GOZZOLI a décoré le Campo Santo de Pise, de véritables peintures de genre bibliques, et celles qui ont trait à la vie de St Augustin, à *S. Gimignano*, aussi de lui; puis les fresques de FILIPPO LIPPI à Prato, l'Invention de la Ste-Croix de PIERO DELLA FRANCESCA à St-François d'Arezzo, et encore la Fin du monde de LUCA Signorelli à la cathédrale d'Orvieto. Si l'on ne peut visiter ces villes de province, on trouve du moins à Rome, à la chapelle Sixtine, des œuvres des principaux maîtres du xv^e s.; SANDRO BOTTICELLI, élève de Filippo Lippi, COSIMO ROSSELLI, le Ghirlandajo, Signorelli et le Pérugin y ont illustré dans de riches compositions la vie de Moïse et celle de J.-C.

Écoles du Nord de l'Italie. — La connaissance des écoles toscanes ne suffit pas toutefois pour connaître à fond l'art italien. Une main vigoureuse touche dans le nord de l'Italie bien des cordes qui ne sont qu'effleurées en Toscane. On ne devra point, par ex., négliger de voir les œuvres d'ANDRÉ MANTEGNA (1431-1506), qui n'a pas son égal parmi ses contemporains pour la vie et la vérité des compositions, non plus que pour la science de la perspective. C'est à l'école où il se forma, celle de Padoue, que se rattachent en partie les anciens peintres vénitiens, VIVARINI et CRIVELLI. Cependant GENTILE et GIOVANNI BELLINI (env. 1427-1507; env. 1428-1516), fils de Giacomo, créent déjà le vrai style vénitien, qui est surtout le reflet de la vie locale et qui présente sous des couleurs brillantes des caractères bien tranchés et des scènes magnifiques.

École ombrienne. — Il ne faut pas non plus oublier l'école d'Ombrie, qui naquit à Gubbio, et qui trouva au commencement du xv^e s. un représentant plein de charme dans la personne d'OTTAVIANO NELLI. Elle tendit la main à l'école de Toscane par l'intermédiaire de GENTILE DA FABRIANO, et elle compta parmi ses derniers et ses plus grands maîtres PIETRO VANNUCCI, dit LE PÉRUGIN (1446-1524), et LE PINTURICCHIO (BERNARDINO BETTI; 1454-1513). L'importance de l'école ombrienne ne lui vient pas seulement de ce que Raphaël en fit d'abord partie, mais encore de ce qu'en réalité elle compléta l'école florentine et qu'elle exerça une grande influence, malgré sa monotonie, en accentuant l'impression lyrique et le sentiment religieux, surtout dans ses madones.

Les différentes qualités des écoles locales prouvent déjà la nécessité d'un centre, de maîtres de premier ordre, pour fondre et harmoniser par la force de leur génie ce que jusqu'alors on n'avait rencontré qu'isolé. L'art n'atteint pas encore du reste son

plus haut degré de perfection au xv^e s., malgré tout le charme qu'on y rencontre. Les formes ne sont pas assez grandes ni assez pures, malgré leur grâce et leur élégance, pour pouvoir être considérées comme le voile transparent de pensées également grandes et pures. Les personnages ont encore un cachet local; on ne les choisit point parce qu'on les trouve caractéristiques et parfaitement conformes aux idées de l'artiste, mais parce qu'ils plaisent à l'œil. Les figures font surtout l'effet de portraits, l'animation du tableau ne paraît pas toujours sagement combinée avec l'importance de la scène représentée, l'élément dramatique ne prédomine pas assez. C'est là un champ des plus riches pour le triumvirat de la peinture qui va faire époque: LÉONARD DE VINCI, MICHEL-ANGE BUONARROTI et RAPHAËL SANTI.

Léonard de Vinci (1452-1519). — Ce maître fut un homme merveilleux, qu'on ne peut apprécier complètement qu'en étudiant sa vie. Son vaste génie ne fut qu'en partie absorbé par l'art, il s'occupa en outre de recherches scientifiques et de choses pratiques. La culture du beau et une existence active, voilà les traits principaux de sa vie. Il sembla ignorer qu'on pût diviser les forces humaines ou circonscrire le rôle de chaque individu. Dans tout ce qu'il entreprit, il mit en action toutes ses qualités. Il attachait autant de prix au développement harmonieux du corps qu'à celui de l'esprit; le travail de l'imagination amenait chez lui celui de l'intelligence, l'observation attentive de la nature éveillait en lui le sentiment artistique et le poussait à la reproduire.

On est souvent tenté de regarder les ouvrages de Léonard de Vinci comme des études faites pour essayer ses forces et qui ne l'auraient occupé que le temps de satisfaire son goût pour les recherches et les expériences. Il est du moins certain que son talent dépassait de beaucoup les échantillons qu'il nous en a laissés dans ses œuvres, surtout si l'on considère comme le temps s'est, pour ainsi dire, ingénié à en effacer les traces. Il n'en subsiste qu'un petit nombre en Italie, et encore dans un état pitoyable. De la première période de sa vie artistique, où il travailla à Florence, sous ANDRÉ DEL VERROCCHIO, avec LORENZO DI CREDI, nous avons peut-être l'Annonciation de la galerie des Offices, dont l'authenticité est fort contestée. Plus tard, il vécut à Milan, et l'on montre comme de lui à cette époque des portraits, par ex. les deux de la bibliothèque Ambrosienne; des madones, etc., mais les critiques en contestent hardiment l'authenticité et les attribuent à ses élèves. Il faut en conséquence, pour l'apprécier, étudier ses dessins à la bibliothèque Ambrosienne et à l'Académie de Venise et on n'en a vraiment une bonne idée qu'après avoir vu deux de ses œuvres, cependant inachevées, très douteuses: l'Adoration des mages de la galerie des Offices, et le *St Jérôme* du Vatican. Pour avoir une idée de son faire, de ses réformes dans le coloris, etc., il est certainement préférable d'examiner les ouvrages de l'école milanaise,

des LUINI, des SALAINO, etc., car ils sont bien mieux conservés que les originaux du maître restés en Italie. Depuis que le carton de sa Bataille est perdu, à l'exception d'un groupe de cavaliers, il n'y a plus, pour ainsi dire, qu'une seule œuvre digne de Léonard de Vinci en Italie, la *Cène* de Ste-Marie delle Grazie, à Milan. Malgré son état de dégradation, cette fresque est à elle seule pleinement capable de faire comprendre le génie du maître, surtout si l'on s'y est préparé par l'étude de la gravure de Morghen. Il faut d'abord porter son attention sur la finesse avec laquelle la composition est distribuée, admirer comme les différents groupes se détachent, tout en restant dépendants du groupe central, chercher à comprendre son caractère monumental, se convaincre de la vérité merveilleuse que respirent même les moindres détails des physiognomies, se pénétrer de la précision des caractères, de l'action dramatique, malgré le calme général de l'ensemble, et alors on comprend que Léonard de Vinci inaugure une nouvelle époque dans la peinture en Italie, que l'art y est arrivé à son apogée.

Néanmoins l'amateur sans préjugés conservera des doutes sous ce rapport, en passant de Léonard de Vinci à Michel-Ange.

Michel-Ange (1475-1564). — Si ce maître est vanté comme la personnification la plus grandiose de la renaissance, on l'accuse aussi d'avoir exercé une influence pernicieuse sur les arts en Italie, d'avoir amené la décadence de la sculpture et de la peinture. Quand on arrive en face des œuvres de Michel-Ange, il est difficile de mettre d'accord les impressions qu'elles font éprouver. Le monstrueux et l'arbitraire s'y rencontrent souvent à côté de la perfection, de pensées profondes, du sentiment le plus vrai. On ne peut en effet apprécier ce maître, comme Léonard de Vinci, qu'en connaissant son histoire. Sculpteur de profession, il représente de préférence le nu et traite souvent la draperie autrement que les autres artistes de la renaissance. Il s'efforce comme eux de donner une vie idéale à ses formes, il trouve dans leur pureté, dans leur grandeur, dans leur puissance, le moyen le plus convenable pour produire son effet; mais il reste isolé au milieu de son entourage, en opposition avec bien des idées de son temps. D'un naturel mélancolique, cachant une sensibilité presque féminine sous des dehors sévères, il est encore aigri par des contrariétés aux points de vue politique et religieux, et il finit par se renfermer dans un cercle d'idées sombres. Ses sculptures surtout révèlent une foule de sentiments profonds, auxquels il sacrifie les proportions et la vérité des formes; ses personnages deviennent des types sans nom, animés d'un souffle grandiose, mais sans idée précise ni intelligible et particulièrement en désaccord avec les principes traditionnels. Une génération blasée ne comprend plus les sentiments secrets que le maître a mis dans ses statues et ses tableaux; ses imitateurs ne voient que l'échafaudage gran-

diose et lourd des formes, et tombent dans le maniérisme. Quelques-unes des dernières œuvres de Michel-Ange prouvent le mieux à quel point son exemple fut séduisant. Son *Moïse*, à St-Pierre-aux-Liens de Rome, a des proportions contre nature; il n'y a jamais eu, il n'a jamais pu exister un homme semblable; cette petite tête, ces bras énormes, ce torse gigantesque, manquent entièrement de proportions; la draperie, couvrant un genou devenu si fameux, est impossible. Néanmoins l'œuvre produit un effet grandiose. Il en est de même des *monuments des Médicis* à St-Laurent de Florence: ils font une impression profonde, malgré les poses tourmentées de quelques statues et le modelé arbitraire du nu. Michel-Ange sacrifie les détails à l'effet d'ensemble, et nous oublions d'examiner ces détails. Mais là où il n'y a pas un génie comme le sien planant sur l'ensemble, il y a danger de voir apparaître un style ampoulé, une exagération dans la forme, une froideur dans la conception. Les nombreux élèves de Michel-Ange ont cru, par ex., se conformer au genre de leur maître dans le Jugement dernier, et ils n'ont fait que des amas confus de corps nus, violemment raccourcis. Baccio Bandinelli pensa même le surpasser dans son groupe d'Hercule et Cacus, à Florence (v p. 406), et il n'a produit qu'une caricature.

Michel-Ange séjourna et travailla tantôt à Florence et tantôt à Rome. Nous le trouvons dans cette dernière ville dès l'âge de 21 ans, en 1496, Florence n'étant plus un séjour favorable pour les artistes, par suite de l'expulsion des Médicis. C'est à Rome qu'il sculpte la *Pietà* et le *Bacchus*. Rentré dans sa patrie au commencement du xvi^e s., il exécute son *David* et travaille au carton de la bataille des Florentins et des Pisans qui n'existe plus. Il est appelé à Rome en 1505, mais il ne fait que commencer le tombeau de Jules II, le pape régnant, et les plafonds de la chapelle Sixtine l'occupent durant les années 1508-1512. La mort de Jules II lui fait reprendre l'œuvre du tombeau sur une plus grande échelle, mais bientôt Léon X l'en détourne à son tour, en lui confiant des travaux à la glorification de sa famille. Michel-Ange demeure ensuite, à partir de 1516, à Carrare et à Florence, occupé d'abord à la construction et à la décoration de *St-Laurent*, puis aux tombeaux des Médicis. Ces ouvrages marchent aussi lentement, et l'artiste aigri finit par placer les statues terminées et quitter Florence, où les Médicis exercent un pouvoir tyrannique, pour retourner à Rome en 1539. Là, il peint d'abord le *Jugement dernier*, dans la chapelle Sixtine; puis il érige le tombeau de Jules II, réduit de moitié. Enfin Michel-Ange voue surtout à l'architecture (*St-Pierre*) les dernières années de sa vie.

Les amateurs rendront le plus facilement justice à Michel-Ange en portant d'abord leur attention sur ses premières œuvres, dont la principale est sa *Pietà* de l'église St-Pierre, à Rome. Ses statues de *Bacchus* et de *David*, à Florence, ne sortent pas non

plus des limites ordinaires. Il existe peu de tableaux dans sa première manière, mais de toutes ses peintures, les plus parfaites sont celles du *plafond de la chapelle Sixtine*. La division architectonique y est aussi bien un chef-d'œuvre que chaque composition, où l'on trouve la conception pittoresque merveilleusement unie au sentiment des formes. Michel-Ange y a créé pour Dieu le Père un type modèle; il a su donner par le mouvement, à l'acte de la création, qu'on a peine à figurer, une expression dramatique. Il a aussi symbolisé dans ses Prophètes et ses Sibylles, malgré la monotonie apparente du motif (pressentiment de la rédemption), une foule de motifs psychologiques, et il a réussi à en faire des caractères déterminés. Enfin il a représenté comme ancêtres du Sauveur des personnages sans nom qui sont de véritables types à lui, animés de pensées profondes et énigmatiques, mais nullement dénués de grâce ni de beauté. Ses figures décoratives, destinées à animer et à compléter son échafaudage architectonique, ont une exubérance de vie et une beauté qui ne peuvent être surpassées. Le *Jugement dernier*, peint près de trente ans plus tard, en 1541 selon Vasari, est loin de produire la même impression, surtout tel qu'il est aujourd'hui.

Parmi les élèves de Michel-Ange, on compte SÉBASTIEN DEL PIOMBO, MARCELLO VENUSTI et DANIEL DE VOLTERRE.

Raphaël (1483-1520). — On ne savait autrefois si, parmi les artistes italiens, la palme appartenait à Michel-Ange ou à Raphaël, et cette question, qui provoqua les disputes les plus violentes, divisait les artistes et les amateurs. Aujourd'hui, l'admiration pour Michel-Ange ne viendra plus guère troubler la jouissance que procurent les œuvres de Raphaël. Nous savons qu'au lieu de peser minutieusement les qualités et les défauts des deux maîtres, il vaut mieux chercher à les comprendre séparément, dans ce qu'est propre à chacun d'eux. On se convaincra de plus en plus, en étudiant leurs œuvres, qu'il n'y eut pas de rivalité entre eux, et qu'il n'est pas possible de fonder leurs styles pour en faire un plus parfait. La position toute particulière que Michel-Ange occupa parmi ses contemporains fit que nul d'entre eux, pas même Raphaël, ne put se soustraire entièrement à son influence. Néanmoins ce ne fut pas lui, ce fut Raphaël qui hérita réellement des traditions des siècles précédents. D'une nature franche et accessible à toutes les impressions, lui seul fut en état de réunir tous les genres et d'éviter toute direction exclusive et toute accentuation exagérée. Aucun de ses tableaux n'est dénué du souffle vivifiant dû à la spontanéité du sentiment; ce sont des créations individuelles. L'imagination de Raphaël était telle que, pour se les approprier, il n'avait pas besoin de plier ni de modifier les pensées auxquelles il voulait donner corps; il savait au contraire les pénétrer et les rendre avec toute la perfection possible et une vérité surprenante. C'est pourquoi la vue de ses tableaux et la jouissance qu'elle fait

éprouver sont presque simultanées, et c'est aussi ce qui explique la variété que l'on trouve dans ses œuvres. Il nous représente avec le même enthousiasme la Vierge et le mythe de l'Amour et Psyché, il brille du même éclat dans les grandes compositions et dans le portrait. Tantôt il semble attacher la plus grande importance à la sévérité du style, à l'ordonnance architectonique, à la symétrie des groupes, etc.; tantôt on croit remarquer qu'il a surtout vu l'effet à produire dans le coloris. Son plus grand mérite est de s'être appliqué à rendre également les idées les plus variées et d'avoir suivi chaque fois la meilleure voie, aussi bien dans la conception que dans l'exécution, et aussi franchement que s'il n'en avait jamais connu d'autre.

La vie publique de Raphaël fut sans événement important. On ignore quel fut l'artiste qui dirigea son éducation après la mort de son père, *Giovanni Santi* (1494). Il entra en 1500 dans l'atelier du *Pérujin* (p. XLVI), et il est probable qu'il travailla à quelques-unes des œuvres de ce maître fécond. Il y a des spécimens de sa manière à cette époque, dite la période ombrienne, dans la galerie du Vatican, le *Couronnement de la Vierge*, et à la Brera de Milan, le *Sposalizio* ou Mariage de la Vierge, de 1504.

Lorsqu'il se rendit à Florence, la même année, il ne rompit pas immédiatement avec le style qu'il avait eu pour modèle à Pérouse et qu'il personnifiait mieux que tout autre. Plusieurs tableaux qu'il peignit à Florence montrent qu'il y marcha encore sur les traces de son premier maître. Bientôt cependant il subit l'influence de la peinture florentine. De beaux jours s'étaient levés pour cette ville après la tempête soulevée par Savonarole. *Léonard de Vinci* et *Michel-Ange* y travaillaient à leurs cartons pour la grande salle du Palais-Vieux; leur exemple, surtout celui de *Léonard de Vinci*, donnait du courage à chaque artiste et lui inspirait de l'émulation.

Deux maîtres soutinrent surtout alors la gloire de l'école florentine: *FRA BARTOLOMEO* (1475-1517) et *ANDRÉ DEL SARTO* (1487-1534). Nous ne connaissons de Bartolomeo que des compositions peu animées, des tableaux d'autel, mais il y a parfaitement montré ses grandes qualités, dans le choix de caractères distingués, la dignité de l'expression et l'habile disposition des groupes. Le *Christ avec quatre saints*, la *Descente de croix* ou *Piété* et le *St Marc* de la galerie Pitti, ainsi que la *Vierge* de la cathédrale de Lucques, comptent parmi ses meilleures œuvres. Quant à André del Sarto, on jugerait mal ce grand coloriste si l'on se contentait de voir ses tableaux dans les deux grandes galeries de Florence. Ses fresques à l'*Annunziata* et au *Scalzo* sont au nombre des plus charmantes créations du XVI^e s. L'impulsion donnée à cette époque par l'exemple des grands maîtres de Florence fut si grande, que même des talents secondaires atteignirent la perfection dans certaines œuvres; tels furent ALBERTINELLI, dans sa *Visitation* (Offices),

et RIDOLFO GHIRLANDAJO, dans ses scènes de la vie de St Zénobius (Offices). Cette école florentine locale s'éteignit avec LE PONTORMO et ANGELO BRONZINO.

Pour Raphaël, ses relations avec Bartolomeo furent des plus importantes. C'est une étude très intéressante à faire que de comparer les œuvres de ces deux maîtres et de rechercher dans quels cas l'un a donné et l'autre reçu. L'Italie possède de la période florentine de Raphaël les œuvres authentiques suivantes : la *Vierge du Grand-Duc* de la galerie Pitti, la *Vierge au chardonneret* des Offices, la *Mise au tombeau* de la galerie Borghèse, et de Rome, et ses *gradins* au Vatican; les portraits d'*Angiolo* et de *Madeleine Doni* à la galerie Pitti, et son *propre portrait* aux Offices. Un *portrait de femme* de la galerie Pitti qu'on lui attribue, n'est pas authentique, et la *Vierge au baldaquin* qui s'y trouve aussi, n'a été que commencée par lui.

Quand Raphaël alla se fixer à Rome, en 1508, il y trouva réunis un bon nombre d'artistes. Quelques-uns perdirent sans doute dès lors leur influence, par ex. GIOVANNI ANTONIO BAZZI, de Sienna, dit LE SODOMA, dont les fresques à la Farnésine rivalisent pour la grâce avec les créations du grand maître. Raphaël s'en vit bientôt entouré d'élèves d'autant plus nombreux : JULES ROMAIN, PÉRIN DEL VAGA, ANDREA DA SALERNO, POLIDORE DE CARAVAGE, TIM. DELLA VITE, LE GAROFALO, FRANÇOIS PENNI, JEAN D'UDINE, etc. On compara alors ces élèves à une suite, et Raphaël eut l'air d'un prince. Néanmoins il partagea la suprématie sur le monde artistique romain avec Bramante et Michel-Ange. Mais ce dernier ne fut pas autant qu'on l'a cru autrefois le rival de Raphaël dans la peinture. La jalousie fut plutôt entre les élèves, sans gagner les maîtres. Naturellement Raphaël étudia le plafond de la chapelle Sixtine et apprit beaucoup ainsi à l'école de Michel-Ange; mais le principal, ce fut qu'il ne suivit pas la même voie, et qu'il conserva toute son originalité. Il en donna une preuve brillante dans ses magnifiques *Sibylles* de l'église Ste-Marie-de-la-Paix, qu'il peignit en 1514. Leur beauté ne perd pas à être conçue autrement que celle des figures imposantes de la chapelle Sixtine. Il faut surtout voir les fresques de Raphaël pour apprécier cette troisième période de sa carrière artistique. Les *chambres* du Vatican, les *tapisseries*, les *loges*, le plus bel ouvrage de peinture décorative que nous possédions; les *mosaïques de la coupole* de Ste-Marie-du-Peuple (chap. Chigi), la *Galatée* et la *Psyché* à la Farnésine sont ses principales œuvres à Rome (v. «l'Italie centrale»).

Quant aux tableaux exécutés par Raphaël à Rome, beaucoup, et des meilleurs, ne sont plus en Italie; il n'y reste que la *Vierge à la chaise*, la plus profane, mais aussi la plus gracieuse de ses madones, à la galerie Pitti; la *Vierge dell' Impannata*, même galerie; la *Vierge col divino amore*, à Naples; la *Vierge de Foligno* et la *Transfiguration*, toutes deux au Vatican; la

Ste Cécile, à Bologne, et le *St Jean dans le désert*, dans la galerie des Offices. Parmi les portraits, les plus remarquables sont ceux de *Jules II*, dans les galeries Pitti et des Offices, et celui de *Léon X* avec deux cardinaux, aussi dans la galerie Pitti. Nous mentionnerons encore le *Cardinal Bibbiena* de la galerie Pitti; la *Fornarina*, portrait de l'amante de Raphaël, au palais Barberini, à Rome, et la *Velata* de la galerie Pitti, qui représente peut-être la même personne et qui rappelle en même temps la *Vierge Sixtine*.

Bientôt après la mort de Raphaël commença, non seulement une époque d'arrêt, mais une époque de décadence très prononcée. La prise et le pillage de Rome, en 1527, y paralysa tout à fait pour un temps le mouvement artistique jusque là si considérable. Ce fut d'abord à l'avantage des autres parties de l'Italie. Les élèves de Raphaël se dispersèrent et transportèrent son style dans un grand nombre de villes; JULES ROMAIN se mit au service du duc de Mantoue et entreprit la décoration du palais de cette ville et du palais du Tè; PÉRIN DEL VAGA travailla à Gênes (pal. Doria), etc. Mais ce fut bientôt comme des fleurs transplantées qui dépérissent.

Les écoles du Nord de l'Italie restèrent indépendantes et ne furent pas entraînées si vite dans la décadence générale. A Bologne, l'influence de Raphaël se mêla à la tradition locale en la personne de BART. RAMENGGI, dit LE BAGNACAVALLLO (1484-1542). DOSSO DOSSI, puis BENVENUTO TISI, dit LE GAROFALO (1481-1559), furent les artistes les plus remarquables de Ferrare, et GIAN-FRANC. CAROTO soutint à Vérone la réputation de l'école de cette ville.

Le Corrège (1494?-1534). — L'attention se portera ensuite particulièrement sur les œuvres d'ANT. ALLEGRI, dit LE CORRÈGE, et sur celles des peintres vénitiens. En allant à Parme après un séjour prolongé à Rome et à Florence, on aura peine à conserver pour ce maître toute l'admiration qu'on aura eu précédemment. On découvrira chez lui des tendances à un faux réalisme et on reconnaîtra que non seulement la partie architectonique de ses compositions tend à une illusion grossière (peintures dans les coupes), mais encore que ses figures n'ont guère que le charme naturel, et qu'elles produisent à la fin une impression confuse, parce qu'elles manquent absolument de calme. Le Corrège n'est plus une personnalité complète, embrassant le monde entier, mais seulement un coloriste charmant, qui n'a excellé que dans une spécialité, le clair-obscur.

Les Vénitiens. — L'étude des chefs-d'œuvre des Vénitiens est une source de véritables jouissances. C'est de l'école de Giov. Bellini (p. XLVI) que sont sortis les principaux représentants de la peinture vénitienne: BARBARELLI, dit LE GIORGION (1477?-1510); PALMA LE VIEUX (1480-1528) et surtout le Titien (1477-1576), qui en est le coryphée pendant beaucoup plus d'un demi-siècle. Ces maîtres ne sont pas uniquement des coloristes, ils ne doivent

pas exclusivement à des impressions locales leur charme particulier. Les joies de la vie et l'amour des jouissances, qu'ils ne se lassent de retracer, qu'ils font revivre avec une perfection admirable, sont un des éléments de la renaissance. Les hommes qu'ils peignent, goûtant pleinement le bonheur d'exister et d'aimer, rappellent les dieux de l'antiquité et nous montrent de quelle façon le retour de celle-ci fut le plus longtemps populaire. Pour l'intelligence des œuvres du Titien, il importe de se rappeler qu'il fut au service de divers princes. Il fut de bonne heure en relation avec la famille d'Este, de Ferrare, et il eut des rapports suivis avec les Gonzague, de Mantoue, pour lesquels il exécuta diverses œuvres. Il jouit ensuite de la faveur de Charles-Quint et de Philippe II d'Espagne. La conséquence fut qu'il s'occupa spécialement de portraits et peignit des scènes mythologiques d'un genre particulier. Mais le Titien ne fut pas moins apte à traiter les sujets pathétiques et religieux; il eut pour cela l'imagination aussi riche et aussi inventive que pour la reproduction de scènes ordinaires d'une vérité saisissante et d'une beauté sensuelle. Nous en avons des preuves dans ses nombreux tableaux d'églises, parmi lesquels on remarquait surtout à Venise un St Pierre Martyr, maintenant détruit, et on admire encore le Martyre de St Laurent, aux Jésuites; la Présentation et l'Assomption, à l'Académie.

De ce que l'art vénitien a un fond naturel, il en résulte qu'il n'y a pas de différence tranchée entre les maîtres de premier rang et ceux de second rang, comme dans les autres écoles italiennes. LOR. LOTTO, SÉB. DEL PIOMBO, les BONIFAZIO, LE PORDENONE, PARIS BORDONE et LE TINTORET nous ont aussi laissé des tableaux d'une très grande beauté. Le dernier grand maître de l'école, PAUL CALIARI ou VÉRONÈSE (1528-1588), ne montre même pas encore de traces de décadence; il nous charme au contraire par l'harmonie de ses tons argentins, par la richesse, la vie et la douce gaieté de ses compositions.

Maniéristes. — Le Corrège, et avec lui les maîtres vénitiens de la dernière époque, furent souvent imités par les peintres italiens du xvii^e s. L'influence considérable du Corrège sur les générations suivantes, n'échapperait certes pas à l'observateur, si toute la période postérieure à Raphaël n'était ordinairement vouée à l'oubli. Après avoir étudié les grands artistes du xvi^e s., on n'aimera guère à s'arrêter aux œuvres de leurs successeurs. Elles offrent parfois des tableaux décoratifs pleins d'effet, mais elles choquent et ennuient à la fin par l'ostentation qu'elles font d'un talent superficiel. Les artistes ne prennent pas au sérieux les idées qu'ils représentent; ils reproduisent mécaniquement les sujets traditionnels de la peinture, ils perdent l'envie de composer eux-mêmes et en deviennent incapables. Ils n'ont plus également d'enthousiasme pour la beauté des formes, qui consiste, on le sait, dans la simplicité et le naturel. Leur habileté n'est pas le résultat

d'une longue expérience, dont ils feraient grand cas; ils se sont approprié facilement de grands moyens, ils les dissipent d'une manière indigne. Ils ne tendent qu'à faire vite et non à bien faire; ils n'aiment que les choses recherchées et bizarres, les sujets à sensation; ils tombent en un mot dans le maniérisme, dont Rome et Florence (coupole du dôme) offrent assez d'échantillons, dus à ZUCCHERO, au CHEVALIER d'ARPIN, à TEMPESTA, etc. Les œuvres qui font exception n'infliment pas ce jugement, vu que les artistes en question sont seulement accusés d'avoir été peu consciencieux, et non d'avoir manqué de talent.

Eclectiques et réalistes. — On sait que l'état des arts, ou du moins de la peinture, s'améliora en Italie vers la fin du xvi^e s.; il y eut une espèce de seconde renaissance, de retour au bon goût, affectant deux tendances principales: l'éclectisme et le réalisme. Celui qui étudie l'histoire de l'art ne sait que faire de ces dénominations, et l'amateur fera aussi bien de ne pas s'en occuper.

Pour en juger, le plus sûr est de se placer de nouveau au point de vue historique. De cette manière, on ne se laisse pas si facilement éblouir par l'effet que produisent, on ne peut le nier, les églises des jésuites, les principaux monuments d'architecture du xvii^e s. On ne manque pas d'y remarquer l'absence de proportions harmonieuses et le mélange barbare de divers styles, et l'on est aussi prémuni contre l'ennui que provoquerait la monotonie, surtout dans les peintures. La gracieuse renaissance est passée, l'amour pur de la nature s'est éteint. Les changements opérés dans les idées nationales des Italiens, dans le rôle de l'Église, ne manquent pas d'exercer leur influence sur l'imagination des artistes.

L'art rentre davantage au xvii^e s. au service immédiat de l'Église; les tableaux religieux prédominent; mais l'élément naturaliste prend aussi des forces. Tantôt il revêt des dehors élégants, tantôt il se plaît à représenter une vie passionnée et sensuelle; la quiétude classique, la sobriété raphaëlique lui restent inaccessibles. Comparez, par ex., la *Judith* de CRIST. ALLORI avec les beautés du Titien, les fresques d'ANNIBAL CARRACHE au palais Farnèse avec les plafonds de Raphaël à la Farnésine, et vous reconnaîtrez clairement la différence qui existe entre le xvi^e et le xvii^e s. Vous la saisirez mieux encore si vous étudiez la poésie italienne de la même époque, et si vous suivez les progrès du drame lyrique, de l'opéra. C'est là que vous trouverez surtout des sujets convenables pour les peintures mythologiques de l'école des Carrache. On rencontre cependant encore de vrais chefs-d'œuvre de peinture à fresque, surtout à Rome, celles du GUDE, du DOMINQUIN, etc. Les galeries italiennes ont aussi d'excellents tableaux à l'huile de quelques maîtres de cette époque, notamment celles de Bologne et de Naples, celles du Vatican et du Capitole et les galeries particulières de Rome.

Les tableaux dits de galerie, les peintures aux noms pompeux, d'après des modèles, furent les ouvrages de prédilection du xvii^e s. Ils furent reçus avec plaisir dans les palais de l'aristocratie romaine, construits et décorés aussi pour la plupart à cette époque, et en effet ils s'y trouvèrent bien à leur place. Les arts se retirèrent alors dans les appartements de la noblesse, comme les Italiens dans la vie privée. Les artistes sont également dès lors isolés, sans appui solide dans leur entourage, aux ordres des amateurs et eux-mêmes sous l'influence d'une humeur capricieuse. L'artiste italien conserve néanmoins toujours certaines qualités, de l'habileté dans l'arrangement des figures, l'entente de la décoration; il sait encore parfois donner à ses tableaux une certaine teinte idéale; il continue même de briller comme coloriste jusque bien avant dans le xviii^e s., et il a encore le mérite d'avoir agrandi la sphère de l'art national, en cultivant avec succès la peinture de genre et le paysage. Mais on ne peut nier qu'il a perdu la foi dans l'ancien idéal, qu'il n'a pas de but sérieux; il respire l'air épais des académies, il ne travaille plus comme ses ancêtres dans une atmosphère pure et saine. Voilà pourquoi ses œuvres n'éveillent plus qu'un intérêt superficiel et de courte durée.

Nous terminerons ici ces réflexions sur les arts en Italie. Nous n'avons pas voulu en faire l'histoire, ni même en tracer un aperçu complet, mais aider le voyageur à s'orienter parmi les trésors de ce pays, et à les juger par lui-même.

ITALIE SEPTENTRIONALE

I. PRINCIPALES ROUTES MENANT EN ITALIE.

1. De Nice à Vintimille (Gênes)	1
2. De Chambéry à Turin, par Modane	3
3. De Brigue à Domodossola, par le Simplon	5
4. De Lucerne à Lugano, Chiasso et Côme (Milan). Ligne du St-Gothard	6
Monts S. Salvatore, Brè, Caprino, Boglia, Camoghè, Tamaro et S. Bernardo. 12. 13. — De Capolago au mont Generoso. 13.	
5. De Thusis à Colico, sur le lac de Côme, par le Splügen	15
6. D'Innsbruck à Vérone, par le Brenner	16
De Trente à Bassano, par le Val Sugana. De Mori à Riva, sur le lac de Garde. 19.	
7. De Vienne à Venise, par Pontebba	20

1. De Nice à Vintimille (Gênes).

35 kil. Chemin de fer, trajet en 1 h. 20 à 1 h. 30, pour 3 fr. 95, 2 fr. 65 ou 1 fr. 75. La vieille route, dite *route de la Corniche*, au-dessus de celle de la côte, est encore bien plus intéressante que le ch. de fer, du moins de Nice à Menton. Une voit. partic. y conduit par là en 4 h., et se paie de 25 à 30 fr., mais il y a aussi des voit. publiques. Pour les détails, v. le *Sud-Est de la France*, par Bædeker. — A Vintimille, l'heure de l'Europe centrale, en avance de 55 min. sur celle de Paris (ch. de fer).

Nice, v. le *Sud-Est de la France*. — Le chemin de fer passe d'abord dans un tunnel de 600 m., sous la colline de *Cimiez*, puis sur le *Paillon*. — 2 kil. *Riquier*, halte desservant un nouveau quartier de Nice. Ensuite un tunnel de 1490 m., sous le *Montalban*.

4 kil. *Villefranche* (*hôt. de l'Univers*, etc.), ville de 4430 hab. et port militaire, dans un très beau site, sur la rade du même nom et entre des hauteurs boisées. A l'E. de la rade, la longue *presqu'île de St-Jean*. — 6 kil. *Beaulieu*, dans un site charmant. — 9 kil. *Exe*. Puis 5 tunnels; à g., des hauteurs fortifiées. — 12 kil. *La Turbie*, stat. à 1 h. $\frac{1}{4}$ du village, que dessert mieux un chemin de fer à crémaillère partant de Monte-Carlo. On a plus loin une belle vue à dr. sur Monaco et la côte, jusqu'à Bordighera.

15 kil. *Monaco* (*hôt. de Nice*, à la gare; autres, à Monte-Carlo, v. p. 2), ville de 3300 hab., pittoresquement assise sur un promontoire, et capitale de la principauté de ce nom, petite enclave du territoire français. Le *palais* est visible tous les jours de 2 h. à 4 h.