

DU MÊME AUTEUR

POUR PARAÎTRE PROCHAINEMENT :

DE L'ART EN ALLEMAGNE,

2^e ÉDITION. 1 VOL. IN-8^o.



PARIS. — TYPOGRAPHIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES, RUE JACOB, 55.

ÉTUDES
D'ARCHÉOLOGIE

ET
D'HISTOIRE,

PAR

M. H. FORTOUL.



22. OCT. 2019

10/11

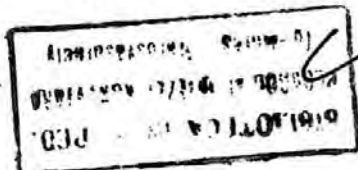
13.635. 10/11

10/11

PARIS,
CHEZ FIRMIN DIDOT FRÈRES, ÉDITEURS,
IMPRIMEURS DE L'INSTITUT DE FRANCE,
RUE JACOB, 56.

1854.

✓
5h269



Je rassemble dans ces deux volumes diverses études qui ont préparé ou accompagné d'autres travaux plus suivis. Réunir ces études, déjà publiées séparément, c'est peut-être y ajouter quelque valeur, en aidant à reconnaître qu'une pensée commune les a inspirées. L'art et la littérature, comme l'histoire, ont été, de notre temps, envisagés surtout dans leurs rapports avec les destinées de la société humaine. C'est cette idée qui lie entre eux et qui rattache aux préoccupations de l'âge mûr les essais de ma jeunesse.

Paris, 17 mai 1854.

H. FORTOUL.

TABLE DU TOME PREMIER.

ÉTUDE SUR LES MARBRES D'ÉGÈNE.

I. Diversité des monuments de l'art Grec.....	3
II. Histoire d'Égène.....	9
III. Histoire de l'art Éginétique.....	24
IV. Description des marbres d'Égène.....	34
V. Nouvelle théorie de l'art Grec.....	50

ÉTUDE SUR L'HISTOIRE COMPARÉE DE LA PEINTURE CHEZ LES ANCIENS ET CHEZ LES MODERNES.

I. Comment on peut connaître la peinture des Grecs.....	73
II. De l'art.....	75
III. De la tradition.....	77
IV. Des couleurs.....	81
V. Des méthodes.....	87
VI. Des objets.....	93
VII. Du but.....	107
VIII. De deux espèces de tradition.....	116
IX. Du bel art.....	121
X. Comparaison des Grecs et des Italiens.....	126
XI. Du Polythéisme et du Christianisme.....	137
XII. Des Égyptiens et des Byzantins.....	147
XIII. Des écoles.....	162
XIV. Des époques.....	175
XV. Première époque. — Polygnote et Giotto....	185
XVI. Deuxième époque. — Apollodore et Masaccio.	208

XVII. Troisième époque. — Écoles de l'exacte imitation.....	231
XVIII. Troisième époque. — Écoles de l'imitation savante.....	267
XIX. Troisième époque. — Écoles de la belle imitation.....	283
XX. Quatrième et dernière époque.....	304

ÉTUDE SUR LES POÈMES ET SUR LES IMAGES DE LA
DANSE DES MORTS.

I. De la critique en matière de beaux-arts.....	321
II. Première idée de la Danse des Morts.....	330
III. <i>Trionfo della Morte</i> , par A. Orcagna et F. Pétrarque.....	337
IV. <i>La danza general de la Muerte</i> , attribuée à Rabbi Santo.....	344
V. De la danse.....	354
VI. Les danses ecclésiastiques.....	360
VII. La danse Macabre.....	366
VIII. Peintures gothiques de la Danse des Morts...	375
IX. Éditions gothiques de la Danse Macabre.....	386
X. Hans Holbein le jeune.....	397
XI. Les <i>simulachres de la Mort</i>	412
Appendice.....	433

ÉTUDE
SUR
LES MARBRES D'ÉGINE.



ÉTUDE

SUR

LES MARBRES D'ÉGINE.

I.

Diversité des monuments de l'art grec.

La découverte des marbres d'Égine a ému tous les savants de l'Europe; les problèmes qu'elle a soulevés, et qui ne vont à rien moins qu'à renouveler la théorie de l'art grec, ne sont pas, je pense, une des nouveautés les moins intéressantes qu'on puisse offrir à la curiosité de notre époque. Instituteurs des artistes modernes, les Grecs seront un objet d'enthousiasme et de méditation tant que le sentiment du beau fera battre le cœur des hommes; et pourtant, on ne peut se le dissimuler, que d'entraînements aveugles et d'erreurs funestes n'a-t-on pas autorisés par leur exemple! Si c'est à eux que nous devons la Renaissance, leur influence se trouve aussi dans la décadence qui a suivi. De nos jours, les artistes qui semblent avoir ouvert les voies les plus contraires, Louis David et M. Ingres, ont

tous deux réclamé l'honneur d'être les élèves de la Grèce.

Pourquoi les Grecs ont-ils exercé des influences si opposées? Pourquoi a-t-on émis des opinions si contradictoires à leur égard? C'est probablement parce qu'on les a étudiés en des temps différents, d'une manière toute contraire, et sur des monuments divers. Les modèles qu'on puise dans le passé veulent être vus à leur place, dans leur époque, entourés de leurs précédents et de leurs conséquences; si on néglige de les comparer à ce qui s'est fait avant et après leur création, il est impossible d'avoir une idée juste du point de leur perfection et de la valeur particulière de leur beauté. Winckelmann avait admirablement compris cela; aussi est-ce sous la forme de l'histoire qu'il a présenté la théorie de l'art.

Cependant c'est en son nom et en croyant développer sa thèse, qu'on a émis, au sujet des Grecs, les opinions les plus propres à faire prendre le change sur leur génie. N'ayant vu l'antiquité qu'à Rome, Winckelmann n'a pu admirer que les œuvres de la troisième et de la quatrième époques de l'art, c'est-à-dire celles où la grâce l'emporte sur la force et la majesté, et qui ont véritablement donné le signal de la décadence. Il est facile néanmoins de se convaincre que son esprit élevé assigna la première place aux productions de la sculpture antique qui lui restèrent inconnues, ou dont il n'eut que des témoignages incomplets. Les contours accusés, le dessin dur et ressenti des écoles primitives, excitaient en lui un enthousiasme dont son livre offre

des marques nombreuses; et quant à la seconde époque, celle de Phidias et de Scopas, on peut juger de l'estime qu'il en fait par les noms de grande et sublime école qu'il lui donne. Malheureusement, par l'effet d'une réserve qu'on devrait imiter davantage, il n'a cité pour exemples que les morceaux qu'il avait sous les yeux; et, comme ceux-ci étaient presque tous du temps de Praxitèle, ses disciples ont cru que c'étaient là les modèles qu'il voulait offrir à l'imitation des modernes. La plupart des académies de l'Europe ont longtemps vécu sur ces fausses idées; la grâce de l'Apollon du Belvédère leur paraissait être la plus haute expression de l'art, et Phidias n'était guère pour elles qu'un sublime inconnu qu'elles adoraient sur la foi de l'antiquité, tout en le soupçonnant, au fond de l'âme, d'un peu de barbarie.

C'est donc parce qu'elle est incomplète que l'histoire de Winckelmann a enfanté des préjugés; si elle cite Phidias avec les éloges les moins douteux, ce n'est toutefois qu'en passant et en un seul paragraphe qu'elle essaye de le juger. Les sculptures du Parthénon ne sont même pas citées nominativement dans les trois volumes dont elle est composée. Depuis lors, le cercle de l'observation s'est singulièrement étendu. Les reliefs du Parthénon ont été transportés à Londres; de là les épreuves de ces admirables fragments se sont répandues chez les principales nations de l'Europe, dont les libéralités de l'Angleterre ont élargi toutes les études. La Grèce elle-même, autrefois inabordable, a été sillonnée dans tous les sens par des savants et par des artistes; ses golfes et ses îles ont laissé interro-

ger leurs ruines ; et l'archéologie, après s'être mise en possession de l'époque de Phidias, a pu, grâce à la découverte des marbres d'Égine, toucher en quelque sorte du doigt les origines ignorées de l'art grec. C'est aujourd'hui seulement qu'on peut commencer à juger les anciens avec quelque certitude ; c'est aujourd'hui que Winckelmann aurait dû naître.

Lorsque M. Pouqueville fit son voyage en Grèce, étant descendu à Athènes chez M. Fauvel, il trouva, dans la chambre que l'hospitalité du consul de France lui assigna, les plâtres des statues nouvellement découvertes à Égine. Il ne leur accorda point une grande attention ; il raconte que M. Fauvel lui dit : « Elles n'ont ni la grâce ni la correction de l'école de Phidias ; c'est de l'hyper antique, qui n'a que cela pour mérite. Nous avons donné des noms à ces différentes figures ; ainsi vous voyez Patrocle, Ajax ou tel autre héros qu'on voudra, car la grâce de l'archéologie laisse une latitude arbitraire aux conjectures. Mais une chose incontestable, c'est que ceux qui les ont trouvées n'ont pas perdu leur temps. » Le voyageur n'a rien ajouté aux paroles de son hôte. Cependant je penserais volontiers qu'il leur a prêté un ton de légèreté qu'elles n'avaient point. Il est certain que, dans une lettre écrite sur le même sujet à M. Barbier du Bocage père, M. Fauvel s'exprimait d'une manière plus sérieuse et plus explicite. M. Quatremère de Quincy, qui eut connaissance de cette lettre, y vit la confirmation de plusieurs idées fort importantes qu'il avait émises au sein de l'Académie dès 1806, c'est-à-dire cinq ans avant la découverte des marbres d'Égine. Dans

son *Jupiter olympien*, publié en 1815, il leur donna, grâce à ces nouveaux renseignements, un développement plus complet, et il arriva à conclure que plusieurs ouvrages classés par Winckelmann dans le nombre des œuvres étrusques appartenaient en réalité au style éginétique. Cette conjecture, qui put paraître d'abord n'être que le renouvellement de la comparaison établie par Quintilien entre les écoles antiques de la Grèce et de l'Italie, est destinée à produire dans l'histoire de l'art des résultats auxquels l'illustre secrétaire de l'Académie des inscriptions et belles-lettres aurait sans doute attaché son nom, s'il avait pu voir à cette époque, par ses propres yeux, les marbres qui la lui avaient inspirée.

L'architecte de la Banque de Londres, homme doué de toutes les distinctions de l'esprit, M. Cockerell, avait entrepris en 1811 un voyage pour visiter les monuments de la Grèce et de l'Archipel, de concert avec MM. le baron Haller de Hallerstein, Forster, et Linck. Arrivés dans l'île d'Égine, ces explorateurs se mirent en devoir de prendre l'élévation du temple de Jupiter panhellénien; en plaçant leurs jalons, ils découvrirent, cachées à peine sous quelques pieds de terre, dix-sept figures en ronde bosse, marquées d'un cachet particulier; ils les firent transporter à Rome, où Thorwaldsen les restaura, où le roi Louis, qui n'était encore que prince héréditaire, les acheta au prix de 10,000 ducats pour les placer à Munich dans la Glyptothèque construite, tout exprès, par ses ordres.

Le Louvre possède aujourd'hui une épreuve de ces statues, qui doivent exciter un intérêt sans cesse

croissant, jusqu'à ce que la critique ait dit son dernier mot sur elles. Cette épreuve est placée entre les fameuses métopes de Sélinonte et la frise du Parthénon, qui complètent avec elle l'explication de l'origine et du caractère de l'art grec. M. de Clarac a fait graver les statues d'Égine dans la neuvième livraison de son grand ouvrage sur notre musée de sculpture. Voilà toute la partie moderne de l'histoire des marbres d'Égine. Faire connaître l'île qu'ils ornaient, déterminer l'époque où ils furent façonnés, préciser leur caractère et leur signification, c'est une tâche qui ne sera ni sans difficulté ni sans attrait.



II.

Histoire d'Égine.

Égine est la plus grande des îles de ce golfe carré qui est terminé au nord par l'isthme de Corinthe, et qui, baignant à l'orient les côtes de l'Attique, au couchant celles de l'Argolide, s'épanouit au midi, au milieu de l'archipel des Cyclades. Elle est jetée comme un triangle lumineux au milieu de l'azur de cette mer étroite de Salamine, sur les écueils de laquelle l'Asie tout entière vient se briser. Elle n'a guère que sept lieues de tour; son diamètre moyen est d'un peu plus de deux lieues. Sur ce petit espace se développa un des peuples les plus précoces et les plus industrieux de l'antiquité.

M. Otfried Müller, l'auteur de l'histoire des Doriens, a débuté, en 1817, dans la carrière de l'érudition, par un petit livre où il a essayé de reconstituer l'histoire des Éginètes. Cet ouvrage, qui a pour titre *Ægneticorum Liber*, et qui est excessivement rare, abonde en critiques savantes et en points de vue ingénieux; il est écrit avec un laconisme qui décèle les secrets penchants de l'auteur pour les

traditions archaïques; mais cette qualité même et le grec dont il est hérissé en rendraient la lecture fort difficile dans notre pays. Aussi n'est-il point étonnant qu'il n'y ait pas provoqué de controverse jusqu'à ce jour. Je ne saurais entreprendre d'en faire ni l'analyse ni la critique; mais ayant eu le bonheur d'en rencontrer un exemplaire au moment où je pensais moi-même avoir terminé l'étude de la question qu'il traite, je peux, sans m'écarter de mon but, indiquer les principales opinions de cet ouvrage, et en discuter quelques-unes.

C'est non-seulement dans l'art, mais encore dans la marine, dans le commerce, dans la guerre, que les Éginètes ont devancé la plupart des peuplades grecques; ainsi Sienna et Pise, dans le moyen âge, ont donné le signal de la civilisation de l'Italie et de l'Europe, pour disparaître ensuite et s'ensevelir dans les prospérités de Florence, leur héritière. Partout l'art s'explique par l'histoire, et nous ne pouvons séparer l'un de l'autre si nous voulons prendre une notion complète de la statuaire des Éginètes.

OËnone était le nom primitif que les Pélasges avaient donné à Égine. M. Müller pense que Budion, venu des côtes de l'Attique, fut le chef de la première colonie qui peupla cette île. Mais les traditions d'Égine ne présentent quelque clarté qu'au moment où elles font mention d'Éaque. Apollodore et les autres mythologues disent que ce roi était fils de Jupiter et de la nymphe Égine, fille d'Asope. Asope était le nom de deux fleuves, dont l'un coulait dans la Boétie et l'autre près de Sicyone. L'antiquité elle-même nous a appris que cette filiation

fabuleuse d'Éaque indique le point d'où la colonie des Éginètes était partie, et qu'elle désigne l'Achaïe comme leur patrie originare. Il y avait aussi à Égine un torrent qui s'appelait Asope, pour perpétuer ce souvenir. C'était l'habitude des anciens de donner les noms du pays qu'ils quittaient aux lieux vers lesquels ils dirigeaient leurs migrations; la Thessalie, que les Grecs ont regardée comme leur berceau commun, renfermait sans doute en abrégé tous ces types et toutes ces dénominations que ses enfants allèrent répandre ensuite sur les rivages du Péloponèse et de l'Attique, dans les archipels, sur les côtes de l'Asie Mineure et sur celles de l'Italie. Quel était l'Asope qui avait directement enfanté celui d'Égine? Était-ce de Sicyone ou de Béotie que venait Éaque? Cette question est dominée par celle-ci : Qu'étaient les Achéens?

M. Müller a singulièrement modifié ce problème en signalant un passage de Pindare, poète aussi réfléchi qu'inspiré, et qui semblait posséder une science en quelque sorte sacerdotale sur les origines de la Grèce. Ce passage établit que le véritable époux de la nymphe Égine *asopide* était Actos, personnage connu dans la mythologie homérique pour être le père de Ménœtius, qui était lui-même le père de Patrocle, et le frère ou l'oncle de Pélée, père d'Achille. Fils de la même mère, Ménœtius et Éaque étaient donc frères, et par conséquent les Achéens de l'île d'Égine et ceux de la Phthie avaient une commune origine. En effet, les Éginètes sont connus sous le nom de Myrmidons, aussi bien que les guerriers d'Achille; ils partageaient également

avec eux le nom d'Hellènes, qui, dans les premiers temps, était particulier à ces deux peuples, sortis d'une même souche. On trouve dans Pindare la preuve que Jupiter panhellénien, dans le temple duquel on a découvert les marbres qui nous occupent, ne s'est longtemps appelé que Jupiter hellénien. Jupiter est le dieu des Pélasges; la première colonie qui habita Égine l'y adora; Éaque, qui y conduisit une seconde colonie, se plaça sous sa protection, et le salua, en échange de l'adoption qu'il lui demanda, du nom d'Hellénien, qui était celui des hommes dont il était le chef. Qu'étaient donc les Hellènes? Homère nous l'apprend dans le dénombrement des forces de la Grèce :

Μυρμιδόνες δὲ καλεῦντο, καὶ Ἕλληνες, καὶ Ἀχαιοί.

Iliade, ch. II, v. 684.

C'était un petit peuple qui occupait un espace borné dans la Phthiotide, et qu'on appelait aussi Myrmidons. Mais pourquoi Homère leur donne-t-il encore le nom d'Achéens? Les Achéens étaient-ils un peuple antérieur aux Hellènes, et dont ceux-ci faisaient partie; ou bien, selon une tradition plus généralement reçue, n'étaient-ils, comme les Ioniens, les Éoliens, les Doriens, qu'une portion de la famille hellénique? L'antiquité est à ce sujet pleine de mystère; elle a laissé le champ libre aux systèmes. Mais ce dont on ne saurait douter, c'est qu'avant tous les autres Hellènes, les Achéens ne soient descendus des montagnes de la Thessalie pour inonder les champs possédés par les Pélasges, lesquels venaient sans doute aussi des mêmes lieux, et diffé-

raient peut-être seulement de leurs vainqueurs par une jouissance déjà ancienne des rivages du Péloponèse et de l'Attique. Ce nom d'Achéens, qui devait être prononcé le dernier dans l'histoire des combats de la Grèce libre, est donc inscrit le premier dans les annales de sa civilisation. Les Hellènes Achéens se partagèrent en deux troupes : l'une, sous Ménécius, fonda le royaume de Phthie; l'autre, sous Éaque, colonisa Égine, après s'être probablement arrêtée en d'autres lieux, en Béotie d'abord, à Siccyone ensuite.

Éaque était le plus pieux des princes. M. Müller l'appelle avec raison le Numa de la Grèce. Quand on avait une contestation à vider, ou une demande à adresser aux dieux par une voix propice, c'était aux pieds d'Éaque qu'on accourait de toutes les vallées et de toutes les plages. Pausanias parle d'une sécheresse, et Ovide d'une peste dont les prières de ce roi délivrèrent les Grecs. Sa mémoire fut tellement vénérée, que la religion le représenta comme un des juges de l'enfer; à lui seul était confié le jugement de tous les Européens que Caron passait dans sa barque. Pausanias, qui vivait sous Marc-Aurèle, avait encore vu à Égine un antique tombeau renfermé dans une enceinte de marbre sur laquelle étaient représentés les députés de la Grèce délivrés des fléaux par l'intercession du fils de la nymphe *Asopide*.

Selon la plupart des mythographes, Éaque eut trois fils, Pélée et Télamon de la nymphe Endéis, Phocus de Psammathée, fille d'un roi d'Argos. Il me semble que M. Müller n'a pas tiré tout le parti pos-

sible de cette indication. Premièrement, ayant trouvé dans Apollodore que Phérécide prétendait Télamon issu d'Acté, roi de Salamine, et de Glauca, fille de Cycrus, il a rejeté la parenté de ce héros avec Éaque; c'est sur ce fait qu'il a principalement appuyé son explication des statues d'ÉGINE. Puis il n'a point insisté sur la signification du double mariage d'Éaque. La seconde union, qui rattache ce prince aux rois d'Argos, n'est-elle point l'indice de la nouvelle colonisation d'ÉGINE, qui fut faite plus tard par les Doriens de l'Argolide?

Phocus, jouant au palet avec ses frères, fut tué par Pélée; Éaque, pour punir ce crime, chassa de son île ses deux fils aînés, qui en furent exclus, eux et leurs descendants, à jamais. Ne faut-il point considérer cette expulsion comme l'image de la fuite des Achéens chassés par l'invasion dorienne? M. Müller ne lit dans le même mythe que le retour vers leur première patrie des Hellènes, dégoûtés de leur colonie. Mais cette supposition s'accorde-t-elle avec les lois naturelles de l'histoire? Pélée passa en effet en Thessalie, où il retrouva Ménéœtius, son oncle, et où il partagea son royaume de Phthie; il fit partie de l'expédition des Argonautes, combattit les Amazones, épousa Thétis et devint le père d'Achille. Le fils de celui-ci, Néoptolème, acheva, après son père, la guerre de Troie, et revint fonder le royaume d'Épire. Télamon n'alla pas aussi loin que Pélée; il s'arrêta à Salamine, dont il devint roi; il fut aussi associé aux exploits des Argonautes, il participa aux travaux d'Hercule, triompha avec lui de Laomédon, roi de Troie, épousa la fille du vaincu et en eut deux

fils, Ajax et Teucer. Ajax, le cousin d'Achille, fut, après lui, le plus vaillant des Grecs; il disputa les armes du fils de Pélée à Ulysse, qui lui fut préféré; furieux alors, il donna le premier exemple de suicide que l'histoire nous ait transmis. Teucer, qui se présenta devant son père sans avoir vengé son frère, n'en fut point reçu, et alla conquérir l'île de Chypre.

Ainsi, de ce point imperceptible qui s'appelle Égine, est sortie toute la race des héros qui ont prélué aux illustrations politiques de la Grèce. Tous ces grands hommes portent le nom général d'Éacides; leurs images sont déposées dans les temples d'Égine, et ont la réputation de rendre les Éginètes indomptables. La veille de la bataille de Salamine, les Grecs envoient prendre les images des Éacides pour les porter au combat; et les Grecs sont vainqueurs. Je répète que M. Müller ne donne le nom d'Éacides qu'aux descendants de Pélée; il le refuse à Télamon et à ses fils. Philoxène le Lyrique avait écrit une généalogie des Éacides qui aurait tranché tous les doutes, mais qui malheureusement est perdue. Cependant on trouve encore dans Pindare des armes pour combattre l'opinion du savant professeur de Gœttingue; enfin l'antiquité tout entière s'accorda à donner le nom d'Éacide à Miltiade, qui descendait d'Ajax, et dont il faut ajouter le nom à la liste des héros éginètes.

Le nom d'Hercule, qui avait ému les Grecs avant la guerre de Troie, vint encore les agiter après qu'ils se furent rassis à leurs foyers. Les descendants de ce héros, chassé de son pays par un sort commun à tous les bienfaiteurs de l'humanité, voulurent y recon-

quérir les droits de leur aïeul. Ils allèrent chercher du secours dans cette Thessalie qu'on peut appeler la Scandinavie grecque ; ils y trouvèrent une population rude et religieuse, qui avait conservé au milieu de ses montagnes, avec une austère fidélité, les traditions primitives du génie grec, déjà altéré par les Achéens et par les Ioniens dans la vie plus aventureuse des côtes. Des colonies étaient arrivées à Thèbes, de la Phénicie ; à Athènes et dans le Péloponèse, de l'Égypte. Sur leurs plateaux reculés, les Doriens n'avaient point subi l'influence de la civilisation des peuples étrangers ; ayant les Héraclides à leur tête, ils descendirent de leur solitude, renversèrent sur leur passage les puissances établies, et vinrent renouveler en Grèce l'esprit indigène, qui s'y énervait : ainsi on nous peint Charlemagne arrachant la France aux torpeurs des Mérovingiens par une nouvelle infusion de sang germain.

M. Müller indique à peine l'origine et les développements de l'invasion dorienne ; on sent qu'il réserve déjà avec soin ses richesses pour le grand ouvrage auquel sa réputation est attachée, et qui restera, nous le croyons, comme un des plus beaux travaux de notre siècle. Après avoir expliqué avec un rare bonheur, d'après un texte presque insaisissable, une ligue amphictyonique fondée dans la petite île de Calaurie par toutes les puissances insulaires contre les États intérieurs, il passe aux rapports nouveaux qui s'établirent entre Égine et le Péloponèse à l'époque de la domination des Doriens. Suivant lui, Égine, abandonnée par sa colonie d'Hellènes, reçut volontairement la tutelle d'Épidaure, ville la plus

proche, située sur le littoral de l'Argolide. Lorsque les Doriens se furent établis dans le Péloponèse, ils se trouvèrent naturellement les maîtres d'Égine; ils y transportèrent, dit Pausanias, leur dialecte et leurs mœurs. Ils n'eurent pas besoin d'y détruire les traditions locales, ils les acceptèrent et les absorbèrent avec une aisance qui prouve bien la confraternité de toutes ces tribus, qui, à différentes époques, repeuplèrent la Grèce après l'avoir dévastée. Si les Doriens n'avaient point quitté leurs montagnes, la civilisation dont les côtes commençaient à jouir, à l'époque de la guerre de Troie, n'eût pas tardé à porter ses fruits; mais cette civilisation, au lieu de faire jouer au génie grec le rôle personnel et émancipateur que le siècle de Périclès lui donna; se fût développée sous l'influence sacerdotale de l'Orient, qui avait apporté tout le système de ses croyances, de sa société, de ses sciences et de ses arts sur les rivages pélasgiques. L'invasion dorienne rendit l'esprit hellénique à lui-même en le forçant à subir une seconde enfance, qui dura près de six siècles, et qu'on a appelée avec raison le moyen âge grec. Bornons-nous à constater l'influence de ce grand événement sur les destinées d'Égine.

Parmi les successeurs des Héraclides qui avaient conquis le Péloponèse, il faut distinguer Phidon, roi d'Argos, qui vivait 895 ans avant Jésus-Christ, et qui réalisa un instant une puissante monarchie dans la Grèce. Ce chef des Doriens fut même assez fort pour assurer la conquête de la Macédoine à son frère Caranus, qui y fonda la dynastie d'où sortit Alexandre. Ainsi ces deux frères se partageaient, du

nord au midi, toute l'étendue que les Pélasges et les Achéens avaient autrefois couverte. Phidon voulut affermir par les institutions ce qu'il avait gagné par la guerre. Parmi les établissements qui remontent à lui, on doit compter la monnaie, dont il passe pour l'inventeur, et dont il donna le privilège à Égine. Ceci prouve qu'Égine faisait partie de son empire, et que les arts y étaient déjà cultivés avec succès dès cette époque.

Les Éginètes étaient, en effet, un peuple naturellement ingénieux. M. Müller fait observer que dans leur île le génie dorien prit un développement plus libre et plus vif que partout ailleurs. Les nécessités de la vie insulaire, l'exiguïté de l'espace, l'habitude de traverser la mer pour aller à Épidaure, la métropole, expliquent suffisamment à ses yeux cet essor particulier. Pourquoi ne rien accorder à l'influence des premières colonisations ? Pourquoi ne pas mentionner la tradition poétique qui concerne les anciens Myrmidons ? Selon elle, Jupiter, à la demande d'Éaque, avait changé les fourmis en hommes pour repeupler l'île, désolée par la peste. Ailleurs on trouve que ces durs habitants avaient creusé leur sol ingrat, en avaient retiré la terre, l'avaient jetée sur les pierres qui la recouvraient, et s'étaient logés dans les cavernes doublement utilisées par leur industrie. La tortue qu'on voit sur le plus grand nombre des monnaies éginètes, et que M. Müller n'a point expliquée, n'est-elle pas l'image de cette vie souterraine et opiniâtre des premiers temps ?

La mer ne fut pas pour Égine une moindre source

de prospérité que la terre. Tandis que les autres Grecs n'ont encore que des vaisseaux ronds, les Éginètes possèdent déjà des galères longues, dont les rames sont plus longues aussi, et dont la proue et la poupe sont bien travaillées; eux seuls savent filer avec habileté parmi les récifs qui bordent leur île et qui protègent leurs trésors contre les pirates, écume nécessaire de tous ces golfes et de toutes ces plages. Ainsi cette forteresse sûre, habitée par une race laborieuse, devient bientôt un marché ouvert à tous les étrangers de l'Asie, de l'Afrique et de l'Europe.

Enflés par leurs rapides accroissements et par le sentiment de leur force, les Éginètes rompent avec Épidaure, la saccagent, et emportent dans leur île les dieux de leur métropole. Cependant ils restent fidèles au génie dorien; ils gardent les alliances de Lacédémone et de Thèbes, toutes deux Achéennes et Doriennes tour à tour comme eux; les premiers peut-être, ils engagent avec la race ionienne de l'Attique cette lutte qui résume toute l'histoire politique de la Grèce. Les Ioniens avaient paru sur le littoral grec bien avant que les Doriens y missent le pied; ils avaient partagé avec les Achéens les dépouilles pélasgiques; ils subirent comme ceux-ci l'invasion dorienne. Chassés par cette catastrophe du Péloponèse, où ils avaient leur local principal, ils émigrèrent, pour la plupart, vers l'Asie Mineure, vers la grande Grèce, dans l'archipel de l'une et de l'autre des deux mers helléniques; quelques-uns s'arrêtèrent dans l'Attique, où leur race avait déjà des établissements. Sortis de la source commune des Grecs, ils n'étaient probablement, comme les

Doriens, qu'une tribu particulière des Hellènes primitifs de la Thessalie, dont rien ne les séparait originellement. Cependant il faut qu'ils aient eu un penchant natif à se détacher de leur tronc naturel et à se revêtir des formes étrangères. Ceux qui avaient primitivement enlevé aux Pélasges la domination de l'Attique s'étaient si bien modelés sur l'esprit des vaincus, sur leur religion et sur leurs usages, que les historiens, ne distinguant pas les uns des autres, appellent la race conquérante du nom de la race qui avait subi la conquête. Frères des Doriens à leur origine, les Ioniens devinrent un objet de haine et de mépris pour ces rigoureux conservateurs de l'intégrité primordiale du génie grec. La persévérance des uns, l'indépendance et la curiosité des autres, se développèrent selon leurs lois naturelles; les querelles antiques, les intérêts opposés, les circonstances, tout se réunit pour faire dégénérer cette dissemblance en une rivalité acharnée. Thèbes, avant l'invasion des Perses, Lacédémone, après leur défaite, soutinrent contre Athènes de longues guerres, qui furent le résultat de la dualité profonde de la nation. Dans ces deux occasions, Égine se trouve toujours du parti opposé à celui des Athéniens; mais, avant d'embrasser des passions allumées hors de son sein, sentinelle avancée de l'esprit dorien, elle harcela la ville de Minerve au nom de la supériorité de sa marine, de son industrie et de ses instincts.

La guerre des Perses eut deux phases principales. Pendant la première, Darius n'avait donné à ses lieutenants d'autre commission que celle de châtier

la démocratie turbulente des Ioniens. Le génie dorien, essentiellement aristocratique, faisait plus que des vœux pour le succès des ordres du grand roi. A cette époque, l'oligarchie d'Égine, qui s'appuyait sur la double puissance des traditions et du négoce, et qui avait jusqu'alors réussi à contenir les cinq mille citoyens et les quarante mille esclaves habitués à son joug, conspira ouvertement avec les Perses. Les Athéniens cherchèrent à la vaincre en soulevant la démocratie; mais l'aristocratie disputa par la férocité le terrain qu'on lui voulait enlever par l'intrigue. On cite, au milieu des massacres qu'elle ordonna, un trait unique dans l'histoire. Un malheureux plébéien s'étant attaché à la porte d'un temple, on scia ses poings, pour ne rien faire perdre au droit d'asile ni à la vengeance de la noblesse. Sparte, où l'antique élément achéen est resté debout à côté de Lacédémone, occupée par l'élément dorien, se prêtait alors à toutes les entreprises d'Athènes contre les Doriens, pars de Thèbes, d'Argos et d'Égine, qui excitaient la méfiance universelle des autres Grecs. Aussi un roi spartiate vit-il punir les Éginètes d'avoir tendu les mains aux barbares. Plus tard, lorsque la seconde invasion médique eut encore élevé Athènes et abaissé les autres villes jadis ses rivales, Sparte ne se souvint plus de leurs rancunes, que pour les imiter.

En traversant le Bosphore, Xerxès apprit aux Grecs qu'ils étaient tous frères, et qu'il allait être question de leur vie ou de leur mort. Lorsqu'il entra dans le golfe d'Égine, il n'y trouva que des ennemis; les Doriens et les Ioniens avaient oublié leurs

différends pour sauver leur patrie commune. Ce rapprochement de tous les éléments grecs, joint à l'activité qu'une si grande lutte développa, produisit enfin l'épanouissement complet du génie hellénique. Athènes, qui avait pris l'initiative de la guerre, recueillit aussi les fruits les plus beaux de la paix qui suivit. S'étant placée à la tête des peuples par l'élan d'un admirable instinct, elle eut encore, grâce à son génie impressionnable, le bonheur de s'imprégner profondément de cette civilisation dorienne qui s'obstinait sourdement dans ses jalousies; ainsi elle devint le représentant réel des éléments divers de la nation, et en quelque sorte la lyre par laquelle la Grèce entière devait parler aux générations futures. Cependant les Éginètes avaient joué un rôle important dans la défaite de Xerxès. L'immense butin de Salamine avait été transporté et vendu dans leur île. Les dépouilles de Platée, au dire d'Hérodote, les enrichirent encore. Mais l'avidité mercantile qui s'était emparée d'eux les fit bientôt déchoir de ce comble de prospérité et de gloire; déjà leur ville n'était plus citée que comme le rendez-vous de tous les libertins de la Grèce, qui étaient sûrs d'y trouver meilleure chère et une vie plus opulente que partout ailleurs.

Athènes profita de l'engourdissement de son ancienne rivale; et, à l'occasion des premiers dissentiments qui éclatèrent entre l'Attique et le Péloponèse, elle vint mettre le siège devant Égine. Au bout de neuf mois de siège, Égine se rendit, et consentit à détruire ses murailles, à livrer sa marine, à payer un tribut. Vingt-sept ans après cette reddition hon-

teuse, comme la guerre du Péloponèse venait d'éclater, les Éginètes parurent encore redoutables, malgré leur abaissement. Athènes les expulsa de leur île, et les remplaça par une colonie prise dans son sein. Les fugitifs furent accueillis par les Spartiates, qui leur donnèrent un refuge à Tyrée, dans le Péloponèse; mais ils y furent poursuivis par la haine des Athéniens, qui s'emparèrent de leur nouvel asile, et qui emmenèrent en captivité tous ceux qu'ils ne laissèrent pas sur la place. Cependant, lorsque la victoire d'Ægos-Potamos eut terminé la guerre en faveur du génie dorien, le général lacédémonien Lysander voulut rétablir les Éginètes dans leur île. De ce peuple, autrefois considérable, il ne restait plus qu'un ramassis de misérables et de mendiants errant par toute la Grèce. Une pareille population ne pouvait relever la fortune d'Égine; elle souilla par ses débauches et par ses pirateries la fin de la puissance dorientale, qui ne semblait avoir triomphé d'Athènes que pour couronner avec éclat son existence qui s'éteignait. Désormais Égine n'eut plus d'autre gloire que d'être le refuge des grands citoyens d'Athènes proscrits par l'inconstance du peuple et par les intrigues des Macédoniens, qui s'apprétaient à absorber dans une dernière invasion tous les Grecs descendus comme eux de l'Olympe et du Pinde.

III.

Histoire de l'art égéique.

Tous ces faits, qui jettent un jour nouveau sur l'histoire générale de la Grèce, vont me servir à déterminer la signification des marbres d'Égine, et à définir l'originalité de l'art auquel ils appartiennent. Athènes, qui eut sur les autres villes helléniques l'avantage de posséder une littérature complète, et d'être, pour cette raison même, aux yeux du monde, leur représentant et leur interprète, n'a pas toujours été juste envers ses rivales, lorsqu'elle a tracé, par la main de ses écrivains, le tableau de la civilisation grecque. Ainsi, par une fiction toute patriotique, qui est devenue un grand sujet de doute pour l'érudition moderne, elle a attribué l'invention des arts à Dédale, l'un de ses enfants, personnage à moitié mythologique; M. Müller a émis l'opinion que le Dédale de Crète, celui qui construisit le fameux labyrinthe, pourrait bien être tout différent du Dédale athénien, qui dès lors ne jouerait plus qu'un rôle très-secondaire dans l'histoire de l'art. Smilis,

filis d'Euclide, que Pausanias cite comme le chef de l'école éginète et comme le contemporain de Dédale, a pris, au contraire, une plus grande importance depuis qu'on a pu reconnaître avec quelque certitude le caractère de ses successeurs. L'art grec, qu'on nous peint sans cesse astreint aux lois de la plus sévère unité, se produisit avec une liberté infinie. C'est ainsi que la seule statuaire prit dès l'origine, selon les lieux, les formes les plus diverses. C'est peut-être à Samos, colonie ionienne, que fut inventée la plastique, ou l'art de pétrir des images avec l'argile; c'est aussi dans cette île que Théodore et Rœchus fondirent les premières statues de bronze; c'est en Crète, à ce qu'il paraît, que l'art de sculpter le marbre commença à se développer; Dippœne et Scyllis, qui fondèrent l'école de Sicione, étaient des marbriers crétois. A Smilis et à l'école d'Égine, qu'il institua, appartient l'honneur d'avoir cultivé spécialement la sculpture sur bois; et c'est de cette sorte de travail que naquit la toreutique, art essentiellement grec, qui consistait à ciseler des matières précieuses, telles que l'or et l'ivoire, primitivement employés comme ornements accessoires des statues de bois, et destinés à remplacer ensuite le bois lui-même. Personne n'ignore que le Jupiter olympien de Phidias et la Junon de Polyclète furent les chefs-d'œuvre de ce genre. Dans cet inventaire des origines de l'art hellénique, Athènes n'a rien à revendiquer, et Égine occupe au contraire une place notable.

M. Müller suppose, d'après les habitudes de l'archéologie allemande, que le nom de Smilis est col-

lectif, et qu'il désigne, non pas un artiste, mais une époque tout entière de l'art; il fait remonter cette époque avant l'invasion des Doriens, c'est-à-dire à l'établissement des colonies achéennes et helléniques; de cette opinion il conclut que l'art éginétique était originairement achéen, et il prend soin de le montrer exempt des influences de l'art de l'Égypte et de celui de la Phénicie. Les statues de bois, ou ξόανα, comme les Grecs le disaient dans un seul mot, furent donc la première expression de l'art purement hellénique; il me semble important d'ajouter cette observation à celle de M. Otf. Müller, pour faire entrevoir dès ce moment les rapports que je me propose d'établir entre la sculpture et l'architecture. Le bois est, à n'en pas douter, la première donnée de toutes les constructions grecques; et voilà que nous le retrouvons aussi aux débuts de la statuaire. M. Otf. Müller n'a pas non plus fait remarquer que la matière employée par les sculpteurs *smilidiens* avait imprimé un caractère particulier aux traditions transmises par eux à leurs successeurs; il a tout mis sur le compte de la religion et du génie local de ces artistes. Cependant il est bien évident qu'une école façonnée au travail du bois ne saurait avoir les procédés et les règles des écoles habituées à opérer sur le grain plus dur des métaux et des minéraux.

Avant la découverte des statues qui sont conservées à la Glyptothèque, on savait positivement qu'il y avait dans l'art grec un style particulier appelé éginétique. Pline l'Ancien, qui, dans son admirable encyclopédie, a laissé les documents les plus suivis et les plus complets que nous ayons sur la statuaire

antique, n'a, il est vrai, transmis aucun renseignement sur ce sujet. Il cite des sculpteurs que nous savons nés à Égine; mais ce n'est pas lui qui nous apprend qu'ils en sont sortis. Winckelmann s'est trompé lorsqu'il a traduit le fameux passage *fratrem Æginetæ fictoris* par ces mots : *frère d'un artiste éginète*. Il a pris, dans ce cas, un nom d'individu pour un nom de race. Cicéron et Quintilien n'en savaient pas plus que Plinè sur les origines de l'art grec. C'est Pausanias qui nous a conservé les seuls souvenirs importants qui fixent directement la valeur du style éginétique; la mention qu'il en fait est d'autant plus à considérer, qu'il vivait dans un temps où les livres des écrivains d'Athènes formaient le fond de l'éducation, et où les esprits, éblouis par la beauté de l'art postérieur, n'accordaient plus une attention suffisante à tout ce qui avait précédé Phidias.

Non-seulement Pausanias nomme plusieurs sculpteurs éginètes, mais il parle d'une manière qui leur est propre, et dont il retrouve des modèles dans les statues répandues çà et là dans la Grèce. C'est ainsi que dans le temple de Diane Limnotide, sur les confins de l'Arcadie et de la Laconie, il admire une statue en bois d'ébène, « ouvrage, dit-il, dans le style connu sous le nom d'éginétique; » au pied du Parnasse, à Ambrysse, il rencontre une statue en marbre noir, encore dans le même style. Ce rapprochement est curieux. On voit que les statuaires éginètes étaient si scrupuleux imitateurs de leurs traditions, que, lorsque l'usage de sculpter en marbre fut répandu dans toute la Grèce, ils employèrent

l'espèce de marbre qui par sa couleur rappelait le plus leurs anciens ouvrages de bois. Du reste, le second fait noté par Pausanias est contraire à l'assertion de M. Müller; qui présume que le style éginétique ne fut peut-être point appliqué au marbre. Mais le témoignage le plus complet que le voyageur grec nous ait donné au sujet de ce style, est une phrase qui équivaut presque à une définition. En parlant d'une statue d'Hercule qu'il a vue à Érythres, en Ionie, il dit : « Elle ne ressemble ni aux ouvrages qui portent le nom d'Égine, ni à ceux de la plus ancienne école attique; elle est plutôt dans le style égyptien que dans tout autre; elle fut apportée de Tyr en Phénicie sur un radeau. » Ces mots suffisent pour constater que le style éginétique a des rapports éloignés avec l'art égyptien, et des rapports plus voisins avec l'ancien art attique; qu'il est cependant tout à fait indépendant du premier et distinct du second. Dans ces mots, je crois lire aussi la condamnation de deux opinions avancées par M. Müller.

Le savant professeur de Gœttingue pose comme une vérité incontestable que le propre des ouvrages attiques de l'école de Dédale est le changement, et que le caractère de l'école éginétique de Smilis est l'identité. Si on admettait cette proposition, comment pourrait-on concevoir l'intime rapport que Pausanias établit entre la manière de l'ancienne Athènes et celle d'Égine. Je me permettrai aussi de discuter la glose d'Hésychius, sur laquelle M. Müller paraît avoir établi l'opinion qu'il a de l'art éginétique. Ἔργα αἰγινήτικα, τοὺς συμβεβηκότας ἀνδριάντας,

telle est la formule qu'il a prise pour une définition. Comme Saumaise, il la traduit ainsi : *Statues éginétiques, figures dont les pieds sont immobiles et parallèles*; mais il se garde bien de citer dans son entier le commentaire de Saumaise, de peur de jeter du doute sur le parti qu'il en tire, en se plaçant dans la nécessité d'en mettre les erreurs au jour. *Statuæ non divaricatis cruribus, quales faciebant antiqui sculptores ante Dædalum, qui primus, ut ait Suidas, statuas fecit apertis oculis et divaricatis cruribus*. Smilis est-il donc antérieur à Dédale? Est-il seulement un anneau plus ancien de la chaîne des traditions athéniennes? Les passages de Pausanias que nous avons cités s'opposent à ce qu'on donne un pareil sens à la glose d'Hésychius, lexicaire suspect, dont on ne connaît pas même l'époque, et dont l'ouvrage a été défiguré par des interpolations et des interprétations de tous les genres. Aussi me rangerai-je plus volontiers de l'avis de Guyet, lequel prend le τὸς συμβεβηκότας dans le même sens que τὸς τυγόντας. C'est dans un sens semblable qu'Aristote a employé le mot συμβεβηκώς, qui revient si souvent dans le cours de ses livres, et que les Latins ont traduit par *contingens*. La popularité du péripatétisme a dû finir par fixer la signification de ce mot, et nous autorise à traduire ainsi la glose d'Hésychius : *Statues éginétiques, espèce de figures dont on trouve encore des exemples*. Mais, quelque sens qu'on doive donner à cette glose, faudrait-il en préférer les indications équivoques à l'enseignement irrécusable des marbres, sur lesquels nos yeux ne sauraient se tromper?

Ces indications étaient plus que suffisantes pour attirer l'attention des historiens de l'art. Winckelmann a le premier constaté l'existence d'une école éginétique; sans en déterminer le caractère, il l'a mise sur le même rang que les anciennes écoles de Sicyone et de Corinthe. Nous avons vu que M. Quatremère de Quincy a cherché à lui assigner une plus vaste étendue; en l'assimilant au style étrusque, et en la présentant comme l'exemplaire de toutes les anciennes manières de la Grèce. L'Allemagne du nord et celle du midi ont depuis lors agité ce problème; elles y ont apporté cette variété immense de connaissances, mais aussi cette indécision, qui semblent être le propre de leur érudition. La plupart des savants de la Bavière, M. Thiersch, M. Wagner, l'illustre Schelling lui-même, ont pris part à ce débat; M. Otfried Müller a voulu lutter avec eux, au nom de la science du Nord; je crains qu'il ne les ait combattus sur plusieurs points capitaux que pour l'honneur de son parti. Sur cette question l'érudition française a été réduite jusqu'à ce jour à des pressentiments que M. Raoul-Rochette a parfaitement résumés dans son *Archéologie*. L'érudition des Allemands est sans contredit mieux informée et plus profonde; mais, je dois le dire, parce que je suis fier de le penser, il y a souvent plus de vérité et de précision même dans notre imagination que dans leur science.

Si nous avons conservé les odes des Théandrides, qui étaient la famille des poètes lyriques d'Égine, peut-être connaîtrions-nous les noms des successeurs immédiats de Smilis. A l'époque de la guerre des

Perses, alors que les Hellènes semblèrent déposer toutes leurs rivalités pour défendre en commun tous leurs biens et proclamer toutes leurs gloires, un grand nombre de sculpteurs éginètes sont partout cités au premier rang parmi les autres artistes de la Grèce. C'est d'abord Callon, que, selon les témoignages contradictoires de Pline et de Quintilien, on place, ou avant la bataille de Marathon, ou après celle d'Ægos-Potamos, intervalle immense que ne peut combler la vie d'un seul homme. Ensuite ce sont Glaucias, qui fit les statues de plusieurs athlètes vainqueurs dans les jeux; Anaxagoras, auteur du Jupiter que les Grecs placèrent à Élis après la bataille de Platée; Onatas, renommé par une multitude de beaux ouvrages, et qui jouit dans son temps d'une véritable suprématie; puis Simon, Ptolichus, Théopropus, Aristonoüs, Philotimus. Il est assez difficile de fixer la date précise de quelques-uns de ces derniers; les premiers paraissent être les contemporains d'Agéladas, le maître de Phidias; ils vécurent entre la guerre des Perses et celle du Péloponèse.

Tout s'accorde pour faire penser que ces sculpteurs n'imitaient point servilement la manière de Smilis, quoiqu'ils se rattachassent à sa tradition. M. Müller a une violente suspicion contre eux; il voit bien qu'ils sont d'Égine, mais il se demande si l'on peut dire que leurs ouvrages appartenissent au style éginétique. Cependant il est forcé de convenir que ses scrupules sont détruits par ce que Quintilien dit de Callon, dont il compare la sculpture rude et archaïque à celle des Étrusques. Alors il

conclut que les émules de Callon formèrent dans l'art éginétique une seconde époque, qu'il appelle aussi dernière, parce que la plupart d'entre eux survécurent à la catastrophe de leur pays ; et qu'il nomme encore grande et sublime, en l'assimilant, d'après la classification de Winckelmann, à ce que fut, pendant la génération suivante, l'époque de Phidias pour l'école attique. J'en montrerai plus tard comment il me semble qu'il faut modifier ou du moins interpréter ces deux qualifications. Je me bornerai ici à constater un fait de la plus haute importance.

Le plus grand nombre des artistes que je viens de citer se sont rendus célèbres en exécutant les statues des athlètes couronnés dans les jeux publics. Cette récompense solennelle, décernée par les villes aux vainqueurs, fut, comme on le sait, plus encore que la religion, qui se contenta longtemps d'idoles grossières, l'origine de la statuaire grecque et la cause de ses progrès. Nul peuple ne paraît avoir été plus capable que celui d'Égine de fournir des triomphateurs aux jeux publics, et des artistes pour éterniser leur mémoire. Pindare, qui est le meilleur historien de la race dorienne et des Éginètes, a consacré plus de la moitié des odes qu'il nous a laissées à des vainqueurs nés dans l'île d'Égine. Pélée avait même inventé des jeux connus sous le nom de *penthatle*, qui devaient être particuliers aux Éginètes, et que je ne crois pas qu'il faille confondre avec le *pancratium*. Tout le monde conviendra que la vue et le goût de ces exercices, en quelque sorte nationaux, durent singulièrement influencer sur les études et sur

la direction des artistes insulaires, comme Lucien les appelle dans un de ses dialogues. Si on ajoute qu'ils reproduisirent très-souvent d'une manière expresse la personne des lutteurs, il sera plus difficile encore de croire qu'ils aient pu être complètement fidèles aux traditions nécessairement rigides du religieux Smilis, et encore moins à cette immobilité égyptienne que M. Müller nous donne, d'après Hétychius, comme le type de l'art éginétique. Je remarque encore en passant que les Athéniens ne sont presque jamais mentionnés parmi les vainqueurs des jeux, qu'ils ne cultivaient pas avec ardeur les exercices gymnastiques, et que leurs artistes ne se souciaient pas de représenter des athlètes. Ces notions ne sont guère propres à faire penser qu'il y eût originairement dans leur art plus de mouvement et de variété qu'il n'y en avait dans le style éginétique; elles conduiraient même à un résultat tout à fait contraire à celui que M. Müller a consacré par l'autorité de son nom. Mais, avant de pousser plus loin cette comparaison et ces recherches, il importe de faire connaître les statues découvertes à Égine par M. Cockerell, et de savoir quels éléments nouveaux elles ont pu apporter pour la solution du problème qui nous intéresse.

IV.

Description des marbres d'Égine.

Les débris du temple de Jupiter panhellénien s'élèvent au nord-est d'Égine, sur le sommet d'une montagne dont les prolongements fendent la mer, comme ferait une proue dorée, et forment un des trois angles de l'île; ce sont de belles colonnes doriques qui se détachent au plus haut du paysage, et qui, dominant les forêts d'amandiers du rivage, les flots au loin déroulés, les montagnes de l'Attique et celles de l'Argolide, étagées de chaque côté du golfe, semblent comme une couronne posée par le génie humain sur toutes ces splendeurs de la nature. M. Edgar Quinet nous a appris, dans son voyage en Grèce, qu'assis au pied du Panhellénion, il distinguait le Parthénon à l'extrémité de la perspective: ainsi ces deux ruines semblent encore se défier, d'un bout de l'horizon à l'autre, comme les deux rivales dont Jupiter et Minerve étaient autrefois les divinités protectrices. On présume avec raison

que les marbres trouvés sous les décombres du Panhellénion faisaient partie des deux frontons de ce temple. La date de ces statues dépend évidemment de celle de l'édifice auquel elles appartiennent.

Lorsque Pausanias visita Égine, on lui dit que le Panhellénion avait été fondé par Éaque. A en croire les habitants, tout ce qui existait dans leur île remontait jusqu'à ce prince; ainsi c'était lui qui l'avait entourée d'écueils, pour la préserver des pirates. Il est certain que Jupiter avait été adoré sur la colline panhellénienne dès les temps les plus reculés, probablement même, comme nous l'avons dit, à l'époque qui précéda l'arrivée de la colonie hellénique d'Éaque. Mais le temple qui s'élevait dans le même endroit au temps de Pausanias, et dont on voit encore les restes, ne saurait avoir été construit au siècle des Pélasges, ni même à celui des Achéens. L'architecture en est dorique, et fort éloignée de ce dorique primitif dont on a trouvé des exemples à Corinthe et à Sicyone. Les proportions élégantes, les colonnes plus élancées, reposant sur un stylobate plus haut, indiquent une époque d'un goût avancé qui vise déjà plus à la beauté qu'à la force. La construction du Panhellénion a dû précéder de peu d'années celle du Parthénon; toutes les convenances de l'art et de l'histoire s'accordent pour la placer immédiatement après la guerre des Perses. Le colosse d'or et d'ivoire qui ornait l'intérieur du sanctuaire avait probablement été fait avec le butin de Salamine et de Platée. Le temple, ainsi rebâti sur les fondements pélasgiques de l'ancien édifice d'Éaque, avait alors changé, selon la conjecture fort

admissible de M. Müller, son nom d'hellénien pour celui de panhellénien, qui était, pour ainsi dire, un hommage rendu à la fraternité et à la délivrance des Grecs.

Sur l'objet représenté par les statues qui ornaient les frontons de ce temple, M. Müller repousse complètement l'opinion des archéologues bavaurois. Il voit dans les marbres d'Égine la représentation pure et simple des combats récents des Grecs avec les Perses; les autres y reconnaissent, au contraire, comme M. Fauvel l'avait déjà dit à M. Pouqueville, des événements de l'époque héroïque, relatifs aux Éacides, et particulièrement le combat qui eut lieu autour du corps de Patrocle, dans lequel Ajax fut vainqueur, et où Minerve secourut les Grecs. J'écarte tout d'abord la conjecture de M. Müller par une raison qui me paraît péremptoire. Les Grecs ont-ils jamais représenté un fait contemporain au front d'un monument religieux? Une telle supposition n'est-elle pas contradictoire, non-seulement avec leur esprit, mais avec l'essence même de toute religion? Les autres objections que j'ai à présenter contre l'hypothèse de M. Müller ne sauraient être comprises que lorsque j'aurai donné la description des marbres d'Égine.

Examinées dans leur ensemble, ces statues offrent d'abord aux yeux un mouvement extraordinaire d'inflexions et d'attitudes. Winckelmann, qui a appelé angulaire l'école de Phidias, aurait réservé ce nom pour celle d'Égine, s'il avait connu les morceaux qui nous occupent; il l'aurait donné d'autant plus justement à cette école, que l'agitation des fi-

gures qu'elle a produites n'exclut pas une certaine roideur, causée précisément par la brusque section de leurs lignes. Quant aux personnes qui pourraient penser que l'art grec n'est qu'une dérivation de l'art oriental, elles auraient de longues réflexions à faire sur ces fragments. Quoique par leur archaïsme ils se rapprochent des époques auxquelles on a quelquefois fixé une invasion présumée des formes immobiles de l'Égypte, ils présentent effectivement plus de turbulence et de vie que les ouvrages qui semblent s'éloigner davantage du temps où les types étrangers ont pu servir de modèle aux artistes grecs. Le second caractère distinctif de ces morceaux, c'est le contraste surprenant de l'imbécillité des têtes avec le beau travail des corps; le visage semble être la partie traditionnelle, hiératique, inaltérablement reproduite par l'art égéétique. La figure que Smilis et ses successeurs inconnus avaient donnée à leurs statues de bois, leurs descendants paraissent la donner encore aux marbres de Paros; c'était surtout dans une meilleure imitation des corps que ceux-ci se permettaient de dévier des anciens exemples et de témoigner de leur propre supériorité. Ils étaient bien obligés, pour accorder l'expression antique des figures avec la nouveauté des corps, d'adoucir un peu les angles des premières, et d'atténuer les arêtes aiguës qui en marquaient les traits et les contours; mais pour que la beauté des corps fût aussi la moitié des concessions nécessaires à l'harmonie de l'ensemble, ils leur avaient conservé une maigreur qui les rapprochait de la sécheresse du visage. L'espèce d'animalité qu'offrent les airs de

tête vient-elle de ce que les artistes primitifs avaient eu l'intention de copier la nature, et n'y avaient que grossièrement réussi avec des moyens grossiers, ou bien de ce qu'ils s'étaient forgé un idéal particulier, en rapport avec leurs croyances, et religieusement transmis à leurs héritiers comme un dépôt sacré? C'est une grave question que je ne saurais encore résoudre. Quant à la parfaite exécution des corps, il est évident qu'elle est due à un naturalisme prononcé, dont le scrupule va jusqu'à copier les rugosités de la peau. Ainsi le naturalisme de Van-Eyck et d'Hemling s'allie avec une certaine maigreur de formes et avec la sécheresse des contours.

Passons de l'examen général à une analyse plus détaillée. Nous commencerons par le fronton postérieur ou oriental, qui est complet, et nous admettrons, ne fût-ce que pour être plus clair, l'hypothèse des archéographes de Munich.

Au centre du fronton, dans un reculement dont les règles de l'architecture et celles de la sculpture s'accordent à proclamer la nécessité, s'élève Minerve, tenant le bouclier d'une main, la lance de l'autre. La tête de la déesse est couverte d'un casque qui repose sur une chevelure dont les petites boucles sont rangées par étages; sa robe, à longs plis droits et symétriques, rappelle le travail antérieur des statues de bois; ses yeux sont fendus en amande, légèrement relevés par les coins : comme ceux des autres statues, on les dirait empruntés à l'art chinois; sur les lèvres, dont les segments sont minces et durs, et dont les extrémités sont également tirées en haut, s'épanouit un sourire qui erre aussi sur toutes les

autres figures; enfin, comme dans celles-ci, le menton est droit et aigu. Ainsi que M. Quatremère de Quincy l'avait pressenti, c'est, de la tête aux pieds, une figure semblable à celles qu'on avait jusqu'à ce jour classées parmi les productions de l'art étrusque, et que M. Winckelmann le premier avait soupçonné pouvoir tout aussi bien appartenir à l'ancien style grec.

Aux pieds de Minerve, et devant elle, sont deux guerriers nus : l'un tombe mourant en arrière, l'autre s'élançe et se penche vers lui pour le secourir; c'est au-dessus et au delà d'eux qu'apparaît la déesse. Le premier de ces guerriers a reçu le nom de Patrocle; son casque, qui a quitté sa tête à moitié, laisse voir une grande partie de sa chevelure, pareille à la perruque dont Minerve est affublée; ses lèvres sourient en rendant l'âme, comme celles des guerriers qui l'entourent. Celui qui le secourt ne porte point de casque sur sa tête bouclée, en sorte qu'il est entièrement nu. L'absence de toute espèce de signe ayant empêché qu'on ne lui donnât un nom historique, on l'a tout simplement appelé un héros.

A gauche, derrière Patrocle, on voit Hector, qui vient de le frapper. Il est debout, nu, et porte le bouclier d'une main; de l'autre, qu'il tient haute, il brandissait sans doute le fer qui a tué son ennemi. Sa tête, plus belle que celle des autres, semble indiquer sa supériorité. Son casque laisse aussi voir la partie antérieure de la chevelure bouclée qui lui cache le front. La barbe de son menton lui donne un air plus mâle; mais comme elle est sensiblement pointue, et qu'à la forme pointue de la barbe Winc-

kelmann a attaché le seul indice à peu près certain qui pût faire distinguer les œuvres du style étrusque de celles de l'ancien style grec, il s'ensuit qu'il est désormais difficile d'établir une différence essentielle entre l'un et l'autre de ces deux arts. Pour faire pendant à Hector, et à droite du héros qui vient au secours de Patrocle, se trouve un autre guerrier, debout comme le fils de Priam, nu comme lui, et comme lui portant la barbe au menton, le casque en tête, le bouclier au bras. C'est ce personnage qui a reçu le nom d'Ajax, fils de Télamon. La manière dont il est opposé à Hector rend cette désignation très-vraisemblable.

La dénomination des autres chefs représentés derrière ceux-ci n'est pas aussi facile à justifier. Les deux héros qui suivent immédiatement d'un côté Hector, de l'autre Ajax, sont à genoux; les carquois suspendus à leur flanc, et une de leurs mains levée à la hauteur de l'œil, ne permettent pas de douter que leur autre main ne tint un arc. A la différence des guerriers précédents, qui sont nus, ceux-ci sont vêtus; leur poitrine est prise dans une casaque collante, leurs jambes sont enfermées dans une sorte de pantalon qui adhère complètement à la peau, et qui descend jusqu'à la cheville. On ne saurait méconnaître à ces traits des archers d'Orient, et c'est là une des raisons sur lesquelles M. Müller se fonde pour rapporter à la guerre des Perses le sujet de ce fronton. Le vêtement de ces sagittaires est, il est vrai, plutôt phrygien que perse; mais, Winckelmann l'a dit, les artistes grecs employaient le costume de Phrygie indifféremment

à la place de tous les autres costumes étrangers. Les casques de ces deux guerriers ne ressemblent point à ceux des autres; celui du guerrier qui est placé à droite, derrière Ajax, offre surtout une forme bizarre que sa pointe brisée a permis de prendre pour un bonnet phrygien, et c'est aussi sans doute ce qui a déterminé les antiquaires bavarois à appeler du nom de Pâris l'archer qui en est coiffé. Le guerrier qui lui sert de pendant, et qui est placé derrière Hector, a reçu le nom de Teucer, frère d'Ajax, quoique son costume ne diffère guère de celui de Pâris. Comment expliquer son vêtement? Est-ce parce que Teucer était roi de Chypre, qu'on le considère comme un Oriental, ou bien tous les sagittaires étaient-ils nécessairement vêtus? Mais alors ne vaudrait-il pas mieux supposer qu'en cette place, déjà inférieure, les statuaires n'ont voulu représenter que de simples archers? On pourrait encore faire une autre objection à l'hypothèse des antiquaires de Munich. Homère nous peint Teucer combattant derrière le bouclier de son frère Ajax. Pourquoi donc les sculpteurs auraient-ils placé Pâris derrière celui-ci, et Teucer derrière Hector? Serait-ce pour mieux exprimer le pêle-mêle de la bataille qui a précipité Hector parmi les Grecs, Ajax parmi les Troyens?

Teucer et Pâris sont appuyés des deux côtés par deux autres guerriers plus inclinés qu'eux, et qui, aussi à genoux, mais pliant l'épaule, au lieu de la renverser en arrière pour tirer la flèche, secondent leur attaque la lance à la main. C'est une rame que M. Müller aurait voulu qu'on leur donnât, pour

rappeler la victoire navale de Salamine; mais, outre qu'on accorderait peut-être difficilement leur casque avec cette rame, semble-t-il bien naturel de mêler ainsi dans un fronton des rameurs et des archers? A Munich, on a donné le nom d'Ajax, fils d'Oïlée, au guerrier qui accompagne Teucer; celui d'Énée, au guerrier qui suit Pâris. Viennent enfin, aux deux angles extrêmes du fronton, deux guerriers renversés en arrière: blessés mortellement, ils sont tombés, mais ils ne cessent pas de sourire; leurs casques, s'échappant de leur tête, dans la chute, ont laissé leur chevelure bouclée se déployer en larges nattes jusque sur le milieu de leurs épaules. Ces deux figures, dont la maigreur a quelque chose de plus doux et de plus féminin que celle des autres personnages, n'ont pas reçu de nom particulier. Celle qui est à l'angle gauche est simplement désignée comme un héros blessé; celle qui est à l'angle opposé, comme un Troyen expirant. Quoique ces deux statues puissent avoir, auprès de certains esprits, le tort d'être profondément marquées d'une manière particulière, elles sont entre les plus admirables morceaux qu'on puisse voir; elles réunissent la grâce à l'austérité, l'harmonie au mouvement; elles sont le type de cette beauté qui résulte d'une grande quantité de nombres différents ramenés à l'unité par un rapport simple et mystérieux.

Du fronton antérieur ou occidental, il ne reste que quatre figures; elles sont légèrement plus fortes que celles que je viens de décrire; elles sont néanmoins encore inférieures à la taille ordinaire de l'homme. C'est à l'inclinaison extrême des frontons

doriens, dont l'angle est plus obtus que celui des autres ordres d'architecture, qu'il faut surtout attribuer cette proportion des statues. Les conjectures faites pour désigner ces quatre figures me paraissent excessivement arbitraires : qu'elles représentent la victoire de Télamon sur Laomédon, c'est ce qu'il n'est ni facile ni, heureusement, important de prouver. Un guerrier nu, debout ; portant le casque, le bouclier et probablement la lance, ayant de la barbe au menton, et sur sa figure, indépendamment de la rudesse que lui donnent les arêtes saillantes du style éginétique, une expression indubitable de vieillesse, a pris le nom de Télamon. Un autre guerrier, étendu, penché sur son bouclier, coiffé de son casque, nu aussi, portant la barbe et souriant en tombant, a reçu celui du roi troyen Laomédon. C'est Hercule qu'on a vu dans un sagittaire, agenouillé, bandant son arc comme faisaient les archers du fronton précédent, portant sur sa tête un casque qui a la forme d'une tête de loup assez semblable à celle du *Penseroso* de Michel-Ange, et qui rappelle les dépouilles sauvages dont le héros thébain avait coutume de se parer. La quatrième figure, qui est de toutes la plus digne d'admiration, est connue sous le nom de héros blessé ; elle est renversée sur le dos, couchée dans son bouclier, où elle s'agite encore pour combattre, et où sa main élevée en l'air brandissait sans doute une arme inutile. L'unité qui règne dans la divergence multipliée de ses lignes, et l'harmonie qui naît sans efforts de l'agitation même de ses membres, devraient être longuement méditées par les artistes

qui accusent, de nos jours, le repos absolu de l'art antique, et qui, en cherchant le mouvement, oublient de poursuivre la grâce et la beauté.

Indépendamment de ces statues, et avec elles, on a trouvé à Égine deux statuettes qui donnent lieu aux plus curieuses dissertations; elles sont en tout semblables l'une à l'autre, si ce n'est que leurs draperies sont combinées de manière à ce qu'elles se servent mutuellement de pendant. Toutes deux relèvent de la main leurs longues robes à plis symétriques et verticaux. M. Cockerell, qui a dessiné une restauration du temple de Jupiter panhellénien, les a placées au sommet de l'angle extérieur du fronton, et il a supposé qu'elles y servaient d'accompagnement à l'*ἀετός* qui couronnait tous les ornements du temple. Les savants allemands ont salué ces deux déesses du nom de Damia et d'Auxhèsia. Voilà des divinités qu'on ne trouve guère dans les livres de mythologie répandus dans le public.

Ces deux déesses, dont Hérodote raconte l'histoire fort au long, avec une naïveté charmante, dans son cinquième livre, sont celles qu'Égine enleva à Épidaure lorsqu'elle se révolta contre sa métropole. Épidaure les avait consacrées pour obtenir la fin d'une sécheresse qui désolait son territoire. L'oracle consulté avait répondu que, pour fléchir la colère des dieux, il fallait façonner deux statues de bois d'olivier. Par une raison qu'il n'est pas facile de démêler, Épidaure fut obligée de demander aux Athéniens le bois destiné à cet usage. Ceux-ci ne le lui accordèrent qu'à la condition qu'elle leur enverrait chaque année des victimes. Lorsque Épidaure eut

été dépouillée par Égine de ses divinités, elle cessa de payer le tribut annuel de ses offrandes. Athènes réclama; Épidaure invoqua la force majeure, et Athènes résolut de reprendre sur les Éginètes les deux statues qu'on regardait désormais comme son bien. Elle arma donc une petite flotte, qui arriva, de nuit, sous les rochers d'Égine. La troupe qui descendit des vaisseaux athéniens arriva sans encombre jusqu'au temple où les deux statues avaient été placées; lorsqu'elle voulut les arracher de leur base, elle éprouva une résistance insurmontable; elle les attacha avec des câbles, et essaya de les renverser. Mais le ciel se mit à lancer la foudre; au milieu des éclairs, les deux statues tombèrent à genoux, comme pour supplier leurs ravisseurs. Ces prodiges anéantirent les sacrilèges. Un seul homme survécut, monta dans une barque et regagna Athènes; lorsqu'il arriva au port de Phalère, il y trouva rassemblée une foule de femmes qui lui demandèrent compte de leurs maris: comme il ne pouvait les leur rendre, elles le tuèrent avec les agrafes de leurs robes. Cela fut cause, ajoute Hérodote, que, depuis ce temps, le vêtement dorien, qui s'attachait sur l'épaule et au côté par des agrafes, fut remplacé, d'après un ordre formel, par le costume ionien, dont les manches rendaient les agrafes inutiles.

La diversité et la brièveté des textes qui parlent de Damia et d'Auxhésia sont cause que M. Müller n'a pu soulever qu'à demi le voile qui couvre ces deux déesses. Hérodote a écrit leur histoire, selon son habitude, sans chercher à l'approfondir. L'idée

qui peut lier le changement du costume des femmes athéniennes au culte des déesses d'Épidaure et d'Égine semble lui avoir complètement échappé. Faut-il ne voir dans Damiā et dans Auxhésia que deux vierges de Crète, dont les Trézéniens durent expier le meurtre? Tout porte, au contraire, à faire croire que c'étaient deux divinités propres au Péloponèse, et qui correspondaient à la Cérés et à la Proserpine de l'Attique; de telle sorte que la distinction du génie dorien et du génie ionien se poursuivait même parmi les dieux. Quant à l'hypothèse des savants qui donnent les noms de Damia et d'Auxhésia aux deux statues trouvées parmi les débris du Panhellénion, on voit que la narration d'Hérodote ne la contredit point. Il faut seulement admettre que ces statuettes ne sont que des réductions des deux images dont nous venons de raconter la légende.

Pouvons-nous maintenant préciser la date de tous ces beaux morceaux? M. Schelling nous paraît avoir émis une opinion inadmissible lorsqu'il a voulu la fixer à des temps plus voisins de la guerre de Troie que de celle des Perses. L'architecture du temple et l'histoire entière de l'art grec nous semblent protester contre cette assertion, qui ne conduirait à rien moins qu'à faire penser que le travail du marbre était poussé à la perfection, lorsque celui du bois devait être encore à ses commencements. L'érudition bavaroise a adopté, en définitive, la date proposée par M. Müller, qui est celle de la guerre médique.

L'érudition française a eu peu d'occasions jusqu'à ce jour de se prononcer sur les marbres d'Égine.

M. de Clarac, dans une note d'un livre inédit dont je dois la communication à sa cordiale obligeance, exprime l'opinion que ces morceaux doivent être considérés comme contemporains pour le moins des œuvres de Phidias, s'ils ne leur sont pas postérieurs. C'est à propos de Callon d'Égine, auquel il semble rapporter les statues du Panhellénion, qu'il est conduit à agiter ce problème; il pense que leur perfection est l'indice d'une époque très-avancée de l'art, et que ce qu'il y a d'antique dans leur style est la marque, non pas d'une époque, mais d'une école particulière. Il cite, à l'appui de cette opinion, la plupart des maîtres allemands qui, vivant du temps de Raphaël, ne continuaient pas moins la vieille chaîne de leurs traditions nationales, de façon à paraître précéder d'un siècle leur illustre contemporain. Il aurait pu trouver, au sein même de l'Italie, dans les écoles archaïques de Bologne et de Venise, des exemples plus concluants encore. Tout en admettant une partie de cette argumentation, nous ne croyons pas que l'histoire d'Égine permette de supposer que l'art ait pu élever le Panhellénion ou le décorer après la guerre du Péloponèse. On ne saurait prêter au ramas de malheureux qui repeuplèrent cette île la pensée d'avoir voulu éterniser leur propre souvenir. Les marbres découverts par M. Cockerell appartiennent donc à l'époque que M. Müller a appelée la seconde période de l'art éginétique, et dont il a établi l'extrême limite à la ruine de l'île, survenue au commencement de la guerre du Péloponèse.

Une remarque qui n'a point été faite me paraît

mettre cette date hors de doute. Si Minerve est la déesse particulière d'Athènes, et si Athènes fut la rivale d'Égine, en quel temps supposera-t-on qu'Égine aura mêlé l'image de Minerve à celles des Éacides? Elle ne pourra avoir donné ce témoignage d'amitié envers Athènes ni avant la guerre des Perses, lorsque la lutte des deux cités était flagrante, ni après l'époque de Cimon, lorsque la haine avait dû s'envenimer encore par le sentiment de la défaite. Ainsi, c'est dans le temps restreint qui s'est écoulé entre la bataille de Salamine et la soumission d'Égine à Athènes qu'il faut placer, non-seulement la réédification du temple de Jupiter panhellénien, mais encore l'exécution des statues de son fronton. La Minerve, qui démontre, à mes yeux, l'évidence de cette conjecture, me sert en même temps à repousser celle en vertu de laquelle M. Müller prétend reconnaître dans ces fragments la représentation de la bataille de Salamine. Si bien réconciliés que les Éginètes fussent alors avec les Athéniens, peut-on penser qu'ayant été proclamés par la Grèce entière comme les plus braves et les plus influents dans cette glorieuse journée, ils aient poussé la modestie jusqu'à rapporter sur le front de leur temple tout l'hommage de la victoire à Minerve, le vivant symbole de leurs rivaux naturels? Qu'ils aient trouvé un moyen d'en rendre honneur à la fois à Minerve et aux Éacides, c'est ce qui se comprend, et ce que l'hypothèse des savants de Munich explique; mais qu'ils aient oublié les Éacides, qui avaient pourtant décidé du sort de la bataille aux yeux de tous les Hellènes, et qu'ils ne se

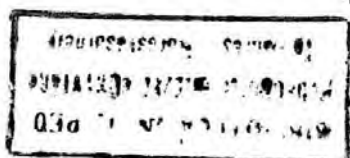
soient souvenus que de Minerve, c'est ce qu'on ne fera croire à personne. M. Müller était parti de ce point, que Télamon et Ajax n'étaient pas des descendants d'Éaque; ainsi il a été conduit à nier, contre la similitude de tous les monuments de l'art grec, que le fronton du Panhellénion représentât le combat d'Ajax sur le corps de Patrocle.



I.

4

5h26a



V.

Nouvelle théorie de l'art grec.

Est-ce à dire que l'art éginétique n'ait pas survécu à la ruine d'Égine, qu'il n'ait eu aucune influence sur le développement ultérieur de l'art grec, et qu'il soit demeuré comme une semence originale étouffée dans son germe? Nous ne le pensons pas. L'opinion s'est répandue parmi les savants d'Angleterre que le nom d'éginétique s'appliquait, non-seulement aux œuvres de l'école d'Égine, mais encore à celles de l'école de Sicyone et de l'école de Corinthe. Si on se rangeait à cet avis, on reconnaîtrait une postérité féconde, et sans doute assez illustre, à l'art né dans les ateliers de la petite île grecque. Mais cet art a eu des conséquences encore plus importantes, dont il me semble que quelques-unes sont restées ignorées jusqu'à ce jour. J'essayerai de les exposer, pour montrer comment les marbres de la Glyptothèque ont renouvelé la théorie et l'histoire de l'art grec.

M. Otfried Müller a publié trois dissertations remarquables sur Phidias. La première, qui est relative à la biographie du sculpteur athénien; la troisième, qui fixe d'une manière ingénieuse et définitive la signification du fronton postérieur du Parthénon, ne m'occuperont point ici. La seconde a pour objet de déterminer la valeur de l'œuvre de Phidias; il y a lieu, je pense, de revenir sur cette partie du travail de l'illustre critique pour la contredire sur quelques points, pour essayer de la compléter sur quelques autres.

M. Otfried Müller admet dans cette dissertation plusieurs faits qui me paraissent en contradiction avec quelques-unes des conclusions de son livre sur Égine. Ainsi, par exemple, il affirme que le génie de Phidias a fait franchir d'un seul bond un intervalle immense à l'art athénien, et l'a délivré de la roideur et de l'immobilité qui l'avaient jusqu'alors entravé, pour lui donner une vie nouvelle par l'imitation de la nature. Le savant professeur de Gœttingue pourrait-il concilier cette opinion avec celle qu'il a émise lorsqu'il a dit que, contrairement à l'art éginétique, l'art athénien avait pour principe une entière liberté? L'influence incontestée de l'Égypte sur la primitive civilisation d'Athènes m'avait paru jeter quelque doute sur la vérité de cette hypothèse. Les preuves que M. Müller apporte pour attribuer à Phidias l'introduction instantanée du mouvement dans la sculpture athénienne me confirment dans mon premier sentiment. Le mouvement et l'imitation n'étaient point naturels à l'art attique; ils lui ont été apportés par des statuaires

d'une autre race. Seulement il me semble difficile de penser, comme M. Müller tendrait à le faire croire, que Phidias ait été, parmi les Athéniens, le premier élève de ces artistes étrangers à l'Attique : les sculpteurs inconnus qui ont travaillé, sous Cimon, au temple de Thésée avaient introduit avant lui à Athènes la discipline exotique; et ceux-ci doivent être comptés comme formant les anneaux intermédiaires de la chaîne qui lie l'ancienne école attique à la nouvelle école athénienne, destinée à diriger désormais le goût de la Grèce.

M. Müller en convient, Athènes n'a jamais eu l'initiative des grandes inventions de l'esprit grec; mais elle les a toutes poussées à leur plus haut point de perfection. Ainsi, les tréteaux sur lesquels la tragédie a pris naissance s'étaient longtemps promenés dans le Péloponèse avant d'arriver dans l'Attique; mais lorsqu'ils eurent touché ce sol, où tout prenait une forme naturelle de majesté et d'élégance, ils se changèrent en théâtres, sur lesquels Eschyle fit bientôt entendre des accents que ne connut aucune autre littérature de la Grèce. Il faut appliquer à Phidias ce que nous disons d'Eschyle. Sans doute le ciseau de cet artiste immortel fit des emprunts considérables à la peinture que Polygnote avait naturalisée à Athènes sous Cimon, et qui, au dire d'Aristote, avait plus d'expression et de vie que la sculpture du même temps. Phidias, qui commença par être peintre, ou plutôt qui était peintre et sculpteur, comme Onatas d'Égine et comme plusieurs autres de ses contemporains, put bien animer ses statues en leur appliquant les procédés fami-

liers à la peinture; mais il eut d'autres maîtres que Polygnote.

Phidias reçut les leçons de deux artistes différents : d'Hagias d'abord, disciple de l'ancienne école attique, caractérisée bien plus par l'immobilité que par la roideur, ensuite d'Agéladas, qui suivait d'autres traditions. Il y a de nombreuses versions sur le nom de ce second maître de Phidias; Pline l'appelle Géladas; le scholiaste d'Aristophane le nomme Élidas. Il y avait un Agéladas d'Argos, artiste célèbre, comme nous avons eu déjà l'occasion de le dire, maître de Polyclète que les Grecs ont préféré à Phidias, et de Myron qui partagea avec ces deux grands sculpteurs l'admiration de l'antiquité. M. Otfried Müller ne doute pas que ce ne soit cet Agéladas qui ait achevé l'éducation de Phidias; ainsi Phidias, Polyclète et Myron seraient les élèves du même artiste et de la même discipline. On n'a pas encore tiré de ce rapprochement les conséquences que je vais présenter, et qui me paraissent décisives, non-seulement pour la question spéciale qui nous occupe, mais encore pour la théorie générale de l'art antique.

Agéladas était Argien, c'est-à-dire, d'une contrée où la vieille tradition achéenne avait été ravivée par les Doriens. Polyclète était de Sicyone, ville qui, après avoir reçu la race dorienne, avait encore conservé le nom des Achéens. Celui-ci eut lui-même pour élève Canachus de Sicyone, que Cicéron nous représente comme faisant des statues roides : *Canachi signa rigidiora esse, quam ut imitentur veritatem*. Pausanias dit positivement, comme Winckel-

mann l'a entrevu, que Canachus imitait la dureté des anciens maîtres. Voilà donc l'élève de l'artiste le plus gracieux de la Grèce qui, dans la plus belle époque de l'art, sans que sa réputation en ait souffert, a affecté, on ne dit pas l'immobilité, mais, ce qui est bien différent, la roideur des formes archaïques. Comment expliquer cette contradiction ? Pour se dispenser de le faire, la plupart des archéologues modernes ont reculé l'époque de l'existence de Canachus. Nous n'imiterons pas ce facile expédient.

Le condisciple de Polyclète et de Phidias, Myron; nous offre des signes encore plus singuliers et en apparence plus inexplicables. Il était né à Eleuthère, ville de Béotie, l'un des pays où le génie dorien avait le plus puissamment marqué son empreinte; Pausanias l'appelle l'Athénien, parce qu'Athènes lui avait donné le droit de bourgeoisie. Le même auteur raconte qu'il a vu à Égine une statue en bois, de la main de Myron, représentant la déesse Hécate, pour laquelle les habitants industriels de cette île avaient un culte tout particulier. La préférence accordée par eux à Myron, le choix que Myron avait fait du bois pour façonner cette statue, dans un temps où les métaux les plus précieux étaient prodigués par la statuaire, indiquent évidemment une affinité très-grande entre la manière de cet artiste et celle des maîtres éginètes. Myron avait dû fréquenter beaucoup Égine; nous savons qu'il faisait fondre ses statues de bronze dans cette île, dont les ateliers étaient renommés dans toute la Grèce *propter temperaturam*, dit Pliny l'Ancien. Il semble donc que Myron doive être quel-

que artiste sacerdotal fortement attaché aux croyances et aux traditions d'une école religieuse. Cependant nous apprenons par tous les auteurs que Myron s'illustra en faisant des statues d'animaux ; les recueils des poésies antiques sont pleins des éloges donnés aux vaches, aux bœufs, et même aux cigales et aux sauterelles que cet artiste avait sculptés. Comment accorder cette assertion avec la précédente ? L'artiste qui fait une statue archaïque de déesse a-t-il pu descendre jusqu'à pétrir les formes inférieures de la nature animale ? Ici j'invoque un passage de Pausanias, qui a été peu remarqué. En parlant des béliers sauvages de la Sardaigne, il dit qu'ils ressemblent à ceux qu'on voit dans les ouvrages de terre de fabrication égéïète. Les Égéïètes, ces artistes religieux par excellence, faisaient donc aussi des poteries recherchées, qui portaient des figures d'animaux. Quand on a vu leurs médailles, on ne peut douter de la perfection de leurs travaux dans ce genre. Nous avons déjà parlé de la tortue frappée sur la plupart d'entre elles, et qui est d'un coin magnifique. Les plus anciennes sont marquées d'une tête de bélier ou de deux poissons. Pourquoi ont-elles toujours choisi des animaux pour leurs emblèmes ?

Mais nous ne sommes pas au bout des contradictions que présente le talent de Myron ; voici celle qui a arrêté les érudits et les antiquaires, et qui est restée également incompréhensible pour Scaliger et pour Winckelmann ; elle se trouve dans un passage de Pline, que je m'efforcerais de traduire aussi littéralement que possible : « Myron, le premier, paraît

avoir prodigué la variété, plus nombreux dans son faire que Polyclète, et plus soigneux des proportions; et cependant, amoureux seulement des corps, il n'exprima point les sentiments de l'âme, et ne travailla pas non plus les cheveux et la barbe avec plus de scrupule que les rudes artistes de l'antiquité n'avaient coutume d'en user. *Primus hic multiplicasse varietatem videtur, numerosior in arte quam Polycletus, et in symmetria diligentior; et ipse tamen corporum tenus curiosus, animi sensus non expressisse, capillum quoque et pubem non emendatius fecisse quam rudis antiquitas instituisset.* » Cette phrase, qui a été une énigme jusqu'ici, a échappé aux critiques qui ont traité la question des marbres d'Égène. Jugez cependant du rapport qu'il y a entre ces marbres et la définition que Pline donne du talent de Myron.

Les statues d'Égène offrent une grande diversité de lignes et de mouvements; je pense que c'est là ce qu'il faut entendre par le *varietatem* de Pline. Mais, à cette multiplicité, nos modèles joignent le rapport qui lie les nombres dont elle se compose, c'est-à-dire l'harmonie qui unit toutes les inflexions particulières (*numerosior in arte*). Quoiqu'on ait remarqué qu'ils ont les bras un peu courts, ils présentent des proportions habilement mesurées (*in symmetria diligentior*); ils ont des corps d'une beauté voisine de la perfection, et des figures où les plus grossiers linéaments sont rendus à peine mobiles par l'imperceptible effort d'un sourire stupide (*corporum tenus curiosus, animi sensus non expressisse*); enfin ils portent les cheveux et la barbe traités dans la

manière archaïque, qui, d'après Winckelmann, consistait à faire les cheveux par petites boucles crépées et symétriquement étagées, et la barbe par masse confuse (*capillum quoque et pubem non emendatius fecisse quam rudis antiquitas instituisse*). La similitude est tellement frappante, que je suis étonné que personne n'ait encore attribué à Myron les statues de la Glyptothèque. Il est vrai que Myron était tellement célèbre, que Pausanias n'aurait pas manqué de citer son nom à propos du Panhellénion, si cet artiste y avait en effet travaillé.

Dans notre explication du fragment de Pline, nous avons oublié un mot, celui par lequel il commence : *Primus*. Que veut dire ce mot ? Signifie-t-il que Myron est le premier d'entre tous les Grecs qui ait substitué à l'unité des lignes de la statuaire primitive une variété et un nombre inconnus avant lui ? Mais les auteurs des frontons du Panhellénion avaient donné l'exemple du mouvement bien avant la guerre du Péloponèse, au commencement de laquelle vécut Myron. Aussi tel ne me paraît pas être le sens réel de l'assertion de Pline. N'oublions pas que pour lui et pour Rome entière, comme pour les modernes bien long-temps, Athènes était le centre d'une espèce de monarchie imaginaire de la Grèce. N'oublions pas que, né dans un pays dorien et formé par des maîtres de cette race, Myron vint exercer son art à Athènes, et qu'il y reçut le droit de bourgeoisie. Ces faits ne conduisent-ils pas à penser qu'il faut interpréter la phrase de Pline de la manière suivante : Myron est le premier qui ait montré à Athènes l'exemple d'une variété d'attitudes

et de lignes qu'on n'y connaissait pas auparavant?

Mais alors comment expliquera-t-on le rôle de Phidias, qui, bien qu'il fût le contemporain de Myron, dut fleurir quelques années avant lui? Les sculptures du Parthénon, qu'on attribue à l'école de Phidias, se divisent en trois parties distinctes, la frise, les métopes, et les frontons; on a remarqué dans chacune de ces parties des diversités de manière dont on n'a peut-être point encore donné une explication suffisante. Les frontons et les métopes me paraissent appartenir à deux styles entièrement différents; dont il me semble aussi qu'on peut retrouver le contraste dans la frise. Je reconnais volontiers dans cette frise, avec M. Otfried Müller, des traces de l'ancienne école attique, dont Phidias était obligé d'employer les élèves dans ses travaux; mais j'aperçois principalement ces traces dans les figures des femmes et des vieillards qui ferment le cortège des panathénées, et dont l'attitude et les draperies suivent une ligne verticale, à peine troublée par quelque rare inflexion angulaire du genou; dans les cavaliers, au contraire, j'admire le style nouveau de Phidias, plein de vie et de souplesse, mais toujours fidèle, même dans la disposition de ses mouvements, à l'antique régularité du génie athénien.

Les métopes, dans lesquelles M. Otfried Müller signale surtout les vestiges de l'ancienne école attique, me paraissent, au contraire, attester l'influence de l'école étrangère à laquelle appartenait Agéladas, et dont Phidias dut aussi, selon toute apparence, appeler les disciples autour de lui. Les métopes étant

en effet un ornement particulier aux temples de l'ordre dorique, n'est-il pas naturel de conclure que ce sont les peuples doriens qui ont réglé la forme des figures qu'il convenait d'y représenter, et que ce sont des artistes de cette race qui ont exécuté le combat des Centaures et des Lapithes dans les intervalles des triglyphes du Parthénon? Ainsi j'expliquerai pourquoi ces sculptures se rapprochent des marbres d'Égine par la roideur de leurs mouvements excessifs, et par le caractère rude de leurs physionomies. La même conjecture me permettrait encore de rendre raison, d'une manière assez plausible, du style à la fois animé et archaïque de cette fameuse frise de Phigalie, découverte aussi par MM. Haller, Stakelberg, Cockerell et Linck, dans les montagnes de l'Arcadie, et dont il me semble que le caractère a été jusqu'à ce jour méconnu. Seul, M. Quatremère de Quincy a remarqué que les têtes en étaient grossières et les proportions courtes; mais, nommant incorrection ce qui me paraît être le cachet d'une école particulière, il a supposé que les dessins conçus par quelque artiste éminent n'avaient été exécutés que par des mains inhabiles. Le temple de Phigalie ayant été bâti après la grande peste de la quatre-vingt-septième olympiade, n'est-il pas plus vraisemblable de le faire décorer par la main des sculpteurs doriens que d'appeler tout exprès, au milieu des hostilités de la guerre du Péloponèse, une colonie d'artistes athéniens pour exécuter cette œuvre, où l'on ne saurait retrouver ni la sûreté de leur goût, ni le calme de leur manière?

Les débris qu'on a conservés des deux frontons

du Parthénon me représentent toute la grandeur du génie de Phidias ; une vie divine anime ces marbres mutilés ; la liberté des attitudes, qui en est sans doute un des signes principaux, n'y dégénère jamais en mouvements brusques et multipliés ; des inflexions puissantes, mais solennelles et rares, ne justifient qu'imparfaitement le nom d'angulaire, que Winckelmann a donné à cette forme majestueuse. L'imitation de la nature est sans doute le principe nouveau que Phidias a reçu de son maître dorien Agéladas, et qu'il développe de préférence dans ses œuvres ; mais en traduisant la nature, il la soumet encore à certaines habitudes de calme et d'unité qui constituent la véritable tradition léguée par l'Égypte à l'Attique.

Pour appuyer cette théorie, il n'est pas besoin de révoquer en doute ce que les Athéniens nous ont appris sur leur Dédale, auquel ils ont attribué l'honneur d'avoir le premier introduit plus de mouvement dans les anciennes statues religieuses apportées d'Égypte et de Phénicie. Le contemporain de Smilis peut avoir séparé des flancs de ses statues les bras qui y étaient attachés avant lui ; il a pu faire avancer leurs pieds hors de la ligne droite, et cependant conserver dans l'attitude cette simplicité et dans les formes distinctes ce type conventionnel qui étaient les caractères intérieurs, si je puis parler ainsi, de l'art égyptien. Prenez, au contraire, un exemple dans la plus haute époque de l'art étrusque ; choisissez une statue dont les bras et les pieds soient liés, moins peut-être par le respect d'une tradition étrangère que par la grossièreté et l'ignorance d'un

art au début; ne sentez-vous point déjà dans cette immobilité je ne sais quel principe latent d'activité qui perce à tous les angles, et qui fait que cette figure, ne pouvant encore marcher, aime mieux se tordre, pour ainsi dire, sur elle-même que de rester oisive? Bientôt le temps et le génie vont la délivrer des chaînes qui lui paraissent si difficiles à supporter; alors vous ne vous étonnerez plus de son agitation: quand elle était enchaînée, vous prévoyiez déjà qu'elle allait se mouvoir. Chose plus étonnante encore! Comme on lisait sa force dans sa contrainte, on lira la roideur de sa captivité dans la vigueur de ses allures nouvelles, de manière qu'elle sera, à travers ses transformations, toujours semblable à elle-même par quelque point important. Où un peuple énergique a posé son empreinte, soyez sûr que vous la verrez se perpétuer et survivre à ses révolutions. C'est Winckelmann lui-même qui a dit le premier que, dans les peintures sans repos de Michel-Ange, il retrouvait encore les immobiles statues des Étrusques ses ancêtres.

Après avoir établi, contrairement à l'opinion de M. Müller, que la convention et l'unité sont la loi de l'art attique, et que l'imitation et le mouvement sont celle de la plupart des autres écoles grecques, il faut essayer de montrer d'où dérive la similitude de celles-ci. Les Doriens étaient une race rude; leur dialecte, que Pindare avait assoupli à toutes les modulations du rythme, conserve, même dans les strophes de ce poète, un accent âpre et robuste particulier aux peuples qui se sont formés sur les plateaux des montagnes. L'Hercule thébain; qui de-

vint la personnification du génie dorien, est le symbole de la force laborieuse, de l'activité pratique. L'industrie qu'exercèrent les Éginètes, la guerre, qui semble avoir été l'état normal de Lacédémone, montrent quelle tendance ces peuples avaient pour la vie positive et militante. Ce qu'il pouvait même y avoir d'épais et de lourd dans leur sang leur donnait une action plus intense et plus immédiate sur la matière. Aussi le talent des artistes de cette race dut-il se tourner vers les représentations réelles et animées. C'est ainsi qu'au quinzième et au seizième siècle on trouve plus de vérité dans l'art des Allemands que dans celui des Italiens, quoique le génie des premiers fût moins vif que celui des seconds. Cette lenteur était cause qu'au lieu d'aspirer à la beauté, les hommes du Nord observaient la nature avec plus de soin, et en exprimaient la variété plus littéralement.

Les Étrusques furent incontestablement, comme les peuples du Péloponèse, formés du mélange d'une couche pélasgique et de plusieurs couches helléniques. Chez eux aussi, le génie grec sortit radieux et vainqueur du sein d'une civilisation mystérieuse, dont les racines plongeaient sans doute dans les profondeurs de l'antique Orient. Les Doriens, qui avaient conservé au fond de la Thessalie la rudesse des Grecs primitifs, rendirent le Péloponèse égal à l'Étrurie, en y étouffant les germes étrangers. Ainsi la nature dorientale, non plus que la nature étrusque, ne fut autre chose que la nature grecque elle-même dans son originalité propre et dans sa substance essentielle. Cette

démonstration nous conduit à un résultat qui n'est pas dénué de grandeur : elle nous permet de ramener tous les arts grecs à une seule loi.

Déjà l'architecture avait constaté que le dorique était non-seulement le plus ancien de tous les ordres, mais encore le fondement des ordres subséquents; et que son principe était l'imitation des constructions en bois sous lesquelles les Grecs avaient, dans les commencements, cherché leurs demeures. Quant à l'ordre toscan, tout le monde convient qu'il n'est pas, comme les autres, un ajustement postérieur de l'ordre dorique, mais le développement parallèle de la même donnée. Quoique la plus grande obscurité règne sur la musique grecque, nous savons que le mode dorien, le plus grave de tous, fut le premier consacré. Les modes suivants, avant de recevoir le nom des Ioniens, portaient ceux de phrygien et de lydien, ce qui prouverait qu'ils étaient originellement étrangers à la musique hellénique. Nous pouvons aujourd'hui ranger la sculpture dans la même formule. C'est aux Doriens que revient l'honneur d'avoir mis la Grèce en possession d'une statuaire qui lui fut propre; partout où ils s'arrêtèrent, ils imposèrent à cet art des principes et des types analogues; trois îles où leur génie prit un développement précoce, Égine, Rhodes et la Sicile; deux villes de la terre ferme que leur séjour féconda, Sicyone et Corinthe, devinrent les ateliers principaux de cette sculpture marquée de leur sceau, et que l'antiquité connut sous le nom d'éginétique : mais l'Étrurie, qui conserva comme eux le primitif esprit grec dans sa

pureté, produisit un art qui se confond avec le leur.

Nous ne voudrions pas cependant faire croire, comme M. Müller l'a pensé, que l'Orient n'a absolument laissé aucune trace dans l'art éginétique. Sans parler de l'origine orientale des Pélasges, je pense que les colonies de l'Égypte, de la Phénicie, de la Phrygie, n'auront pas vainement passé sur le sol de la Grèce, et j'imagine volontiers que c'est aux traditions qui remontent à cette source qu'il faut attribuer les têtes des statues du Panhellénion; sans elles, je m'expliquerais difficilement, non-seulement la persévérance des artistes à placer des figures convenues sur des corps imités, mais encore l'air bestial de ces visages. Winckelmann a reconnu dans plusieurs statues grecques l'imitation de certaines formes animales; il a surtout remarqué que le taureau semble avoir servi de modèle à l'Hercule. Les animaux jouent dans l'histoire de ce personnage un rôle considérable, dont l'astronomie toute seule ne rend pas raison; ils apparaissent, comme nous l'avons vu, dans les monnaies et dans les poteries d'Égine; ils sont aussi un des principaux objets d'étude du sculpteur dorien Myron. On sait que chez les Étrusques la tête d'un Jupiter était représentée sous la forme d'une mouche. Tous ces faits ne font-ils pas involontairement penser aux sphinx et aux anubis? La nature animale avait une haute valeur symbolique dans tout l'Orient; l'Égypte lui accorda une telle importance, qu'elle mit le plus souvent des têtes d'animaux sur les épaules de ses dieux. Il est naturel de croire que le fondateur de l'école d'Égine, Smilis, qui était antérieur à l'arrivée des Doriens

dans le Péloponèse, aura commencé par se conformer à ces exemples; c'est d'après les têtes bestiales façonnées par lui que les artistes de la dernière époque de l'art éginétique auront sculpté ces visages, où il n'y a presque rien d'humain. Telle était leur manière de se rattacher aux traditions hiératiques de leur art.

Mais les corps des statues de la Glyptothèque, qui en sont évidemment la partie principale, attestent une autre origine; ils sont le côté nouveau, indépendant, national de l'art éginétique. Les têtes sont un ressouvenir de l'époque où la statuaire, entièrement bornée aux objets religieux, ne taillait que les idoles; les corps font penser à un temps où l'esprit grec, s'affranchissant des chaînes sacerdotales, tourna toutes ses idées vers les luttes guerrières, et créa ces jeux renommés dont l'art, devenu dès lors politique, fut chargé d'immortaliser les vainqueurs. Ainsi, dans les marbres d'Égine, on lit toute l'histoire des sources de l'art antique; la période des dieux et celle des athlètes y sont écrites, l'une à côté de l'autre, de la manière la plus éclatante. Mais c'est évidemment la dernière qui est l'expression la plus nette du génie grec; les artistes doriens, qui sont les fidèles interprètes de ce système, et qui eurent la mission spéciale de copier les figures et les attitudes des lutteurs, firent de l'imitation et du mouvement les deux conditions fondamentales de la statuaire; les marbres de la Glyptothèque nous la montrent parvenue à ce point. La physionomie des corps, leur animation, leur réalité y sont admirables : voilà tout ce que le génie

dorien, dans son époque extrême, pouvait faire pour l'avancement de l'art. Dans les statues du Panhellénion brille, il est vrai, une certaine grâce particulière; elle n'a rien d'efféminé, comme celle que les successeurs de Phidias poursuivirent. Dans sa maigreur, elle conserve quelque chose de sévère, qui plaît comme la rigidité mélancolique des peintures du quatorzième et du quinzième siècle; mais cette grâce dorienne ne constitue point la véritable beauté.

Il était réservé à un sculpteur athénien, à Phidias, de faire subir à l'art réaliste des Doriens la transformation qui devait enfin produire le type complet de l'art grec. Athènes avait plus qu'Égène le sentiment du beau, parce qu'elle avait un plus juste sentiment de l'infini, c'est-à-dire une tradition plus entière de l'Orient et de l'Égypte; aussi fut-elle destinée à ajouter à l'imitation qui distinguait les ouvrages de sa rivale l'idéal qui leur manquait, et à rappeler leurs mouvements divergents à une plus harmonieuse unité. C'est Phidias qui opéra cette grande révolution, semblable, sous bien des rapports, à celle que Raphaël accomplit parmi les modernes. Il fit descendre l'infini de l'Orient dans le fini du monde grec. Prêtre, au nom de son génie personnel, dans un temps où la religion était défaillante, il ne vécut que pour créer de nouveaux types divins, dans lesquels il mêla au naturalisme des athlètes doriens une majesté qui le consacra; il fondit ainsi en un seul résultat les deux éléments qui avaient jusqu'alors coexisté dans la sculpture. Il ne fit, on le sait, qu'une seule figure individuelle, celle de cet enfant dont il écrivit le nom (Πανταρχης

καλος) sur le petit doigt du Jupiter olympien, comme pour profaner lui-même le dieu qu'il avait su rendre sublime sans croire à sa divinité. Ayant modelé les plus belles images religieuses que le polythéisme ait connues, il put passer, aux yeux de ses contemporains et de la postérité, pour un contempteur de la religion, dont il ne respectait sans doute ni la sainteté ni les anciens symboles; mais sa mission s'étendait au delà du cercle borné d'une mythologie transitoire, et s'il le franchissait sans tremblement, c'était pour dérober au ciel une notion plus parfaite de l'idéal. Aussi l'époque qui le suivit, et qu'il entraîna par son exemple, fut-elle l'époque des types, comme l'époque qui l'avait précédé, et dans laquelle il avait pris sa base, était celle de l'imitation. Alors les Doriens eux-mêmes, qui ne s'étaient appliqués jusque-là qu'à copier la nature, voulurent l'idéaliser; mais, fidèles au caractère de leur race, tandis que Phidias réformait les types des dieux, ils composaient ceux des lutteurs qui leur avaient donné le sujet de leurs premières études. Ainsi, Polyclète et Myron, qui partagèrent avec Phidias les leçons d'Agéladas, et qui ressemblèrent plus que lui à leur maître, passent pour les créateurs de l'idéal des cycles gymnastiques et athlétiques.

L'idéal perfectionna l'art grec, mais il ne changea point ses conditions essentielles. Le corps humain, qui avait fourni aux Éginètes l'occasion de développer le germe de la sculpture, épuisa aussi presque tout entier le génie des Athéniens. L'homme ne fut pour les artistes des grandes époques qu'un

animal plus beau que les autres, et la tête qu'une des parties de cet animal; elle fut traitée, non pas comme le miroir des passions, mais comme un membre accessoire semblable aux autres, et destiné seulement à compléter avec eux l'harmonie de l'ensemble. Quand Winckelmann vante la majesté de Phidias, la grandeur de ses attitudes, la beauté hardie de ses lignes, ma raison est d'accord avec son génie; mais lorsqu'il parle de l'expression de ce sculpteur sublime, je crains qu'il n'attache à ces mots un autre sens que celui qu'on leur donne ordinairement. Il me paraît beaucoup plus vrai de dire, avec M. Müller, que le contemporain de Périclès donna à ses statues ce que les Grecs appelaient ἦθος, le caractère, c'est-à-dire la manifestation des habitudes générales de l'esprit; mais c'était bien plus dans le corps que sur le visage qu'il exprimait cette qualité. Quant au pathétique (παθητικόν), que M. Müller nous présente comme le signe des époques postérieures, le Laocoon, qui en est, de l'aveu de tout le monde, l'exemple le plus frappant, nous servirait au besoin à montrer ce qu'il faut entendre par les passions que l'art antique pouvait exprimer. C'était à l'art moderne qu'il était réservé d'accorder au visage humain toute sa valeur, d'en faire l'objet spécial et suprême des études, et d'en altérer la tranquille surface pour y peindre les désirs, les pensées et les résolutions de l'âme.

Ainsi l'examen des marbres d'Égine nous a amenés, de déductions en déductions, jusqu'à la question la plus intéressante de l'esthétique, à celle de la valeur relative de l'art antique et de l'art mo-

derne. Qu'il me suffise ici de l'avoir indiquée. Je m'estimerai heureux si j'ai montré clairement l'importance de l'étude des origines de l'art antique. Dire sous quelles conditions cet art se forma, c'est désigner les qualités qu'on doit apprécier dans son développement. Si, en effet, on aperçoit nettement que le caractère de l'art grec consiste dans l'application du sentiment de l'infini à l'individualité humaine, dans la transformation du principe de l'imitation par celui de l'idéal, dans le mélange du mouvement et de l'unité, de la force et de la beauté; on déterminera facilement, selon que les unes ou les autres de ces parties constituantes viendront à prédominer ou à s'affaiblir, s'il approche de sa perfection, ou s'il tend vers sa décadence.





ÉTUDE

SUR L'HISTOIRE COMPARÉE

DE LA PEINTURE

CHEZ LES ANCIENS ET CHEZ LES MODERNES.





ÉTUDE

SUR L'HISTOIRE COMPARÉE

DE LA PEINTURE

CHEZ LES ANCIENS ET CHEZ LES MODERNES.

I.

Comment on peut connaître la peinture des Grecs.

Lamothe le Vayer, dans un de ces petits traités où il s'efforce d'imiter les dissertations morales de Plutarque, a fait, des principaux peintres de la Grèce antique avec ceux de l'Italie moderne, un ingénieux parallèle que je voudrais compléter.


Les écoles italiennes sont aussi bien connues que les écoles grecques le sont peu. Nous jugeons les modernes sur leurs œuvres; nous ne pouvons juger l'antiquité que sur des témoignages épars et incertains. Il est facile d'écrire l'histoire de l'architecture ou de la sculpture grecques : les ruines debout sur le sol, les marbres conservés dans nos musées la racontent en quelque sorte, et servent de vivant commentaire aux auteurs. Mais qui oserait demander aux seules peintures de Pompéï, aux décorations d'un obscur municipe dans un temps de décadence,

de nous révéler la perfection de l'art grec et l'exquise pureté du pinceau d'Apelle ou de Protogène? Les textes dispersés dans les livres classiques ont pu être réunis, discutés, rectifiés, coordonnés, sans jeter de bien vives lumières sur la nature intime, sur la valeur des peintures qui sont pour jamais dérobées à nos regards; mais l'histoire demeure comme une lettre morte, si, en l'absence de ces monuments, le regard et le goût ne peuvent s'exercer au moins sur d'autres monuments dont l'analogie serait constatée.

C'est la pensée que j'emprunte à Jamothe le Vayer. J'essayerai, par l'examen des productions de l'art italien, de faire juger des productions de l'art grec dont la description seule nous reste. Pousser jusqu'à ses dernières limites la comparaison des époques, des hommes, des œuvres même, c'est s'exposer, à coup sûr, au reproche d'exagération et de parti pris : ce constant parallèle est pourtant, à mes yeux, moins encore un système qu'une méthode pour arriver à découvrir ce qui a échappé jusqu'à présent aux esprits les plus pénétrants, et ce qu'il m'est impossible de renoncer à connaître, du moins en partie.

II.

De l'Art.



Le talent de revêtir une pensée d'une forme sensible, et de reproduire par l'imitation les créations de la nature, est sans doute un don précieux que notre siècle partage avec ses devanciers. Mais si, quand on prononce le mot d'*art* aujourd'hui, on veut dire qu'il existe parmi nous quelque chose de semblable à cette tradition qu'aux grandes époques les artistes développaient, sans l'interrompre, comme l'héritage sacré de la vie et des efforts des générations antérieures, on se trompe étrangement : je ne vois plus guère que des hommes qui, sans lien avec ceux qui les ont précédés, songent peu à ceux qui leur succéderont. Ce n'était pas ainsi que travaillaient les maîtres, dans les siècles où chacun de leurs essais ajoutait quelque perfection nouvelle à une invention continue, qu'entretenait en commun la société tout entière. Les peintres qui, dans notre temps, ont un désir sérieux d'atteindre à la gloire de ces grands artistes,

prouvent, même en suivant de près leurs exemples, qu'il n'est plus possible de refaire leur destinée. L'un, tenté par une des plus nobles ambitions que notre siècle puisse applaudir, veut recommencer Raphaël, derrière lequel déjà il cherche à retrouver Apelle; l'autre, moins austère, se propose de reproduire l'élégance et la dignité de Van Dyck : celui-ci mélange ses couleurs comme on le pratiquait dans l'atelier savant des Carraches; celui-là les assombrit et les charge comme faisait Rembrandt. On nous montre clairement par cette imitation que les plus beaux talents ne peuvent rien par eux-mêmes, et qu'à moins de s'attacher à un modèle connu, ils ne sauraient développer la puissance de création dont la nature les a doués. Mais les illustres artistes dont nos peintres suivent les traces n'étaient point obligés de chercher leur inspiration si loin d'eux; au lieu de ces études dont la seule fantaisie décide, ils avaient une tradition vivante qui leur était livrée directement par leurs maîtres, qu'ils remettaient accrue à leurs élèves, et pour laquelle conspiraient tous les sentiments de leur temps. C'est cette tradition développée avec liberté, mais avec suite, qui constitue ce qu'on appelle véritablement l'art. Commençons par la définir.

III.

De la Tradition.

La tradition comprend les ressources que la nature présente dans chaque climat, la manière dont l'homme les emploie dans chaque société, le but auquel il les affecte dans chaque époque.

Ce n'est pas le goût seul de l'artiste qui décide du choix des couleurs. Les paysages que le peintre a sous les yeux lui offrent une valeur ou un mélange de tons qu'il imite nécessairement. La terre qu'il habite produit ou reçoit une certaine quantité de substances qu'il ne dépend pas de lui de changer. Ces substances sont ou des minéraux ou des végétaux qui ne se prêtent jamais à tous les usages, et qui veulent être mis en œuvre dans des cas déterminés et d'une manière prévue. Voilà ce que la nature impose à l'artiste.

Par la manière de traiter les couleurs, le peintre relève déjà de la société, qui, suivant qu'elle sera plus ou moins avancée dans la carrière de l'indus-

trie, lui fournira des substances plus ou moins choisies et des méthodes plus ou moins variées; c'est d'elle aussi qu'il reçoit les objets auxquels il doit appliquer ses couleurs, et qui en modifient encore l'emploi; c'est elle qui décide s'il les étendra sur des vêtements, sur des meubles, sur des monuments. En lui donnant ainsi des cadres différents, elle le conduit à former nécessairement des lignes diverses. On ne saurait tracer les mêmes figures sur une robe flottante, sur un bouclier solide, sur de hautes murailles. Tous les arts, qui ne sont que les efforts différents de l'homme pour s'emparer de la nature, agissent donc sur la peinture, qui est destinée à les orner avant de rivaliser avec eux; lors même qu'elle s'en sépare pour produire des ouvrages qui semblent se suffire à eux-mêmes, elle est encore soumise à leur influence; il faut qu'elle leur emprunte, et les costumes, et les décorations, et les fabriques, qui occupent une si grande place dans ses compositions; elle garderait encore les proportions de ces arts, alors même qu'elle ne conserverait pas d'autre marque de leur puissance. Car, comme elle n'a point de dimensions par elle-même, elle est bien forcée d'emprunter le sentiment des mesures à ce qui a en soi de l'étendue. Voilà la dépendance où les arts utiles tiennent la peinture.

Le peintre n'a pas une liberté plus grande dans le choix et dans la composition des images qu'il forme. Chaque peuple est doué d'un certain génie qui est attaché à sa race, et qui préside à sa destinée. Ce génie qu'on voit apparaître dans les premiers mouvements de sa réunion, et qui n'est peut-être que le

retentissement de ses premières impressions, possède une autorité qui s'étend jusque sur ses dernières pensées ; il se révèle surtout par les œuvres des arts. C'est lui qui décide des arts où chaque nation porte son effort particulier, et du ton auquel elle les monte. Mais les artistes, outre ce maître impérieux, en reconnaissent d'autres encore. Selon les époques ils traitent des sujets, ou fixés par la religion, ou déterminés par une volonté particulière, ou inspirés par l'opinion. Si c'est le prêtre qui ordonne, il impose à la fois l'idée, la disposition et la forme ; si c'est simplement un dévot ou un seigneur qui commande, il donne l'idée et prescrit souvent la disposition ; si c'est l'opinion seule qui entraîne, elle détermine au moins encore l'idée et une certaine convenance générale. Que l'artiste emploie son pinceau à traduire des dogmes ou à flatter des modes, il est également l'interprète des pensées de son siècle, et, loin de s'avilir dans cette sujétion, il a, au contraire, d'autant plus de part au respect des hommes qu'il est un plus obéissant organe de leurs sentiments. Voilà la contrainte qu'exercent sur lui le souvenir que chaque société conserve de son origine et la conscience du but qu'elle se propose d'atteindre.

Tels sont les fondements de la tradition ; elle se compose de l'ensemble des nécessités auxquelles l'art est soumis. La nature donne au peintre les couleurs dont il peut se servir ; l'industrie, les méthodes pour les appliquer ; les arts utiles, les lignes dans lesquelles il doit les circonscrire ; l'histoire et la religion, les caractères divers qu'il doit tracer par leur moyen. La tradition est un certain choix fait parmi

ces données; elle est établie lorsque, par cette option, est constitué un système de formes régulièrement transmis par l'enseignement. Mais, avant de voir comment ces systèmes se fondent, il faut examiner plus attentivement chacun des éléments qui concourent à leur formation.



IV.

Des Couleurs.

Le ciel , qui se montre si différent en Orient et en Occident , communique aux hommes qui habitent ces deux régions une manière diverse d'entendre les couleurs. En Asie, on a toujours fait usage des plus tranchées ; en Europe, on s'est formé peu à peu à n'aimer que celles qui, mêlées et fondues, présentent les nuances les plus capricieuses. Sous un soleil brûlant, le regard ne distingue que ce qui en rappelle ou en brise l'éclat. Sa flamme vive, l'azur où elle brille, les herbes et les eaux qu'elle baigne, le jour qu'elle produit, la nuit d'où elle s'échappe, se répètent naïvement dans les ouvrages des peuples qui sont fortement frappés par leurs oppositions. Le rouge, le jaune, le bleu, le vert, le blanc, le noir, s'y montrent seuls et par tons entiers. Au contraire, dans des pays où la lumière ne paraît ni aussi pure ni aussi ardente, où les nuages la voilent souvent et l'altèrent presque toujours, l'œil, habitué à des mélanges singuliers, qui tour à tour le fatiguent et le repo-

sent, demande qu'on les reproduise dans les œuvres de l'art. Les couleurs fondamentales disparaissent alors, pour faire place à toutes les teintes qui peuvent naître de leurs combinaisons infinies.

L'idée que les Orientaux, et les peuples formés par eux, attachaient aux couleurs primitives, a sans doute contribué à en prolonger l'emploi. Le rouge, qui semblait être un rayon emprunté au soleil, fut consacré par le culte de cet astre, et, après avoir servi à marquer les dieux, dut devenir le signe des rois. A Rome, dans certains jours de fête, on peignait encore de vermillon la statue de Jupiter Capitolin; avant de se vêtir de pourpre, les chefs des peuples en teignaient leurs corps. Les princes éthiopiens se tatouaient ainsi; et lorsque Camille reçut les honneurs du triomphe, il était encore d'usage chez les Romains que les triomphateurs se barbouillassent de la même couleur (1). Le jaune, qui paraissait un affaiblissement de la lumière, échut aux races dégradées et asservies. Humphry Davy, qui a soumis à l'analyse de la chimie les couleurs des peintures antiques, a remarqué que, dans ces substructions des bains de Titus qui avaient fait partie de la maison de Néron, les chambres des maîtres étaient peintes en rouge, celles des esclaves en jaune; et il n'y a pas longtemps que dans la Rome chrétienne les Juifs étaient encore contraints à porter un bonnet jaune, comme un signe de leur infériorité. Le bleu et le vert ont toujours été plus particulièrement consacrés à représenter les objets naturels. Les Chinois, qui donnent

(1) Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXIII, c. 36.

tant à la nature, et qu'on dirait destinés à jouer éternellement avec elle, semblent aussi se servir de ces deux couleurs avec une prédilection marquée dans les poteries par lesquelles nous pouvons surtout juger de leurs arts.

Outre la force des symboles, la richesse même du sol maintenait chez les Orientaux l'usage de leurs belles couleurs tranchées : leur terre produit les substances d'où elles sortent toutes vives. C'était de l'Orient qu'on apportait en Grèce et à Rome ce cinabre qu'on disait formé du sang du dragon écrasé sous l'éléphant expirant (1), et qui paraît n'avoir été que le suc des palmiers. La *rubrica*, ocre rouge, qu'on employait dès le temps d'Homère à peindre les vaisseaux, était une terre qu'on trouvait dans l'Asie Mineure, dans l'Égypte et dans Libye; la *sino-pide*, qui la remplaçait dans la peinture des colonnes et des monuments, avait pris son nom d'une ville de Cappadoce, et se trouvait aussi en Asie et en Afrique; une autre terre de la même couleur, la *sandaraque*, était recueillie sur les bords de la mer Rouge (2). Le *minium*, qui succéda à toutes ces couleurs, et qui était plus éclatant et plus précieux, fut découvert en Ionie, dans les mines d'argent d'Éphèse, au commencement du quatrième siècle avant l'ère chrétienne; le *purpurissum*, qui le disputait au *minium* pour la cherté et pour la noblesse, était composé avec la liqueur extraite des murex qu'on pêchait sur les ri-

(1) « Saniem draconis elisi elephantorum morientium pondere permixto utriusque animalis sanguine. » (Plin., *Hist. natur.*, lib. XXXIII, c. 38.)

(2) Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXV, *passim*.

vages de la Méditerranée (1). Les Orientaux possédaient les autres couleurs dans des substances non moins éclatantes : parmi les jaunes, l'orpiment se trouvait en Syrie sous la forme minérale; parmi les verts, l'*armenium* était une pâte faite avec les terres d'Arménie; parmi les bleus, l'*indicum*, qui est notre indigo, était déjà le produit connu d'une féculé indienne; et le *cæruleum*, que le moyen âge a marqué du nom d'outremer, était aussi, je crois, ce bel azur fait des débris du lapis-lazuli, qui se rencontre dans l'Asie Mineure, dans la Perse, et surtout dans la Chine.

L'Occident n'est point aussi riche. La Grèce empruntait ses couleurs à l'Ionie, qui semble lui avoir transmis en même temps la pratique des arts. Sous les Romains, le golfe de Naples, où affluaient les productions de l'Asie et de l'Afrique, vit s'élever des fabriques qui traitaient quelques minéraux importés ou indigènes. On y composait un bleu artificiel, connu sous le nom de fritte de Pouzzoles; c'est dans les mêmes lieux qu'étaient établies les officines où l'on faisait le *purpurissum*, en plongeant la craie dans les chaudières pleines du suc des janthines. Narbonne possédait aussi des ateliers dont les teintures étaient célèbres. L'Espagne est renommée pour avoir fourni aux anciens, avec les métaux de ses mines, des produits qui remplacèrent même quelques-unes des plus rares couleurs de l'Orient; mais de ces fabriques ou de ces mines qui lui appartenaient, l'Europe, à ce qu'il semble, ne sut plus tirer aucun parti pendant

(1) Ferd. Hofer, *Histoire de la chimie*, 1842, t. I.

le moyen âge ; elle continuait toutefois à cultiver la garance, que les anciens avaient connue sous le nom de *rubia*, et à laquelle elle donna alors celui de *verentia*, *varantia*, comme pour dire que c'était la seule couleur vraie, et non dérivée, qu'elle pût produire. Elle recevait la plupart des autres du Levant : en appliquant particulièrement à l'azur le nom d'outremer, elle signifia que c'était celle des couleurs étrangères qu'elle estimait et qu'elle employait le plus. L'outremer fut en effet pour le moyen âge et pour la renaissance ce que le *minium* avait été pour l'antiquité. Pline raconte que les peintres à qui on fournissait le *minium* le volaient, en laissant tomber dans l'eau la précieuse substance attachée au pinceau qu'ils faisaient semblant de laver (1). C'est de la même manière que Péruçin faisait tomber dans son godet l'outremer du prieur des jésuites, dont il voulait punir l'avarice (2). Je ne sais si le ciel, que les chrétiens figuraient souvent, et les voûtes de leurs églises où ils en représentaient l'image, n'ont pas beaucoup contribué à faire succéder ainsi l'azur à la pourpre. Cette substitution est un des traits qui caractérisent le plus l'art moderne.

Depuis quarante ans la chimie a fait des prodiges qui semblaient devoir nous rendre toutes les belles couleurs que possède l'Orient ; elle est même parvenue

(1) « Et alio modo pingentium furto opportunum est, plenos « subinde abluentium penicillos ; sidit autem in aqua, constatque « furantibus. » (Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXIII, c. 40.)

(2) Voyez dans Vasari le récit piquant de cette anecdote, où se trouve l'une des meilleures preuves de l'honnêteté, souvent contestée, de Péruçin.

à remplacer, par la main de ses maîtres les plus heureux (1), ce bleu que nos peintres n'étaient plus assez riches pour faire venir d'outre-mer. Mais, soit que l'art même; dans ses plus beaux triomphes, doive toujours montrer sa faiblesse, soit que les peintres n'aient point su s'en approprier les secrets, toutes nos découvertes n'ont encore servi qu'à affaiblir l'éclat de nos peintures et à le rendre moins durable. Les artistes anciens recevaient de la terre les couleurs toutes faites; les artistes de la renaissance apprenaient dans l'atelier à les mêler eux-mêmes. Aujourd'hui, nos peintres en abandonnent la composition à des manipulateurs, dont le savoir leur inspire une aveugle confiance, et ne peut cependant suppléer à la nature. C'est ainsi que, trahis par un climat avare, ils sont encore dépourvus des secours que leurs prédécesseurs trouvaient dans une éducation plus complète et mieux dirigée.

(1) Au commencement du siècle, M. Thénard a trouvé le moyen de faire avec le cobalt une couleur bleue qui a les apparences de l'outremer; et depuis lors, par d'autres combinaisons, l'imitation de ce précieux minéral a été poussée plus loin encore.

V.

Des Méthodes.

L'art varie dans la manière d'appliquer les couleurs comme dans leur choix. La méthode la plus simple et la plus ancienne paraît être celle de les étendre avec le pinceau, après les avoir délayées dans l'eau. Si on mêle de la gomme ou de la colle à l'eau où elles sont délayées, on les rend plus solides et plus vives : cette méthode, qu'on appelle la peinture en détrempe, semble avoir été employée pour la décoration des temples de l'Égypte et de l'Étrurie ; au seizième siècle, elle était encore appliquée aux tableaux de chevalet. Il n'y a pas de doute que les Égyptiens ne mêlassent aux couleurs d'autres substances qui en renforçaient ou en modifiaient l'effet naturel : comme les peintures qu'ils traçaient quelquefois sur la pierre la plus dure y ont pénétré assez profondément, on a été forcé de conclure qu'ils les y fixaient par des mordants très-vifs. Pline prouve d'ailleurs qu'ils avaient une chimie fort avancée,

lorsqu'il raconte qu'après avoir préparé leurs étoffes par des réactifs, ils pouvaient, en les plongeant dans une seule teinture, les empreindre de couleurs et de figures différentes. Tout porte à croire qu'un peuple qui possédait des connaissances aussi étendues avait dû s'assurer que les couleurs, appliquées sur un mur fraîchement enduit à la chaux, s'y incorporaient d'une manière durable, pourvu qu'on sût choisir celles que la chaux ne repousse point; et on a pensé que quelques-unes de leurs peintures étaient de véritables fresques.

Les Romains, qui ont reçu les arts de la Grèce, nous ont fait connaître les méthodes de leurs maîtres. La peinture en détrempe devait être la plus commune parmi les Grecs. Pline parle d'un procédé à peine différent dont ils ont dû user, et qui consistait à mêler du blanc d'œuf aux couleurs pour leur donner de l'éclat (1). Cette peinture à l'eau d'œuf, transmise ou renouvelée à l'époque de la renaissance, a communiqué un aspect singulièrement brillant à quelques tableaux de la vieille école flamande, et surtout, si j'en crois les récits qu'on m'a faits, à ceux d'Hemling. Il est aussi incontestable que les anciens ont pratiqué la peinture à fresque; c'était sans doute par cette méthode qu'on avait orné à Sparte les murailles que Varron faisait scier et transporter en Italie pendant son édilité: les murs d'Ardée, couverts de peintures plus anciennes que Rome et fraîches en-

(1) « *Pingentes sandyce sublita, mox ovo inducentes purpurissum, fulgorem minii faciunt. Si purpuram facere malunt, cæruleum sublinunt, mox purpurissum ex ovo inducunt.* » (Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXV, c. 26.)

core, quoique exposées à découvert, ne pouvaient avoir été peints qu'à fresque (1). Pline indique probablement le choix que ce genre commande de faire parmi les couleurs, lorsqu'il signale celles qui peuvent être employées avec la craie, et se refusent à être étendues sur un enduit humide (2).

Mais les Grecs passent pour les inventeurs d'une autre manière de peindre, que nous appelons encore aujourd'hui encaustique, du nom qu'ils lui ont donné : comme son nom l'indique, cette peinture s'achève par l'action du feu. Cependant Pline distingue une peinture à l'encaustique, où il semble que le feu n'ait point de part. C'est celle dans laquelle le cestre, espèce de poinçon, traçait des figures sur l'ivoire, ou sur le bois teint préalablement d'une certaine couleur; mais il est possible qu'on employât le feu à cette teinture, à moins qu'on n'ait appliqué le nom d'encaustique à une peinture faite avec le cestre, par l'analogie qu'avait cet instrument avec le stylet dont on se servait dans celles où le feu était employé. En effet, l'encaustique se pratiquait d'abord au moyen de stylets qu'on tenait chauds sur des brasiers, et dont la pointe portait sur la muraille des cires colorées, étendues ensuite par la partie

(1) « Exstant certe hodieque antiquiores Urbe picturæ. Ardeæ in ædibus sacris, quibus equidem nullas æque demiror tam longo ævo durantes in orbitate lecti, veluti recentes. » (*Ibid.*, c. 6.)

(2) « Ex omnibus coloribus cretulam amant, udoque illini recusant, purpurissum, indicum, cæruleum, melinum, auripigmentum, appianum, cerussa. » (Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXV, c. 31.)

large de l'instrument dans les contours figurés à l'avance. Le besoin produisit une troisième espèce d'encaustique : comme la cire unie aux couleurs les préservait de l'atteinte de l'eau et du sel, on chercha les moyens d'en employer facilement les mélanges à la peinture des vaisseaux ; on imagina de faire liquéfier au feu les cires colorées, qu'on pouvait ainsi étendre vite avec le pinceau. Ce procédé rapide passa de l'industrie à l'art. Il y a un quatrième genre d'encaustique, dont Millin n'a rien dit (1), et qui consistait à mettre sur les murailles peintes un vernis de cire punique, puis à leur présenter des réchauds qui leur faisaient rendre leur humidité, et devaient aussi opérer une certaine fusion de la cire et des couleurs. La peinture sur verre est bien encore une cinquième sorte d'encaustique, puisque c'est le feu qui ouvre les pores de ce corps pour y faire pénétrer les couleurs. Celles des peintures à l'encaustique où l'on employait la cire avaient l'avantage, non-seulement de résister l'humidité, mais encore de donner aux couleurs quelque chose de l'empâtement brillant et doux des modernes, et, en permettant les retouches, de communiquer au dessin plus de finesse et de précision. Elles constituaient donc chez les anciens comme un genre perfectionné qui pouvait, mieux que les autres, s'approcher de la nature.

Les Romains, qui suppléaient à la délicatesse par la magnificence, avaient conçu quelque dédain pour ces poussières et ces cires colorées, matières vul-

(1) *Dictionnaire des Beaux-Arts.*

gaires et périssables dont les Grecs faisaient leurs chefs-d'œuvre. Ils voulurent peindre d'une manière plus riche et plus durable; ils employèrent les pierres précieuses, à la place des couleurs : non contents, au rapport de Pline, de couvrir leurs murailles des substances les plus rares, ils découpèrent le marbre pour y faire des incrustations qui imitaient les contours et les couleurs des objets et des animaux (1). Cette espèce de mosaïque, qui se perpétue à Florence, fut ou précédée ou suivie par celle qui se formait de petits dés égaux de pierre, jetés, comme les coups différents du pinceau, sur un dessin arrêté. Quand on trouva que la nature ne fournissait point des pierres d'une teinte assez vive, on colora au feu de petits dés de verre, avec lesquels les chrétiens continuèrent à composer des mosaïques, que Domenico Ghirlandajo appelait une peinture pour l'éternité.

Pendant le moyen âge, il paraît qu'on ne conserva des peintures opérées par le moyen du feu que la plus difficile, celle qui se faisait sur les verres. On peignait les tableaux en détrempe, les murs à fresque; mais il se glissa peu à peu dans l'art une méthode qui devint pour les modernes ce que l'encaustique avait été pour les anciens : au lieu de la cire, on mêla l'huile aux couleurs. La fresque, en les posant sur des ciments frais, les associe à leur durée, mais les abandonne à leur action : la cire et l'huile,

(1) « Nec tantum ut parietes toti operiantur, verum et inter-
« raso marmore, vermiculatisque ad effigies rerum et animalium
« crustis. » (Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXV, c. 1.)

en se combinant avec elles, en font au contraire des corps indépendants, et permettent d'en calculer sûrement l'effet, et de le varier à loisir. Aussi se sont-elles toujours prêtées davantage à une imitation finie de la nature, tandis que la fresque, plus éloignée d'une exacte ressemblance, offre des représentations d'un genre plus absolu et plus grand.



VI.

Des Objets.

L'art varie encore selon la forme des objets auxquels on applique les couleurs. Si l'architecture et la sculpture ont partout subordonné leurs contours au genre des matériaux dont elles ont disposé, plus pesantes lorsqu'elles ont employé des pierres d'une masse considérable et d'un grain serré, plus élégantes quand elles se sont servies de marbres délicats, la peinture, moins libre, a dû modifier ses lignes suivant la place où elle était appelée à les tracer, et qu'elle n'a point toujours choisie elle-même, comme elle le fait aujourd'hui. Donnez à l'architecte et au sculpteur une carrière, ils en tireront tout ce qui leur sera nécessaire pour élever leurs ouvrages sur la terre nue. Donnez au peintre des couleurs, il ne saurait en faire usage si, dans l'espace vide, vous ne lui fournissez encore un objet préparé pour les recevoir. Aussi peut-on dire que son art n'existe point par lui-même, et se trouve, vis-à-vis des autres arts, dans une dépendance dont il porte toujours les

marques, alors même qu'il pense avoir le mieux établi sa liberté.

Dès la plus haute antiquité, les Orientaux ont appliqué la peinture au costume de l'homme. Les robes des Phrygiens, peintes à l'aiguille (1), sont peut-être les plus anciens modèles que les Grecs aient vus de cet art. Sur ces robes, faites pour être drapées, la main de l'ouvrier eût vainement représenté des sujets vrais, que les plis auraient rendus méconnaissables : aussi faut-il croire qu'elle y traça dès l'origine ces ornements sinueux et fantasques que les habitants de la vallée de Cachemire dessinent aujourd'hui, et qui furent sans doute le commencement des arabesques. L'Inde, qui avait peut-être appris leur art aux Phrygiens, le perfectionna en imprimant des dessins coloriés sur des toiles tissées, répandues dans l'empire romain dès le temps d'Auguste, et imitées par nous aujourd'hui sous leur vieux nom d'indiennes (2). S'il faut en croire un passage d'Hérodote (3), au cinquième siècle avant l'ère chrétienne, les Égyptiens savaient déjà peindre les étoffes en les tissant ; on sait qu'ils imitèrent les toiles imprimées de l'Asie, et qu'au lieu des fleurs capricieuses, ils y figuraient leurs animaux chimériques, ainsi portés par le commerce du seuil de leurs temples jusque sur les comptoirs les plus reculés de l'Europe. Dans les fabriques qui s'établirent en

(1) « *Acu pingere vestes Phryges invenerunt, ideoque Phrygionas appellati sunt.* » (Plin., *Hist. nat.*, lib. VIII, c. 48.)

(2) Voyez des détails curieux sur ces étoffes dans l'histoire de la gravure, par M. Éméric David.

(3) Lib. III, c. 47.

Syrie, sous les Romains, pour rivaliser avec les fabriques d'Alexandrie, et qui survécurent à l'invasion arabe, on imprimait, au quatrième siècle, sur les toiles destinées à vêtir les chrétiens, la vie du fondateur de leur religion. Les guerres des Iconoclastes durent briser les métiers qui, dans le reste de l'empire, avaient pu rivaliser avec ces manufactures; les toiles couvertes de monstres continuèrent, au contraire, à avoir un grand cours pendant le moyen âge (1); elles fournissaient des modèles communs, que les sculpteurs répétaient fréquemment sur la porte des églises (2).

Les anciens peignaient aussi leurs armes. Ils y avaient d'abord gravé des dessins, devenus de bonne heure très-complicqués, comme le prouve suffisamment la description qu'Homère a donnée du bouclier d'Achille. Plus tard, si l'on s'en rapporte aux commentateurs de Virgile, les boucliers furent recouverts de toiles qui recevaient des peintures; ceux des héros, chez les Grecs, portaient ordinairement un aigle, mais ils pouvaient être ornés de sujets plus variés. Sur la face intérieure du bouclier de la Minerve de Colotès, le frère de Phidias, Pancenus, avait peint le combat des Athéniens contre les Amazones. Les Spartiates portaient des boucliers peints, et les Messéniens copiaient leurs signes distinctifs pour surprendre Élis (3). Chez les Romains, les vété-

(1) M. Michelet s'en est peut-être trop étonné au t. IV, p. 3 de son *Histoire de France*.

(2) Les plus curieuses imitations sont celles de Saint-Jacques des Écossais, à Ratisbonne.

(3) Pausanias, *Mess.*, XXVIII.

raus se distinguaient des conscrits par les figures dont ils couvraient leurs boucliers. Végèce nous apprend, du reste, que dans chaque cohorte on peignait un signe particulier sur le bouclier des soldats, comme dans nos régiments on marque aujourd'hui un numéro sur une autre partie de leur armure. Au rapport de Pline, les boucliers des patriciens, ornés de portraits, étaient quelquefois consacrés dans les temples, où ils formaient des généalogies parlantes (1). Indépendamment des boucliers, toutes les autres pièces de l'ajustement militaire paraissent avoir été peintes chez les anciens, comme il est facile de s'en convaincre par les passages de leurs auteurs, dont Junius a fait une compilation, malheureusement incomplète et trop dépourvue de critique (2).

Les meubles aussi étaient peints dans l'antiquité. Le scholiaste d'Aristophane parle de peintures faites sur les lampes; Pline, de celles dont les Égyptiens ornaient leurs vases d'argent (3). Pausanias décrit longuement le coffre où avait été caché Cypsélus, le tyran de Corinthe, et que ses enfants avaient consacré à Jupiter : c'était un véritable monument de bois de cèdre, décoré de petites figures, les unes en ivoire, les autres en or, les autres sculptées dans le bois même, de manière à produire, par le jeu des couleurs, l'effet d'une peinture véritable (4). Il est évident que le pinceau devait souvent imiter cet ar-

(1) Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXV, c. 3.

(2) *De pictura veterum*, lib. II, c. 8.

(3) « Pingitque, non cælat argentum. » (Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXIII, c. 9.)

(4) Pausanias, *Phocide*, ch. 27.

tifice. Les boîtes qu'au rapport de Pline on offrait à Cérès devaient être peintes ainsi (1). Mais les plus grands de tous ces meubles de bois que peignaient les anciens étaient les vaisseaux, qu'ils couvraient, à ce qu'il paraît, non-seulement de couleur, mais de figures (2), et qui, Protogène nous le montrera, exercèrent quelquefois des artistes fameux.

Au moyen âge, on continua à peindre les armes, que le blason rehaussa de ses couleurs, et les meubles, où les artistes de la renaissance firent quelques-uns de leurs ouvrages les plus curieux. Au quatorzième siècle, les peintres italiens avaient, comme les autres marchands, des boutiques où l'on venait leur commander des armures et des coffres et où l'on trouvait même ordinairement les pièces toutes préparées. A Florence, ils tenaient exposées des cuirasses ornées par eux; et quand le cuir, trop mauvais, laissait un trop facile accès aux blessures, c'était à eux qu'on enjoignait de ne garder et de ne peindre d'autres ajustements que ceux faits du bœuf, de la vache, du taureau et du buffle (3). Par un motif de dévotion, en 1370, ils s'interdirent à eux-mêmes de peindre les enseignes de tavernes, ce qui prouve qu'ils ne dédaignaient pas d'employer leur pinceau à celles des autres lieux. En 1454, Néri di Bicci peignit des figures, des animaux et des fleurs sur l'armoire où Florence conservait les Pandectes

(1) Plin., *Hist. nat.*, lib. XXV, in principio.

(2) Pausanias, *Élide*, c. 17.

(3) *Carteggio d'artisti*. Firenze, Molini, 1839, 1841, t. II, p. 39.

de Justinien (1). Cinquante ans après, Léonard de Vinci peignait encore un monstre horrible sur une rondache de bois de figuier, où un paysan de son père l'avait prié de dessiner quelque image. On la voit aujourd'hui au musée de Florence. Si les meubles employés dans les habitations privées ont gardé peu de traces de ces anciennes coutumes, ceux des églises nous les montrent encore toutes vivantes. L'Angelico a peint quelques-unes de ses plus suaves compositions sur les armoires qui gardaient les vases saints aux couvents de Sainte-Marie-Novella et de l'Annunziata (2). Pendant le siècle suivant, Antonio Razzi, qui a laissé tant de beaux ouvrages à Sienne, y faisait, au dire de Vasari, des chefs-d'œuvre, en peignant, aux frais de deux compagnies pieuses, des brancards pour porter des morts en terre (3). Les autels étaient aussi des meubles, dont les vieux artistes italiens couvraient ordinairement le gradin de petites figures délicates; lorsque, la pompe croissant toujours, les constructeurs exigèrent sur ce gradin de vastes panneaux, les peintres trouvèrent occasion d'un style plus large et le commencement de la peinture des tableaux: ils avaient déjà un sujet de ces représentations isolées et grandioses dans les bannières des confréries. Les anciens avaient peint leurs enseignes de guerre; les moder-

(1) Rosini. *Storia della pittura italiana*, Pisa, 1841, t. III, p. 25.

(2) Les panneaux de l'armoire de l'Annunziata sont à l'Académie des Beaux-Arts de Florence. Santa-Maria-Novella conserve la sienne intacte.

(3) Vasari. *Vita del Sodoma*.

nes firent peindre les pacifiques étendards des mé-tiers. C'étaient quelquefois des œuvres si belles que le Sodoma, dont je parlais tout à l'heure, ayant exécuté le gonfalon d'une des compagnies de Camollia, des marchands de Lucques en offrirent trois cents écus d'or, et furent refusés. Comme les meubles, à cause même de leur fragilité, qui les fait souvent renouveler, se prêtent aux modes nouvelles, et peuvent prendre des formes très-différentes, il était très-important de marquer que les peintures y avaient été de tout temps attachées; car, en suivant les lignes de ces boiseries qu'ils ornaient, les peintres ont pu faire, même sans y penser, des révolutions considérables dans l'art du dessin.

La peinture s'applique aussi à l'architecture et à la sculpture, qui, quoique moins susceptibles de changements, exercent sur elle une influence plus marquée encore. Des images ornent les tombeaux des Égyptiens et ceux des Étrusques; à Thèbes et à Tarquinia (1) on voit des chambres funéraires couvertes de figures qui sont peintes sur le mur même et dont les couleurs tranchées et les lignes convenues, peu propres à imiter la nature, forment une sorte de décoration toute monumentale. Mais avant que ces couleurs et ces lignes fussent ainsi appliquées sur une muraille plate, il me semble qu'on les y avait disposées autrement dans les temples, qui ont dû être peints avant les tombeaux, et qui ont conservé longtemps les traces d'un plus ancien système.

(1) Aujourd'hui Tarchina, non loin de l'embouchure de la Marta, au-dessus de Corneto.

Dans le temple de Salomon, les peintures n'étaient point plates; elles étaient formées de reliefs considérables, où le ciseau avait d'abord représenté des chérubins et des palmes et où le pinceau ajoutait ensuite les couleurs (1). Les monuments de l'Égypte, dont les obélisques ont rendu l'exemple familier dans nos villes, nous offrent une méthode encore différente; le ciseau du sculpteur y a figuré, non pas en saillie, mais en creux, les représentations dont les couleurs complétaient l'effet. La différence de ces deux derniers modes provenait peut-être de celle des matières auxquelles on les appliquait, le bois dont le temple de Jerusalem était revêtu se prêtant aisément au relief, le granit dont sont faits les monuments de l'Égypte étant au contraire plus facile à fouiller qu'à abattre. Mais l'un et l'autre système nous offrent la peinture confondue avec la sculpture dans le sein de l'architecture. Celle-ci lui donne le champ sur lequel elle s'étend, celle-là les contours dans lesquels elle applique ses couleurs. C'est la sculpture qui dessine les premières figures peintes; c'est l'architecture qui, par le caractère même du monument où elles sont tracées, détermine leur style. Plus tard, dans un premier âge, la peinture se sépare de la sculpture, et ajoute d'elle-même le dessin à ses couleurs; dans un dernier âge, elle rompt avec l'architecture, et se donne à elle-

(1) « Et omnes parietes templi per circuitum sculpsit variis
 « cælaturis et torno : et fecit in eis cherubim et palmas, et pictu-
 « ras varias, quasi prominentes de pariete et egredientes.... et
 « sculpsit picturam cherubim, et palmarum species, et anaglypha
 « valde prominentia. » (Lib. III *Regum*, c. 6, v. 29 et 32.)

même le théâtre de ses représentations. Mais lors même qu'elle a prouvé qu'elle pouvait s'isoler des deux arts qui lui ont donné naissance, elle se plaît encore à les accompagner, et jamais elle ne laissa oublier qu'elle a été sous leur dépendance.

Les Grecs reconnaissaient qu'ils avaient eu des architectes et des statuaires longtemps avant d'avoir des peintres; c'était une tradition répandue chez eux, et que Pline nous a fait connaître en la critiquant (1). On l'a renouvelée de nos jours lorsque, pour prouver que les anciens avaient l'habitude de peindre sur des tables de bois, et non sur les murs mêmes des édifices, on a soutenu que les peintres de Sicyone et d'Athènes n'avaient d'autre but que d'imiter les ouvrages de la statuaire, et de faire, en quelque sorte, des académies d'après ces modèles (2). Si les adversaires de ce système s'étaient proposé de le corriger plutôt que de le contredire, ils auraient pu répondre que les peintres grecs avaient sous les yeux non-seulement des statues, mais encore des bas-reliefs, et que, comme il était vrai qu'ils avaient exécuté leurs tableaux à l'imitation des premières, il ne l'était pas moins qu'ils avaient dû faire des peintures murales à l'exemple des seconds (3). Tout conduisant à penser que le bas-relief a été plus usité

(1) Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXV, c. 34.

(2) M. Raoul-Rochette, *Peintures antiques inédites*, précédées de recherches sur l'emploi de la peinture dans la décoration des édifices sacrés et publics, chez les Grecs et chez les Romains. Paris, 1836, p. 10.

(3) Ce point de vue m'a paru manquer aux savantes *Lettres d'un antiquaire à un artiste*.

que la ronde-bosse dans les âges primitifs, il suivrait naturellement qu'en Grèce aussi bien qu'en Italie on a dû pratiquer la peinture sur mur avant celle des tableaux (1). Les deux opinions qui, de nos jours, ont donné à l'érudition française l'occasion de raviver ses lumières peuvent ainsi servir à montrer la subordination de la peinture, l'une faisant dériver cet art de la sculpture seulement, l'autre de la sculpture unie à l'architecture.

Des exemples certains confirment cette théorie; sans qu'il soit besoin de rappeler les fresques des Étrusques et celles que Varron faisait scier à Lacédémone, il est constant, de l'aveu même des adversaires de la peinture murale, que Polygnote avait exécuté des peintures sur les murs de Thespies (2); et lors même qu'il faudrait accorder, contre toutes les vraisemblances, que ce grand artiste exécuta sur bois les vastes peintures des portiques d'Athènes et de Delphes, nous verrons qu'il ne les a pas moins conçues comme une grande décoration architecturale. Dans la belle époque, Pausias peignit aussi à fresque, puisqu'il restaura les murailles de Thespies (3). Si c'est sur bois qu'il fit les peintures dont il décora le premier les plafonds des Grecs (4), il

(1) M. Raoul-Rochette lui-même en convient implicitement dans l'ouvrage cité, p. 182, ligne 21.

(2) M. Raoul-Rochette, ouvrage précité, p. 181.

(3) « Pinxit et ipse penicillo parietes Thespis, quum reficerentur quondam a Polygnoto picti. » (Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXV, c. 40.)

(4) Cependant, en parlant de cette peinture des plafonds après celle des murs de Thespies, Pline semble ôter toute vraisemblance aux conjectures que M. Raoul-Rochette a faites, p. 137.

n'en est pas moins certain qu'il se trouva soumis aux conditions de l'art principal auquel il se proposait d'ajouter les ornements de son pinceau. Les Romains couvrirent de peintures les murailles de leurs maisons, que Pompéi nous a rendues tout étincelantes de décorations animées. Leurs écrivains se plaignaient de cet usage qu'on faisait partout d'un art où ils auraient voulu plus d'économie et plus de choix ; mais il resterait à savoir si ces Latins, toujours grossiers, même dans leur instruction, avaient une juste idée de l'emploi de la peinture chez les Grecs, et si ce qu'ils blamaient était ou une trop grande diffusion de l'art hellénique, ou un retour trop marqué à ses commencements, ou sa décadence, qui était en effet trop certaine.

La peinture, chez les anciens, était aussi mêlée à la sculpture. Depuis que M. Quatremère de Quincy a publié son beau livre sur le Jupiter Olympien, personne n'oserait plus voir, comme Millin, une faute exceptionnelle de goût dans ces statues peintes dont les livres des Grecs sont pleins. Les Égyptiens, de l'aveu des archéologues les moins disposés à admettre leur influence sur les arts de la Grèce, apportèrent dans l'Attique et dans le Péloponèse leurs dieux enluminés, que les indigènes imitèrent. De là ces idoles de bois coloriées et quelquefois vêtues que Pausanias voyait encore au siècle de Marc-Aurèle. Elles se changèrent, avec le temps, en ces riches figures où Phidias employait, dans une véritable mosaïque sculpturale, l'ivoire, l'or, l'airain. Celles-ci enfantèrent à leur tour les statues de marbre de diverses couleurs, comme on en peut voir

une curieuse collection dans le musée de Naples. Il resta des traces de la peinture primitive même sur les statues de marbre blanc, que l'on continuait à orner de couleurs, si l'on ne les en couvrait plus : ainsi apparaît encore à nos yeux la Diane d'Herculanum, avec sa chevelure dorée, que couronne un bandeau où la pourpre et l'or se mêlent, avec le baudrier de pourpre qui retient son carquois, avec les bordures peintes de ses manches, de son péplum, de sa tunique (1).

Au moyen âge, la tradition directe de l'antiquité, ou un retour naturel aux origines, autorisa l'usage d'associer partout intimement la peinture à l'architecture et à la sculpture. On couvrit d'images les parties pleines des édifices, et même celles qui semblaient destinées à ne recevoir que la lumière du jour ; on enrichit de couleurs les membres essentiels des monuments, comme les reliefs accessoires de leur décoration ; on peignit les voûtes, les vitraux, les cloîtres, les piliers, les colonnes, les chapiteaux, les statues de couleurs vives et opposées, qui rappelaient les méthodes des anciens et que la renaissance effaça en croyant ramener leur goût. Il n'y a pas cependant de village où, même sur le porche découvert des églises, on ne puisse aujourd'hui, avec quelque attention, retrouver les vestiges de ces vieilles peintures qui donnaient comme un habit de fête aux colonnettes de pierre et aux saints ombragés par leurs acanthes. Mais bientôt il

(1) M. Raoul-Rochette en a donné une image dans ses peintures antiques inédites, pl. 7.

nous sera permis de contempler dans toute sa magnificence un des monuments où le treizième siècle avait employé avec le plus d'éclat son système complet de décoration ; la Sainte-Chapelle, restaurée avec goût et avec fidélité, nous montrera quel éblouissement les arts pouvaient produire lorsqu'ils étaient unis, et comment le pinceau, avant de chercher à imiter la nature, savait revêtir les temples et les statues d'une gloire surhumaine.

Ainsi le moyen âge servira à commenter l'antiquité ; il peut nous apprendre des secrets qu'elle nous a laissé ignorer. Car si nous savons que les peintures étaient employées dans les temples de la Grèce, n'ayant eu le bonheur de les y trouver que par fragments, nous ignorons quelles modifications elles recevaient de la diversité des monuments où elles étaient exécutées. Nous connaissons les proportions différentes auxquelles les ordres différents assujettissaient les constructions des Grecs ; et, même en l'absence des documents, nous ne saurions imaginer que dans un temple dorique, dont toutes les proportions étaient puissantes et courtes, on a pu tracer des figures sveltes et déliées, ou qu'on a pu les peindre sombres et pesantes sur un tombeau ionique, mesuré par des colonnes élancées et gracieuses. Ces conjectures sont éclaircies par l'étude de nos vieux monuments ; selon que les peintres ont été appelés à décorer des basiliques dont le cintre romain arrondissait les lignes, ou des cathédrales dont l'ogive élevait les formes, ou des temples que le goût de la renaissance ramenait à des proportions plus tempérées, ils ont produit des œuvres

complètement différentes. De ces trois révolutions de l'architecture chrétienne sont sorties trois grandes familles de peintres, dont on ne peut connaître ni la génération ni le génie, si on n'a pris garde aux formes des monuments où ils étaient appelés à peindre leurs fresques, source féconde de l'art moderne.



VII.

Du But.

L'art varie enfin selon le but qu'on se propose dans les représentations qui se font par le moyen des couleurs. Ce but lui-même est déterminé ou par les nécessités générales de la civilisation, ou par l'esprit particulier de chaque peuple : ce sont deux influences qu'il faut distinguer, quoiqu'elles agissent ordinairement ensemble. La civilisation ; qui est la vie du genre humain entier, a des lois plus absolues qui semblent tout couvrir et tout entraîner. Chaque race cependant, en subissant la destinée commune de l'espèce, sait se faire une destinée propre, qu'elle marque déjà dans ses commencements, mais qu'elle rend plus manifeste à mesure qu'elle se développe. Ainsi les peuples, comme les hommes, sont surtout semblables à l'origine, surtout dissemblables à la fin.

Tous les peuples, dans leur enfance, éprouvent le besoin, après avoir exprimé leur pensée, de la fixer. L'écriture est un des premiers bienfaits de la civili-

sation. Les signes dont elle se sert participent à la fois de l'esprit de l'homme qui veut témoigner ses pensées et des formes de la nature auxquelles ces pensées sont liées. Ils ne peuvent représenter les idées qu'en vertu d'une convention; mais comme l'objet même de cette représentation est emprunté à la nature, ils contiennent aussi un principe d'imitation. Toutefois la convention, qui est évidemment la partie essentielle, domine l'imitation dans les premiers caractères tracés par l'homme; c'est elle qui choisit une forme plutôt qu'une autre, et qui, après l'avoir choisie, en varie les contours, pour exprimer, par les modifications d'un même signe, les modifications d'une même idée; elle est tellement maîtresse que, pour suivre les progrès du langage et pour se rapprocher, comme lui, de plus en plus de l'esprit, elle finira par supprimer l'imitation, et par se réfugier dans des traits qui ne garderont de la nature que ses lignes les plus élémentaires.

Cependant la civilisation, s'étant une fois appliquée à imiter les formes de la nature, n'abandonnera point cette première partie de l'art, où la délicatesse des gens habiles s'intéressera par des perfectionnements nouveaux, où la grossièreté du vulgaire verra toujours une expression plus vivante. Il y aura alors deux écritures, l'une, brève, abstraite, qui analysera les idées; l'autre, développée, naturelle, qui les peindra. Mais, comme la première, même dans ses conventions les plus factices, ne saurait se passer des lignes que lui a fournies la nature, de même la seconde, dans ses imitations

les plus vraies, ne saura s'affranchir du caractère abstrait que l'intelligence lui a laissé : ainsi, même dans leur séparation, se perpétue la fraternité de ces deux écritures. La seconde est le principe de la peinture. Les Grecs, qui étaient pourtant déjà éloignés de l'origine des choses, avaient un profond sentiment de cette vérité, et chez eux écrire et peindre se disaient encore d'un seul mot.

Quelles sont les premières pensées que grave la civilisation? Celles qui renferment les notions les plus générales de l'ordre universel. Les temples sont les premiers livres où elle en dépose la tradition; sur leurs murailles, comme sur des pages éternelles, elle écrit les vérités qu'elle a comprises et qu'elle lègue à l'avenir; elle les trace d'une écriture voisine de la nature pour que tous les yeux puissent la lire, appropriée cependant à la pensée pour que l'intelligence en soit éclairée; elle imprime ainsi, même à ses images les plus sensibles, un caractère absolu qui en fait la décoration la plus majestueuse pour les lieux où elle les place. Qu'elle les grave en creux sur la pierre, qu'elle les taille en relief sur le bois, elle leur donne toujours, par l'abréviation des lignes droites, par l'extrême valeur des angles, par l'altération manifeste des proportions, ce grand air qui sied aux monuments. Ainsi ne vois-je point un puissant intérêt à décider, comme on l'a prétendu, si les peintures monumentales des Grecs étaient exécutées sur le mur même, comme en Égypte, ou comme à Jérusalem sur un bois adhérent au mur. Ce qui importe le plus, c'est non pas la matière dont le mur est fait ou revêtu, mais le

caractère imprimé par le monument aux images dont il est décoré. Les Grecs avaient trop de goût pour ne pas reconnaître, entre les peintures attachées aux parois mêmes de leurs édifices et celles qui n'y étaient que suspendues, la différence que de médiocres artistes sauraient reconnaître aujourd'hui. Les premières avaient nécessairement pour modèle la grande écriture architecturale des bas-reliefs; les secondes, la réalité libre et savante des statues.

Les Romains, même dans les décorations que Vitruve et Pline blâmaient, et jusque dans leurs édifices privés, qui n'avaient point la solennité des temples, avaient su conserver à la peinture quelque chose du caractère sacré des premiers temps. Ils avaient beau se rapprocher de plus en plus de la nature en reproduisant sur les murs de leurs habitations des paysages, des villes, des vues agréables et animées, on peut se convaincre à Pompéï que, dans ces scènes dont on croirait que la ressemblance est le premier mérite, ils accordaient encore plus à la convention qu'à l'imitation. Continuant à peindre les signes des choses plus que leur image même, ils traçaient, pour représenter des perspectives, ces colonnettes élancées que touchaient à peine de légères architraves, formes capricieuses qui tenaient plus du rêve de l'esprit que de la vérité de la nature. Soit qu'au quatorzième siècle il restât en Italie d'autres traces découvertes de ces gracieuses images, soit que la force même des choses conduisit à les renouveler, Giotto semblait encore s'inspirer d'elles lorsque dans ses peintures toujours monumentales, mettant aussi

des signes délicats à la place d'une réalité pesante, il figurait ses temples et ses maisons par les lignes les plus abrégées et les plus élégantes.

Lorsque l'écriture, ayant à donner aux pensées religieuses des développements que ne comportent plus les murs des temples, se détache de ces pages de pierre pour s'inscrire sur des surfaces où elle devient plus cursive et plus libre, elle offre aussi à la peinture qui la suit l'exemple de l'affranchissement. L'Égypte nous montre sur ses papyrus l'écriture et la peinture descendues ensemble des parois des monuments dans de véritables volumes. L'antiquité classique eut aussi ses livres, où les deux arts jumeaux étaient unis. Pline rapporte que Varron eut l'idée de mettre dans ses ouvrages, avec les noms de sept cents hommes illustres, leurs portraits, qui donnaient, pour ainsi dire, l'immortalité à leurs personnes (1). Il nous fait d'ailleurs connaître que l'écriture empruntait plus ordinairement encore le secours des couleurs que celui du dessin ; et il semble citer comme antique et vulgaire l'usage d'employer le *minium* pour donner de l'éclat aux caractères, même lorsqu'on les traçait sur l'or, sur le marbre et sur les tombeaux (2). Ainsi cet art, que les Italiens appelaient miniature et auquel les Français ont

(1) « Insertis voluminum suorum fecunditati, non nominibus tantum septingentorum illustrium, sed et aliquo modo imaginibus, non passus intercedere figuras. » (Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXV, c. 2.)

(2) « Minium in voluminibus quoque scriptura usurpatur, clarioresque litteras, vel in auro, vel in marmore, etiam in se puleris facit. » (*Hist. nat.*, lib. XXXIII, c. 40.)

donné le nom d'enluminure (1), était connu des anciens pendant le dernier âge de leur civilisation. Attribut plus particulier des époques où l'écriture et la peinture, sortant ensemble du sanctuaire, sont encore intimement associées, il n'est point étonnant qu'il ait été si cultivé au moyen âge. Alors, par la main des moines, il garda longtemps dans les livres les types consacrés que les artistes altéraient ailleurs. Comment, par la tradition de ses vives couleurs et par le soin minutieux de ses contours, il contribua aux perfectionnements de la peinture moderne, c'est ce que savent tous ceux qui ont pu admirer les ouvrages de l'Angelico, dont il avait formé le génie.

La peinture, ainsi détachée des flancs de l'architecture par l'écriture même, sut aussi trouver des pages où elle put se développer en liberté; mais sur les premiers tableaux qu'elle forma elle conserva longtemps, en souvenir de l'antique alliance, des caractères écrits et souvent des légendes entières. Les Grecs, qui ont fait dans leurs vases un si grand usage de ces inscriptions, les ajustaient à leurs images, non-seulement du temps des premiers Sicyoniens, comme disait Pline (2), mais encore à l'époque de Polygnote, comme on le peut voir par la description que fait Pausanias des peintures de Delphes (3),

(1) Quell' arte
Ch'alluminare è chiamata in Parigi.

(Dante, *Purgatorio*, canto XI.)

(2) Primi exercuere Ardices Corinthius, et Telephanes Sicyonius, sive ullo etiamnum hi colore... Ideo et quos pingerent « adscribere institutum. » (*Hist. nat.*, lib. XXXV, c. 5.)

(3) Διάφορα δὲ καὶ ταῦτα τὰ ὀνόματα Ὅμηρος ἔθετο ἐν Ἰλιάδι.
Pausanias, Phocide, ch. 25, et *passim*.

et aussi bien plus tard, ainsi qu'il est facile d'en juger par cet admirable bas-relief du musée de Naples où Pâris, Hélène, l'Amour, Vénus, la Persuasion, représentés sous les formes les plus belles et les plus reconnaissables, sont cependant marqués de leurs noms. Les Byzantins savaient aussi donner un ornement bien approprié à leurs temples, en y mêlant, sur l'or des mosaïques, les lettres aux peintures; ils en transmirent l'habitude à Buffalmaco, qui soutenait leur tradition en face de Giotto (1), et jusqu'à Albert Dürer, qui, deux siècles plus tard, gravait encore des caractères sur les têtes des apôtres, son dernier et son plus savant ouvrage.

Quand la peinture a consommé son divorce avec l'écriture, elle n'en conserve pas moins une lettre vivante, dont la religion, qui l'a créée, continue à se servir, pour parler à l'esprit des peuples. Aux époques même où, détachée des murailles des temples, elle s'isole sur des pages de toile comme en Égypte, de bois comme en Grèce, de bois et de toile comme chez les modernes, elle porte l'empreinte des croyances dont elle tend cependant à s'affranchir. Non-seulement elle trouve toujours ses plus beaux triomphes à représenter les images pieuses auxquelles elle était bornée primitivement; mais encore, dans les formes qu'elle donne aux représentations profanes, elle garde profondément l'empreinte de la religion, qui a dirigé ses commencements; et jusqu'aux temps les plus éloignés de ces principes

(1) Vasari, *Vita di Buonamico Buffalmaco*. — Rosini, *Storia della pittura italiana*, t. I, ch. 7.

elle incline davantage vers la beauté ou vers l'expression, suivant qu'aux premiers jours elle a été consacrée par les prêtres à exprimer les vérités de l'univers sensible, ou à interpréter les mystères de la nature morale.

Le génie particulier de chaque peuple se fait aussi reconnaître dès l'origine dans les œuvres de la civilisation. L'esprit subtil des Orientaux se montre dans les plus informes idoles, où ils multipliaient déjà les membres pour représenter la multiplicité de leurs idées. L'esprit raisonnable des Grecs se témoigne au contraire, même dans les grossières images qu'ils taillent d'abord de leurs dieux, semblables, dit Pausanias, tantôt à une colonne d'airain, tantôt à un tronc d'arbre, mais exemptes toujours, hormis à Éphèse et peut-être dans leurs autres colonies asiatiques, de la complication bizarre des symboles orientaux. Cependant c'est surtout dans les monuments des époques supérieures que les nations marquent l'originalité diverse de leur esprit : pour juger à quel point le génie religieux des Égyptiens et le génie politique des Grecs ont fait un usage différent de la peinture, il faut regarder aux derniers ouvrages des artistes de Memphis et d'Athènes. De même dans notre Europe, lorsque le christianisme faisait la première éducation des peuples qui la partagent, les Byzantins leur imposèrent à peu près partout les mêmes types, et leur inspirèrent ensuite des révoltes à peu près semblables ; mais, affranchis du joug et commençant à se développer, ces peuples, qui dans l'origine avaient témoigné leur diversité d'une manière timide, finirent par l'accuser très-fortement.

Alors les Allemands tournèrent plus particulièrement leur art vers l'imitation de la nature, les Italiens vers la recherche de la beauté. Les Espagnols satisfirent dans leurs images leur génie violent et religieux, les Français leur esprit sensé et historique; et de nos jours l'aristocratie anglaise a empreint dans des portraits élégants le sentiment orgueilleux et solitaire qu'elle s'est fait de la dignité humaine. Ainsi l'écriture, par laquelle chaque homme fixe ses idées, se forme sur une méthode générale, dans laquelle elle est d'abord comme noyée; puis, en la rappelant toujours, elle s'en détache pour marquer de plus en plus, par ses traits modifiés, les habitudes et le caractère de la personne dont elle est l'expression.



VIII.

De deux espèces de Tradition.

Après avoir marqué tous les éléments dont la tradition compose ses systèmes, il faut examiner comment elle les forme. Pour nous arrêter ici à la condition principale, nous dirons qu'elle leur donne ou le caractère de la nécessité ou celui de la liberté. Quand elle choisit parmi les principes fournis par la nature et par la société ceux qu'elle doit mettre en œuvre, elle les conçoit ou bien comme une vérité absolue qui ne saurait souffrir de changement, ou bien comme une expression variable qui peut être perfectionnée. De là une différence très-marquée entre la tradition qui ne se développe pas et la tradition qui se développe.

On observe que, selon les climats et les races où elle se forme, la tradition demeure immobile ou devient susceptible d'être modifiée. Les Orientaux ont horreur des changements, les Occidentaux y prennent plaisir. Les Égyptiens, qui ont vu si souvent

renouveler leurs dynasties, leur ont toujours fait les mêmes cercueils; ils paraissent avoir eu dès le commencement, dans les hautes vallées du Nil, le système de représentations qu'ils ont plus tard reproduit, sans l'altérer, dans le Delta. Aujourd'hui même les Chinois, quoique livrés à l'industrie, qui est une si grande source d'innovations, répètent encore invariablement les lignes et les figures qu'ils connaissaient déjà lorsque les autres races de l'antique Asie succombèrent. En Occident, au contraire, les peuples qui avaient le plus de persévérance dans le génie n'ont pas laissé que d'en varier les formes; les Étrusques, dont la constance est connue, offrent dans la belle série des tombeaux rassemblés au musée de Volterre un style qui sait se renouveler en restant fidèle à son principe; et comme les statues de bronze qui sont marquées de leurs inscriptions au musée de Florence leur appartiennent incontestablement, il faut convenir qu'ils n'eurent rien à envier à l'art des peuples les plus avancés dans la civilisation. Parmi les modernes, les Italiens, quoique appliqués à reproduire des images sacrées dont la nature semblerait devoir être immuable, ont été si amoureux des changements qu'ils en ont donné tous les exemples aux autres nations de l'Europe.

Comme les climats, les âges divers de l'histoire humaine tantôt astreignent les peuples à reproduire invariablement les mêmes types, tantôt les excitent à en modifier les formes et à en renouveler l'esprit. La religion, qui perpétue tout ce qu'elle consacre, plus écoutée dans l'origine des sociétés, y maintient l'immobilité de l'art. La raison, qui emploie la cri-

tique à tout perfectionner, plus cultivée par les nations mûries, les engage à corriger sans cesse les ouvrages dont elles couronnent leur existence. Aussi, à le bien prendre, les peuples les plus sujets au changement ont-ils toujours eu une époque où, sous le premier empire des croyances, ils sont demeurés étroitement attachés aux mêmes formes; et ceux qui sont les plus célèbres par leur immobilité ne manquent jamais d'arriver de même à une autre époque, où, forcés par l'irrésistible inquiétude de la pensée humaine, ils commencent à altérer d'une manière sensible les systèmes dont ils ont été longtemps les rigides observateurs. Les Égyptiens, avant même que, sous les Ptolémées, ils eussent employé des artistes grecs, avaient déjà donné une délicatesse plus variée à leurs ouvrages héréditaires; et, contrairement, les Grecs, qui devaient être les grands promoteurs de tous les changements de l'antiquité, avaient eu à Égine, à Sicyone et à Corinthe des écoles archaïques longtemps occupées à reproduire exactement des types transmis.)

Cette considération des époques est la plus importante de celles où nous puissions nous élever. En effet, dans un certain sens, elle embrasse celle des climats. Si, au lieu de regarder séparément l'histoire de chaque peuple, nous contemplons tous les peuples ensemble comme liés par une destinée suivie et se remplaçant successivement pour former les âges différents d'une même existence, nous verrons par quelle économie admirable la Providence a eu soin de faire contribuer, dans leur rang, ceux que leur climat rendait le plus propres à y briller.

Dans les deux grands systèmes de civilisation qui ont paru l'un après l'autre, dans le monde païen et dans le monde chrétien, toujours l'Orient a eu l'initiation de la religion, toujours l'Occident celle de la raison; en sorte que de l'Asie est toujours venue la tradition de l'art immobile, et qu'en Europe s'est toujours formée celle de l'art indépendant. Les Égyptiens, avec leurs croyances fixes et leurs types invariables, représentent l'adolescence religieuse du monde antique par rapport aux Grecs, qui, dans sa virilité, exercent sa raison et en perfectionnent tous les signes. Puis, lorsque, dans la défaillance de cette civilisation première, l'Orient eut jeté parmi l'espèce humaine les semences d'une vie nouvelle, les Byzantins, qu'il inspirait, vinrent apporter à l'Occident, retourné à l'enfance par la barbarie, un nouveau système de représentations immuables, que, dans une virilité nouvelle et par une nouvelle application de la raison, les Italiens changèrent une autre fois en un système d'images libres et variées.

Telle est la principale différence des deux traditions, que nous ne distinguons d'abord que par leur caractère de nécessité ou d'indépendance. Un art sacré se forme au début des sociétés pour représenter d'une manière sensible les vérités qu'elles doivent garder; c'est l'ensemble des signes que le prêtre impose à l'artiste, en même temps qu'il impose au fidèle les croyances dont ils sont l'expression. Ces images participent de la rigueur des doctrines auxquelles elles sont attachées; et la foi, qu'elles maintiennent en la peignant, est intéressée à les conserver pures et invariables. A la fin des sociétés,

un art profane naît de l'exercice de la raison, qui, s'appliquant à perfectionner les signes religieux, et les comparant plutôt à la nature qu'ils imitent qu'aux vérités qu'ils représentent, les altère et les renouvelle jusqu'à ce qu'ils ne conservent plus rien de leur ancienne forme ni de leur première destination; à des images consacrées on voit alors succéder des images arbitraires; à l'autorité du prêtre, le choix de l'artiste; à un enseignement donné à l'esprit, une flatterie adressée aux sens. L'art sacré se confond, à son origine, dans la liturgie, qui est son véritable nom; l'art profane se perd, à la fin, dans une imitation et dans une liberté qui lui ôtent toute dignité et toute force. Le bel art se trouve dans le passage de l'une à l'autre de ces deux espèces de tradition.



IX.

Du bel Art.

Un homme dont il faut répéter sans cesse le nom à des générations qui ne semblent plus faites pour l'entendre, M. Quatremère de Quincy, a remarqué le premier, dans son *Essai sur l'imitation* (1), que le passage de l'art sacré à l'art libre se fait par deux mouvements contraires, en deux époques différentes. Il en a ébauché à grands traits la théorie, que personne après lui n'a pris soin d'appliquer, et à laquelle nous rattachons la suite de ces études.

Tant que la peinture demeure une écriture monumentale au service de la religion, elle fait prédominer, nous l'avons dit, le principe de convention qui lui a donné naissance, principe d'imitation qui n'est pour elle qu'un moyen. Mettant en relief, dans les signes qu'elle emploie, le sens qu'elle leur

(1) *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les Beaux-Arts.* Paris, 1823. (Voyez le paragraphe X de la deuxième partie.)

prête plus que la figure même qu'elle choisit pour l'exprimer, elle fait subir aux formes terrestres une altération où demeure la marque solennelle des pensées dont elle est l'interprète. C'est ordinairement en simplifiant les contours et en agrandissant les inflexions qu'elle manifeste dans les images empruntées à la réalité les notions que le culte consacre. Par cette méthode, qui tantôt enlève et tantôt ajoute à la vérité, elle imprime à ses représentations une noblesse et une grandeur qui frappent dans les ouvrages les plus grossiers de l'enfance des peuples. Ainsi se forme un premier idéal, en vertu même des idées que les premiers hommes conçoivent et de l'empire qu'ils s'arrogent sur la nature pour les représenter. Mais peu à peu ces idées s'effacent et s'oublient; on perd de vue le sens qui était attaché à l'abréviation ou à l'amplification des anciennes images; on ne voit plus dans ces images qu'une imitation générale, peut-être même qu'une représentation particulière de la réalité. On ne songe plus dès lors qu'à les rapprocher du modèle dont on les trouve si éloignées, et on fait concourir tous les efforts à supprimer les derniers vestiges d'une convention qu'on méprise sans la comprendre. Plus puissante que tant d'hommes réunis, cette convention persiste même dans l'esprit de ceux qui la repoussent avec le plus de vigueur; et par les formes qu'elle leur communique encore malgré eux elle imprime à leurs ouvrages un aspect idéal qui en relève le prix. Cependant l'imitation finit par l'emporter, et, livrée un instant à elle-même, elle montre ce qu'elle est capable de faire par ses seules forces.

Mais son triomphe n'est pas long : à peine a-t-elle recouvré la liberté qu'elle se bâte de s'enchaîner de nouveau. Du sein des écoles qui ont ordinairement gardé les plus durables traces de l'antique idéal s'élèvent des hommes qui considèrent toute la faiblesse de l'imitation, et qui veulent y suppléer par la puissance de conventions nouvelles. Comme leurs prédécesseurs avaient passé des signes de l'écriture sacerdotale à la représentation des êtres réels, ils essayent de remonter de cette peinture particulière des individus à des images de la nature universelle ; ils recomposent des systèmes d'abréviation et d'amplification pour montrer dans quelques hommes les types généraux de l'espèce humaine ; à l'aide de ces méthodes, ils interprètent ce qu'il y a de plus élevé dans les mystères de la création et dans les aspirations de leur siècle. Ce sont là sans doute les plus admirables tentatives du génie humain ! Un nouvel idéal en résulte, non plus enveloppé, comme l'ancien, dans les secrets du sanctuaire, mais se témoignant toujours tout entier à tous les yeux et forçant de lui-même tous les cœurs. N'étant plus gardé toutefois par aucune prescription supérieure, tenant même plus à la délicatesse de quelques organisations privilégiées qu'à la suite d'un enseignement savant, il est sujet à s'obscurcir au moment même où il vient d'éblouir les yeux par les prodiges les plus surprenants ; et il laisse bientôt seule, à sa place, cette imitation, ou vaine, ou servile, qui, s'écartant tour à tour de la vérité et de la beauté, ment à la nature et laisse périr toute tradition.

Dans ces deux grandes époques, l'art, tantôt ap-

puyé sur l'idéal, cherche la nature; tantôt appuyé sur la nature, cherche l'idéal. Mais dans la première il a sous les yeux un idéal certain et écrit, et il tend vers la nature, qui ne saurait non plus lui échapper; dans la seconde, au contraire, s'il a encore un stable fondement dans la nature, il poursuit un idéal qui n'est nulle part tracé et visible. Aussi ne faut-il pas s'étonner que la succession des artistes de la première époque se soutienne d'une manière plus serrée et plus graduelle, et que la chaîne des artistes de la seconde s'interrompe si vite, et se reprenne à de si longs et si rares intervalles.

La perfection qui résulte, dans l'une et dans l'autre, de la rencontre de l'idéal et de la nature, n'est pas l'effet fortuit de quelques heureux genres. Il ne dépend point des plus beaux talents de réunir ces deux termes, dont le rapprochement est l'œuvre prédestinée des siècles et des peuples. Alors même que le temps marqué est venu, c'est moins la puissance des artistes que leur suite qui accomplit la tâche confiée à leurs mains; une série d'évolutions, où le vulgaire ne voit que des créations brillantes, entraîne dans un ordre facile à prévoir d'autres évolutions contraires. C'est une des plus belles parties du développement de l'espèce humaine; mais elle est nécessaire comme les autres. Toute sa gloire vient de cette solidarité fatale. A l'heure dite, les artistes paraissent, joyeux de concourir au mouvement de la civilisation, dont l'œuvre principale leur est remise en ce moment. L'espèce humaine, passant à la période réfléchie de sa vie, commence à s'approprier par la raison les vérités qu'elle n'a jus-

qu'alors possédées que par la foi; l'art exerce la réflexion des peuples sur les images du culte, comme la philosophie applique celle des penseurs aux idées dont elles sont l'expression; ainsi il contribue puissamment aux révolutions qui s'opèrent au sein des sociétés pour en renouveler l'esprit. Lui appartient-il de donner, hors de l'instant fixé, le signal de ces grands changements? Il jette ses fleurs à l'entrée du chemin que les nations rempliront de leur sang et de leurs larmes; et lorsqu'il les a engagées dans la carrière, impuissant à trouver des formes durables pour des pensées qui se modifient tous les jours, il revient, triste et lassé, méditer sur ses désastres irréparables, devant les antiques images dont il a détaché les hommes.



X.

Comparaison des Grecs et des Italiens.

Ce passage de l'art sacré à l'art profane s'est accompli deux fois dans l'histoire du monde, chez les Grecs et chez les Italiens. Après tous les peuples de l'Orient et de l'Égypte qui conservaient sans altération la tradition sacerdotale, les premiers l'ont brisée pour transmettre une tradition libre aux Romains et, par eux, aux autres nations de l'Occident. Les seconds, après avoir reçu des Byzantins un système d'images convenues, y ont substitué un système d'images naturelles dont ils ont propagé l'imitation parmi les peuples européens. Les uns et les autres, préparant par ces changements ceux de la civilisation tout entière, dans un moment également solennel et limité, ont rencontré le bel art. C'est dans leurs ouvrages qu'on doit le circonscrire et l'étudier.

Nous nous attacherons donc désormais à connaître l'art par excellence, le seul qui soit véritable-

ment digne de ce nom ; après en avoir esquissé la théorie, nous en suivrons l'histoire chez les Grecs et chez les Italiens ; mais par l'exposition des exemples qu'ont donnés ces deux peuples privilégiés nous chercherons à mettre en lumière les lois auxquelles ils ont obéi. Aussi nous n'examinerons point séparément les efforts qu'ils ont faits l'un après l'autre dans la carrière où ils ont successivement développé leur génie. Nous comparerons au contraire continuellement les évolutions analogues qu'ils ont accomplies à des époques semblables et par des moyens singulièrement pareils : peut-être de cette comparaison tirerons-nous des avantages qui nous justifieront d'en avoir couru les dangers.

On connaît peu la peinture des Grecs, et il a été longtemps admis qu'on ne pouvait s'en faire aucune idée précise. Il y a cependant des esprits qui se résigneront toujours difficilement à cette ignorance. Après les fouilles de Rome, celles de Naples avaient déjà apporté aux antiquaires du siècle dernier des lumières auxquelles Winckelmann n'a point voulu fermer les yeux (1). Toutes les découvertes faites à Pompéï depuis la mort de l'illustre critique lui auraient sans doute fourni l'occasion de développer considérablement le chapitre qu'il a consacré à la peinture antique dans son Histoire de l'art. En effet, si les images trouvées sur les murailles de cette ville ne sont pas exécutées par une autre méthode que celle qu'on avait reconnue dans les peintures des jardins de Mécène et d'Hercula-

(1) Winckelmann, *Histoire de l'art*, livre IV, ch. 8.

num, elles ont ce singulier avantage de présenter assez souvent des sujets que nous savons avoir été traités de la même manière dans des tableaux célèbres chez les anciens. Quelques-unes nous offrent des analogies si frappantes que nous ne pouvons nous empêcher de penser qu'elles sont de véritables copies faites par des artistes, ordinaires sans doute, d'après des chefs-d'œuvre fameux, dont elles nous permettent ainsi, jusqu'à un certain point, de comparer au moins le caractère et le style. Je nommerai celles dont l'imitation me paraît le plus irrécusable et donne les renseignements les plus curieux.

L'Hercule enfant, peinture trouvée à Pompéï, et exposée au musée de Naples, dans la seconde salle des fresques, rappelle tout ce que dit Pline du tableau où Zeuxis avait représenté le héros thébain étouffant les serpents en présence de sa mère épouvantée et d'Amphitryon (1). Alcèmène y trahit, en effet, par le geste le plus bref et le plus énergique, l'effroi dont parle l'écrivain romain; Amphitryon assis y fait voir une surprise plus tranquille, qui a dû être passée sous silence. On voit encore dans le tableau du musée Bourbon un esclave qui porte dans ses bras Eurysthée, le frère jumeau d'Hercule, et qui a dû échapper à une description peu exacte. On retrouve du reste suffisamment, dans les détails de cette composition, et la simplicité qui convient à l'époque de Zeuxis, et la grosseur relative des

(1) « Hercules infans dracones strangulans. Alcmena coram pavente et Amphitryone. » (Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXV, c. 9.)

lètes et des articulations que Pline a observée chez lui (1).

Il me semble qu'il ne saurait non plus y avoir beaucoup de doutes sur le morceau du musée de Naples qui reproduit en partie ce que nous savons du sacrifice d'Iphigénie, tableau fameux où un contemporain de Zeuxis, Timanthe, connu par ses idées étudiées, avait représenté Agamemnon se voilant auprès de l'autel. Cicéron (2) et Quintilien (3), qui ont parlé de ce tableau avec plus de détails que Pline n'en a donné, s'accordent à dire que le peintre y avait représenté Chalcas triste, Ulysse plus triste encore, Ménélas désolé, et que, ne sachant comment exprimer la douleur immense du père, il avait pris le parti de la cacher sous le voile. A ces quatre personnages Valère-Maxime (4) en ajoute, il est vrai, un cinquième, Ajax, à qui, conformément à son caractère, il fait pousser des cris; et Pline par une expression semble indiquer qu'il y avait un plus grand nombre de personnages, tandis que par une autre il suppose qu'Iphigénie était debout auprès de l'autel (5). Mais on peut s'apercevoir que la

(1) « Deprehenditur tamen Zeuxis grandior in capitibus articulisque. » Pline, *loco citato*.

(2) Cicéron, *De perfecto oratore*.

(3) Quintilien, *Orat. institut*, lib. II, c. 13.

(4) Valer. Maximus, lib. VIII, cap. 2, ex. 6, *De dictis factisque memorabilibus*.

(5) « Ejus enim est Iphigenia, oratorum laudibus celebrata; qua stante ad aras peritura, quum mœstos pinxisset omnes, præcipue patrum, quum tristitiæ omnem imaginem consumpsisset, patris ipsius vultum velavit, quem digne non poterat ostendere. » (Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXV, c. 10.)

relation de Valère-Maxime, calculée dans un but moral, n'a mis Ajax en scène que pour lui prêter ces cris, assez difficiles à faire entendre dans une peinture, et surtout à accorder avec les traditions calmes de l'art grec; et il est encore plus aisé de reconnaître que Pline, n'ayant point d'observations personnelles à exprimer sur le tableau de Timanthe, l'a vaguement décrit d'après les éloges des orateurs. Ainsi réduite à quatre personnages principaux, sans compter Iphigénie, cette image illustre devait ressembler beaucoup à celle qu'on a tirée de Pompéi pour la transporter au musée Bourbon, et où l'on voit le même nombre de figures. Si les deux hommes qui, dans celle-ci, tiennent Iphigénie entre leurs bras et la présentent au grand-prêtre doivent être absolument reconnus pour des esclaves à la simplicité de leurs vêtements et à la nudité de leurs pieds, il restera toujours que ce groupe et les deux figures opposées de Calchas et d'Agamemnon auront pu être détachés de la composition plus compliquée de Timanthe. Comment imaginer qu'une page vantée si souvent par les Romains, et peut-être la plus populaire parmi eux, n'aura point été reproduite dans les villes que fréquentaient ceux mêmes qui en faisaient l'éloge? Comment croire surtout qu'un peintre du siècle d'Auguste, s'il ne copiait point un artiste déjà ancien et consacré, aurait donné à ses corps cette rigidité, et aurait surtout fait subir à celui d'Iphigénie cette ellipse qui dénonce hautement les habitudes encore archaïques de l'époque de Timanthe?

Si ces images nous font juger du style de la pre-

mière période de l'art grec, il en est d'autres qui nous initient, ce me semble, directement à celui de la seconde. Une peinture aussi empruntée à Pompéi par le musée Bourbon, et qui représente Achille découvert à Scyros, s'accommode fort bien à la description brève, mais frappante, que l'antiquité nous a laissée d'un des derniers et des plus précieux ouvrages de l'école de Corinthe. Pline raconte que ce jeune Athénien, qui, s'il n'était mort à la fleur de l'âge, aurait effacé les peintres les plus renommés, avait fait un tableau d'Achille caché sous un déguisement de jeune fille et surpris par Ulysse (1). La force de l'expression latine est telle qu'elle fait voir la main d'Ulysse qui, dans la fresque de Pompéi, saisit, en effet, au milieu d'un mouvement superbe, le bras d'Achille déguisé. Le reste de cette scène animée indique parfaitement une époque où l'art est dans la plénitude de ses richesses.

D'autres peintures transportées à Naples, si elles ne rappellent pas des tableaux nommés par les écrivains classiques, sont pourtant très-évidemment copiées d'après des artistes célèbres. Il suffira de citer, parmi les dépouilles d'Herculanum, l'*Achille élevé par le Centaure*; parmi celles de Pompéi, l'*Andromède délivrée par Persée*. Ces sujets se reproduisent trop souvent dans la même forme sur divers monuments de l'antiquité pour n'être pas des imitations de quelques morceaux fameux. Le premier se trouve

(1) « Achillem virginis habitu occultatum Ulysse deprehendente... Quod nisi in juvena obiisset, nemo ei compararetur. » (Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXV, c. 11.)

notamment à Pompéï sur le bouclier offert par Ulysse à Achille, dans le tableau dont je viens de parler; la seconde est exactement semblable à ce beau bas-relief qui, du palais Spada, a passé au musée du Capitole, et qui est une des admirables sculptures de Rome. Quoique, ne connaissant point le nom des auteurs qui ont composé les premiers modèles de ces copies, nous ne puissions tirer de leur examen aucune induction particulière pour la distinction des époques de l'art grec, nous sommes autorisé à les produire comme des preuves certaines que les beaux ouvrages de l'antiquité ont été quelquefois reproduits littéralement dans les fresques de Pompéï et d'Herculanum. Parmi les autres monuments de l'art que d'autres fouilles nous ont rendus, sur les pierres gravées, et même sur les sculptures, on peut retrouver une imitation plus directe peut-être et plus instructive des chefs-d'œuvre de la peinture antique. Pour me borner à un seul exemple, je citerai le tableau de l'ivresse, que Pausias, au rapport de Pausanias (1), avait représentée sous les traits d'une femme buvant dans une coupe de verre, et qui me paraît reproduite par un marbre connu sous le même nom au musée du Capitole. Elle offre, avec les mêmes traits, une étude singulièrement curieuse d'anatomie et d'expression. Pausias a marqué une époque principale dans l'école de Sicyone, qui passe pour la plus ancienne de la Grèce, et qui est assurément une des plus importantes. Il serait

(1) Γέγραπται δὲ ἐνταῦθα καὶ Μέθη, Πausου καὶ τοῦτο ἔργον, ἐξ ὑαλίνης φιάλης πίνουσα· ἴδοις δὲ καὶ ἐν τῇ γραφῇ φιάλην τε ὕαλου, καὶ δὲ αὐτῆς γυναικὸς πρόσωπον. (Pausanias, *Corinthie*, ch. 25.)

infiniment précieux, pour assigner à ce peintre éminent son véritable caractère, de pouvoir éclairer les textes par les monuments.

Mais alors même que nous n'aurions point trouvé dans les découvertes du dernier siècle ces copies du bel art des Grecs, la littérature nous fournirait encore assez de documents pour qu'il nous fût possible d'en prendre au moins une opinion raisonnable. Si les auteurs décrivent trop rarement et en trop peu de mots les chefs-d'œuvre de la peinture; du moins ils ne manquent pas de les juger. Ces jugements sont les échos du goût de l'antiquité, et il faut les recueillir avec plus de déférence peut-être que nous n'accordons d'admiration aux ouvrages qu'elle nous a laissés. C'est, en effet, l'estime publique qui, en décidant de la gloire des ouvrages, dirige les artistes et fait le destin des écoles. Ses arrêts nous ont été quelquefois conservés par des hommes qui en relèvent encore l'autorité. Platon a emprunté des comparaisons aux œuvres de l'art pour expliquer celles de la nature. Aristote a exprimé quelques idées qui sont peut-être les plus grands traits de lumière de la théorie de l'art antique. Aux siècles où la Grèce avait enfanté tous ses monuments, elle continuait à produire des écrivains capables de nous en donner l'impression. Plutarque a mêlé souvent au récit des grandes actions qui honoraient sa patrie le souvenir des chefs-d'œuvre qui l'avaient ornée. Si Pausanias, par une sorte d'orgueil qui semble trouver tous les ouvrages de son pays également dignes d'éloge, s'abstient de marquer la différence de leur mérite, il les décrit ordinairement avec des détails si heu-

reux qu'il fait aisément comprendre ce qu'on y admirait. Lucien, artiste lui-même, a laissé, outre les allusions fréquentes, des dissertations pleines d'intérêt. Déjà depuis longtemps Cicéron, initiant ses compatriotes aux chefs-d'œuvre du génie grec, en avait donné mille notions éparses; et Pline, dans les derniers livres de son Histoire naturelle, avait réuni les connaissances les plus étendues qu'aucun ancien nous en ait transmises. Quand on a consulté ces sources principales, il est impossible de n'avoir pas une idée arrêtée, au moins sur l'opinion que l'antiquité se faisait de ses peintres et de leurs ouvrages.

Lorsqu'on étudie les Italiens, que je veux comparer aux Grecs, on voit, au contraire, qu'il est plus facile de connaître leurs ouvrages que de se fixer sur l'idée qu'on en doit prendre. Les plus anciennes peintures où ils aient marqué l'empreinte de leur génie sont encore visibles partout; et elles ont même été, dans ces derniers temps, l'objet d'un soin particulier qui a pu nuire à la considération de celles qui en avaient d'abord effacé le souvenir. Les musées les plus lointains ont revendiqué ces dépouilles précieuses, qui sont aujourd'hui mieux connues à Berlin qu'à Paris; et Florence montre encore sur ses murailles intactes la suite complète des efforts et des progrès que l'art a faits chez les modernes depuis son renouvellement jusqu'à sa décadence. Mais si l'on veut savoir quel a été le jugement des hommes sur ces ouvrages si fidèlement gardés, on ne trouve guère que confusion et qu'incertitude. Au commencement du seizième siècle, les grands maîtres de l'art, ceux dont on aurait dû

respecter les opinions comme les chefs-d'œuvre, admiraient encore les pages des anciens peintres, et se formaient en les étudiant; après eux, on n'a plus vu que leur gloire, et on a commencé à oublier les exemples auxquels ils la devaient. Des artistes que leur faiblesse aurait dû rendre plus retenus ont encouragé par leur dédain l'ingratitude de la foule, toujours prompte à oublier le génie passé pour la médiocrité présente; et le patriotisme seul des Italiens, poussé à une extrémité heureuse, nous a conservé ce que leur goût avait condamné. Un retour inspiré par le dénûment de plus en plus senti et par l'admiration des autres peuples les a ramenés aujourd'hui à des idées plus justes. Canova lui-même, admirateur passionné de cette antiquité grecque qui avait fini par nous faire oublier notre antiquité moderne, s'écriait en présence des fresques de Florence que le temps était venu (1) de ramener l'art italien à l'étude de ses commencements. On ne s'est peut-être point encore conformé à son désir autant qu'il l'aurait voulu. Cependant les travaux des artistes et des critiques qui ont cédé à la même pensée ont trouvé des adversaires obstinés dans les hommes qui prétendent continuer directement l'esprit du sculpteur vénitien; et on rencontre aujourd'hui, dans les ateliers comme dans les académies, deux partis contraires, dont l'un persiste à regarder les peintres qui ont précédé Raphaël comme indignes non-seulement de l'admiration, mais presque de

(1) Rosini, à la page 96 du tome II de son Histoire de la peinture italienne, rapporte ces paroles précieuses, qu'il a lui-même entendues.

l'attention, dont l'autre pense à leur accorder un mérite même supérieur à celui de leurs héritiers.

La comparaison de la peinture des Grecs et de celle des Italiens peut avoir le double avantage de faire connaître plus exactement la première, de faire juger plus sainement de la seconde. Jusqu'à ce jour la plupart de ceux qui ont étudié les anciens ont négligé les modernes, et ceux qui ont parlé des modernes n'ont pas assez étudié les anciens. En éclairant le jugement que l'antiquité a porté des tableaux de ses maîtres par la vue des ouvrages de nos peintres, nous saurons à quoi ce jugement pouvait s'appliquer; et en transportant aux ouvrages modernes les décisions du goût antique, nous estimerons mieux quelle importance nous devons accorder aux écoles diverses dont ils sont l'expression; nous serons étonnés de voir que les anciens louaient, dans chacune de leurs époques, précisément ce qui a brillé dans chacune des nôtres, et qu'ils appréciaient cependant leurs peintres par des règles différentes de celles que leurs élèves appliquent aujourd'hui à l'appréciation de nos artistes. Mais je me propose un résultat plus considérable encore. Je marquerai des différences et des ressemblances dans l'histoire comparée de l'art grec et de l'art italien. Les différences seront l'expression du génie particulier des deux peuples; les ressemblances seront les traits mêmes de la théorie générale de l'art.

XI.

Du Polythéisme et du Christianisme.

Avant de commencer la comparaison des Grecs et des Italiens, il faut faire plusieurs remarques sur ce qui a précédé l'avènement des uns et des autres. Les religions différentes qui les ont inspirés ont produit chez eux des dissemblances importantes, dont il faut d'abord observer les principes les plus généraux.

Le polythéisme, tel qu'il nous apparaît au commencement de l'antiquité classique, ne sépare point l'idée de la divinité de celle de la nature. Aussi tend-il à confondre dans son culte la représentation et la chose représentée; il donne une valeur presque égale au dogme et à l'image qui en est l'écriture sensible. Il résulte de ce principe que les figures tracées sur les murs du temple doivent être immuables, comme les doctrines à la vérité desquelles elles participent. Ainsi les Égyptiens en usèrent, avant les Grecs, pendant ces longs siècles dont les monuments nous étonnent par leur uniformité. Ainsi les Grecs eux-

mêmes l'entendirent longtemps dans leurs vieilles écoles, qui commencent à se faire connaître aujourd'hui. Pour les enhardir à rompre ces liens, il ne suffit pas de l'exemple des poètes, qui altéraient sans difficulté les traits de la mythologie pour y substituer ceux de leur imagination ou de leur raison; il fallut que la philosophie elle-même eût attaqué déjà les dieux anciens, et les eût, en quelque sorte, purifiés par des idées nouvelles pour que l'art osât leur donner aussi d'autres figures formées d'après d'autres opinions. Anaxagore fut le contemporain des premiers artistes qui répandirent la gloire de la peinture grecque.

Le christianisme, au contraire, concevant Dieu non-seulement distinct, mais entièrement différent de la nature, ne peut que le sous-entendre en elle; et en offrant l'image du Christ, qui a accompli en sa personne l'union du ciel et de la terre, il ne peut encore prétendre qu'à faire voir la forme humaine dans laquelle s'opéra cette incarnation. L'art, demeurant ainsi incapable de saisir le dieu lui-même, ne saurait donner rien d'absolu aux signes par lesquels il essaye cependant de le représenter. Toutefois le sacerdoce s'occupe encore de régler ces signes, pour leur faire représenter les idées qu'il croit utile de peindre aux yeux des peuples. Par l'esprit d'immutabilité qui lui est propre, il impose longtemps les mêmes signes pour figurer les mêmes idées; mais l'art retrouve dans la religion qu'il reçoit de lui un secours pour le dépouiller de cette autorité. Il sait qu'il peut revendiquer la liberté de la nature dans laquelle le dogme n'est plus enveloppé; il s'avise,

sans que personne l'en blâme, de chercher, de choisir de nouvelles formes; mais, par une nécessité irrésistible, il amène ainsi de nouvelles idées; il y convie les penseurs, qu'il entraîne cette fois après lui. Et c'est lorsque les derniers peintres ont été suivis des premiers philosophes que le catholicisme s'alarme des hardiesses du génie humain.

Cette notion différente des deux religions a bien d'autres conséquences. Identifiant Dieu avec la nature, le polythéisme devait chercher pour son culte les figures qui imitaient mieux les formes de la matière : aussi adresse-t-il d'abord ses hommages aux statues, où la grossièreté des hommes pouvait plus aisément se tromper. Les couleurs, consacrées, dans le commencement, à compléter le mensonge de la sculpture, puis employées à en animer les enseignements, ne formèrent, à la fin, en se séparant d'elle, qu'une imitation de ses traits et de ses reliefs. La statuaire fut l'art principal de la société païenne, parce qu'elle fut l'art nécessaire de leur religion; la peinture se soumit, chez eux, à ses lois, reçut ses types et suivit ses changements. Non-seulement il est manifeste, comme nous l'avons dit, que d'abord elle imita, sur les murs, les bas-reliefs et les tableaux, les statues à interprétation savante; mais encore il est prouvé qu'elle arriva par cette imitation de la nature à une véritable grandeur. Polygnote, qui, dit-on (1), avait enseigné l'art de peindre à Phidias, a été loué pour le grand air de ses figures : cependant il savait encore si peu les faire tenir sur leurs

(1) Otfried Müller, *Dissertations sur Phidias*.

pieds qu'on ne pouvait deviner, au rapport de Pline, si un guerrier, de sa main, transporté à Rome, montait ou descendait (1). Qui eût pu faire une pareille remarque, je ne dis pas sur les statues de Phidias, également vivantes et sublimes, mais sur celles même des sculpteurs éginètes qui avaient précédé l'Athénien? La peinture fut tellement secondaire chez les Grecs que, lorsqu'elle atteignit la perfection dont elle était susceptible, les statuaires avaient franchi l'époque des dieux et passaient déjà à celle des héros. Aussi, se modelant toujours sur l'art principal, elle prit le caractère qu'il avait alors, comme on en peut juger par les noms de ses plus célèbres ouvrages; elle servit aux représentations historiques beaucoup plus qu'aux images religieuses.

Au contraire, le christianisme, adressant ses hommages au dieu de l'esprit, s'il cherchait à le figurer par des signes sensibles, devait préférer aux statues, qui emportent l'idée d'une imitation toute matérielle, les tableaux, qui sont une représentation plus idéale. Ayant condamné les idoles, il ne pensa, dès les commencements, à employer les images que pour rappeler le souvenir de ses instituteurs. Ainsi, soit qu'il se proposât, comme dans les catacombes, de représenter sous des formes symboliques le bon pasteur qui avait ramené la brebis, soit qu'il voulût, comme dans les basiliques, conserver l'image du Christ, avec les portraits des patrons et des fondateurs du monument, il trouvait la pein-

(1) « In qua dubitatur ascendentem cum clypeo pinxerit an descendentem. » (Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXV, c. 35.)

ture plus propre à rendre l'espèce de ressemblance qu'il demandait. La peinture devint donc l'art principal de la religion nouvelle, comme la sculpture avait été l'art nécessaire de l'ancienne; et; quoi qu'en pensent encore aujourd'hui des hommes formés par l'étude des anciens, l'antique rapport des deux arts fut entièrement changé. Si Giotto a vu les sculptures de Nicolas de Pise, il n'a point reçu d'elles, comme on l'a trop dit (1), l'impulsion principale, et il les a singulièrement surpassées. Pour juger quelle était la valeur relative de ces deux artistes, il faut ne compter que leurs ouvrages authentiques; et comme je me garderais bien d'attribuer au peintre les images qu'on vient de retoucher dans l'église de Saint-Antoine de Padoue, je ne saurais non plus accorder au sculpteur les figures qui couvrent la partie aujourd'hui antérieure de la chaise de saint Dominique à Bologne (2), non plus que celles du dôme élevé à Orviette, probablement après sa mort. En comparant la chaire de Pise ou celle de Sienne aux peintures du réfectoire de Sainte-Croix et de l'église souterraine d'Assise, on pourra se convaincre non-seulement que celles-ci ont un mérite bien supérieur, mais encore qu'elles sont d'un style tout différent. Giotto, qui a peu

(1) Un professeur de Pise, M. Rosini, a renouvelé cette opinion par un reste de la vanité municipale qu'il reproche lui-même avec tant de raison aux Italiens.

(2) Vasari dit positivement, dans la *Vie de Jacopo della Quercia*, qu'un Dalmate qui vint prendre à Bologne les leçons de ce maître et qui y mourut en 1494, Niccolo, acheva avec tant de succès les figures du tombeau de saint Dominique qu'il en fut surnommé *Niccolo dell'arca*.

subi l'influence des sculpteurs qui l'ont précédé, a cependant fait sentir la sienne fortement à ceux qui l'ont suivi. Après avoir dessiné de sa main les portes qu'André de Pise exécutait pour le baptistère de Florence, c'était encore lui qui, un siècle après, inspirait par ses beaux ouvrages les artistes destinés à accomplir le renouvellement de la statuaire. Lorsque Ghiberti se présenta pour modeler les secondes portes du baptistère de Florence, il eut le bon goût d'être encore fidèle au style employé dans les premières; mais quand il voulut exécuter les troisièmes portes, où, n'ayant plus seulement un pendant à faire, il se proposait de laisser un témoignage original de son génie, il sembla n'avoir point d'autre pensée que de surpasser, sur ses panneaux de bronze, faits peut-être pour une décoration plus monumentale, les images les plus fines et les plus élégantes de Giotto. Ainsi le chef-d'œuvre de sculpture n'était à Florence qu'une imitation de la peinture. La religion, qui avait donné la préférence à cet art, en a maintenu la dignité jusqu'à nos jours; elle l'a si bien marqué du sceau de son alliance qu'il semble incapable d'atteindre toute la hauteur où il lui est permis d'aspirer lorsqu'il veut peindre, même pour les hommes de notre siècle, d'autres sujets que ceux qui ont été consacrés par la foi.

Enfin, les religions qui ont gouverné le monde antique et le monde moderne ont encore marqué dans les arts des différences qui proviennent des mêmes principes et qui sont plus connues. Le polythéisme, ayant consacré le pinceau des premiers artistes de l'antiquité à diviniser l'univers, a em-

ployé le génie de leurs successeurs, même des plus lointains et des plus raffinés, à développer particulièrement les formes de la nature ; plus ses croyances paraissaient s'affaiblir dans l'esprit des hommes, plus l'influence s'en montrait d'une manière sensible dans leurs ouvrages ; et les dieux de la matière, vêtus quand on croyait à leur puissance, furent représentés dans leur nudité radieuse lorsqu'on cessa de les reconnaître. Pausanias nous apprend que les Grâces même n'ont été peintes nues que dans un siècle voisin du sien (1). De là l'importance que l'art antique a donnée aux corps, à leurs formes et à leurs poses. Le christianisme, au contraire, se proposant, dès le principe, de donner, même dans les images empruntées au règne des animaux, un signe des vérités placées au-dessus de la nature, a tenu les corps de ses fresques non-seulement vêtus, mais effacés et comme anéantis sous le vêtement ; il a porté tout l'effort de l'art sur les têtes, où, même après que le renouvellement de la civilisation antique eut soulevé le voile des corps, il a continué à peindre les mouvements intérieurs de l'âme et à fixer le siège principal de l'expression.

Mais les deux religions eurent aussi des effets semblables. Pendant l'époque où elles eurent une autorité souveraine sur l'art, elles y maintinrent des types fidèlement transmis. Il n'est pas surprenant que les Égyptiens, conservateurs si scrupuleux de la pureté des mœurs indigènes, aient gardé toujours

(1) Pausanias, *Béotie*, c. 35.

avec le même respect les mêmes signes du culte; mais il est curieux de savoir que les Grecs du temps de Pausanias avaient encore des monuments qui prouvaient que longtemps ils s'étaient fait un devoir religieux de représenter leurs dieux non-seulement sous des formes convenues, mais encore avec des matières consacrées. Quant à ceux qui ont prétendu que le christianisme n'avait jamais eu un système arrêté d'images symboliques, ils ont commis une grave erreur; les Byzantins et leurs premiers élèves ont laissé dans toutes les parties de l'Europe un nombre considérable d'images dont il est facile de constater l'identité. Si les Occidentaux, lorsqu'ils se sont approprié les procédés de l'art de Constantinople, en ont modifié les figures, il est manifeste qu'ils en ont conservé religieusement les traits essentiels pendant toute la durée du moyen âge. Au commencement du quatorzième siècle, Gaddo Gaddi représentait encore, à Pise, le Christ sous les mêmes formes que les Byzantins lui avaient données à Ravenne au sixième siècle.

J'ai été frappé d'une autre ressemblance plus particulière que présentent les arts produits par les deux religions. A leur origine, ils ont une prédilection presque égale pour les formes animales. On sait quel usage les Egyptiens en ont fait dans leurs symboles, et Winkelmann a suffisamment expliqué les vestiges qu'il en retrouvait encore chez les Etrusques et même chez les Grecs. Ceux-ci, après avoir étudié les animaux pour interpréter les mystères du culte et pour relever l'expression des images, continué-

rent à les avoir en une telle estime qu'ils les jugèrent dignes du plus beau travail, comme on le peut voir à Rome dans les galeries du Vatican, et qu'ils les crurent même capables d'orner les plus graves compositions du genre historique. Les chrétiens les ont employés, au commencement, avec une profusion qui aurait pu faire croire qu'ils leur conserveraient plus tard une faveur plus grande. Les Latins qui s'exerçaient dans leurs catacombes, et les Orientaux qui fixèrent ensuite à Constantinople le système de représentation imposé longtemps à l'Europe entière, s'accordèrent en ce point. Des Latins, il reste dans la bibliothèque Vaticane, parmi d'autres morceaux précieux, la copie d'une ancienne fresque surmontée d'une suite de brebis, dont la principale porte une couronne. Ces brebis reviennent dans toutes les mosaïques dont les Byzantins ont orné les absides des églises de Ravenne et de Rome; elles y paraissent, cette fois, sous les pieds des personnages, sortant ordinairement de deux portes opposées où sont écrits les noms de Jérusalem et de Bethléem, et se réunissant auprès d'une source dont les flots se partagent pour arroser toutes les parties du monde. Dans les plus anciennes des grandes images chrétiennes, les quatre évangélistes ne sont aussi jamais figurés que par les symboles qu'on peignit plus tard auprès d'eux, et qui, après les avoir représentés, ne servirent qu'à les désigner. Il est à croire que toutes ces figures animales furent imaginées aux premiers temps, lorsque, redoutant les représentations trop réelles, on ne songeait encore à demander à l'art que des signes détournés. Peut-être un motif ana-

logue les avait-il fait adopter d'abord dans l'antiquité. Mais plus tard le polythéisme, sans manquer à sa destinée, put ennoblir ce que le christianisme, en suivant la sienne, devait un jour écartier.



XII.

Des Égyptiens et des Byzantins.

Il faut savoir ce que les Égyptiens ont pu montrer aux Grecs, ce que les Byzantins ont appris aux Italiens. Si, au siècle dernier, on avait annoncé au comte de Caylus, tout occupé à admirer le Corrège, que les Byzantins avaient été les premiers instituteurs de l'art italien dont il ne voulait voir que les derniers chefs-d'œuvre, assurément il se serait refusé à le croire, et il aurait trouvé de bonnes raisons pour démontrer que Vasari, plein des preuves de cette filiation, ne méritait aucune confiance. On aurait tort également aujourd'hui de nier l'enseignement donné par les Égyptiens aux Grecs, et de réfuter les passages nombreux où Pausanias le met hors de doute. Je me bornerai à considérer les Égyptiens comme ayant possédé, dans son caractère le plus tranché et le plus éminent, le genre de peinture par où les Grecs ont commencé; il n'en restera pas moins évident que c'est aux Égyptiens qu'il faut remonter pour connaître les principes de l'art hellénique à

son enfance, comme il est avéré que les Byzantins ont formé ceux qui ont dominé les premiers essais de l'art italien.

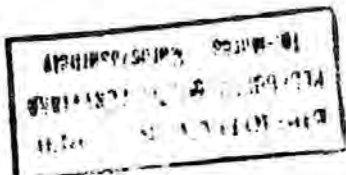
Que les Grecs n'aient point tout appris des Égyptiens, je le croirai d'autant plus aisément que, sans compter les ressources de leur propre génie, on ne peut douter qu'ils n'aient aussi profité des exemples des peuples asiatiques. Homère, qui n'a rien dit des peintures, a parlé des broderies savantes empruntées aux Phrygiens, et qui ont pu être un premier modèle d'imitation par les couleurs. On sait d'ailleurs par le témoignage de Pline (1) que Candaule, roi de Lydie, contemporain de Romulus, paya au poids de l'or un tableau où Bularque, qui ne pouvait être qu'un peintre asiatique, avait représenté la défaite des Magnésiens à une époque où il est certain que les Grecs ne formaient encore que les contours naïfs de figures immobiles. Deux siècles après, Anacréon appelait encore la peinture *l'art de Rhodes*. Nous verrons les suites illustrées de ces écoles orientales, dont il fallait signaler l'antiquité pour indiquer quels exemples la Grèce en reçut dans les commencements.

Je pense qu'on aura bientôt des preuves pour montrer que les Italiens, indépendamment des leçons des Byzantins, ont suivi aussi d'autres traditions. De grandes recherches, entreprises dès la fin

(1) « In confesso perinde est, Bularchi pictoris tabulam, in qua erat magnetum prælium, a Candaule rege Lydiæ, Heraclidarum novissimo, qui et Myrsilus vocitatus est, repensam auro... Id circa ætatem Romuli acciderit necesse est. » (Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXV, c. 24.)

du siècle dernier, dans les archives de toutes les villes de la péninsule où s'étaient développées des écoles particulières, prouvent déjà que, dans les principaux centres de la civilisation, vivaient, quoique altérés, les souvenirs continus des anciennes pratiques romaines. A Rome, on pourrait, à l'aide des peintures des catacombes, de celles de Sainte-Cécile, de celles qui ornent l'oratoire de Saint-Sylvestre dans le vieux palais des *Quattro-Santi*, recomposer l'histoire ignorée des suites de l'art latin; et sous le péristyle, latin aussi, de Saint-Laurent-hors-les-Murs, on trouve des images qui jusqu'au milieu du treizième siècle, comme l'a observé M. Raoul-Rochette, conservent encore, dans leur barbarie, les traces du style antique. Dans les villes qui, comme Pérouse, avaient pu garder, au milieu des invasions, l'importance qu'elles avaient eue sous les Romains; dans celles qui, comme Verceil, purent recevoir sous les Lombards un accroissement remarquable, la tradition latine persista. Mais dans les villes neuves qui s'élevèrent après la destruction de l'empire, à Venise et à Florence, on appela les Byzantins; et ce sont précisément ces cités, qui, destinées par leur nouveauté même à prévaloir, ont fait croire, par leurs exemples plus connus, que les Byzantins avaient également régné par toute l'Italie, où ils ont, en effet, exercé beaucoup plus d'influence par la main de leurs élèves que par leurs propres travaux.

Cependant, malgré ces remarques, il est incontestable que les Égyptiens nous présentent l'exemple le plus complet de l'état par lequel la peinture grecque a commencé, et que les Byzantins offrent le point



de départ de la peinture italienne. J'observerai entre eux une différence importante. Les premiers avaient un art où se peignait encore l'enfance de l'industrie humaine; celui des seconds était au contraire, même en reconnaissant sa grossièreté, un débris de procédés perfectionnés et savants.

Ainsi les Égyptiens n'employaient que six couleurs, le noir, le blanc, le rouge, le jaune, le vert, et le bleu; ils les appliquaient sans les fondre, par teintes plates et entières; ils les étendaient sur des figures qui toutes, hormis celles d'Athor, étaient vues de profil, et qui présentaient par conséquent les lignes les plus simples. Les Grecs se vantaient d'avoir eu une peinture encore plus élémentaire; mais comme ils varient beaucoup plus sur les récits que Pline nous a transmis avec leur désaccord naïf, il est difficile de les croire toujours. Pline raconte une chose impossible, lorsqu'il dit (1) qu'on inventa à Sicyone ou à Corinthe l'art de dessiner des traits à la ressemblance de l'homme, avant d'inventer, dans les mêmes écoles, l'art de colorier ces images. L'esprit de l'homme raffiné qui analyse, allant du simple au composé, doit mettre en effet le dessin avant la couleur: mais l'usage des peuples qui inventent, allant au contraire du concret à l'abstrait, fait passer la couleur avant le dessin. L'écrivain latin fait encore mieux ressortir l'in vraisemblance de son récit lorsqu'il ajoute que cette première peinture linéaire,

(1) « Græci autem alii Sicyone, alii apud Corinthios repertam, « omnes umbra hominis lineis circumducta. Itaque talem primam « fuisse: secundam singulis coloribus et monochromaton dictam.» (Lib. XXXV, c. 5.)

dont il a parlé, fut inventée par un Égyptien nommé Philocles (1), qui ainsi aurait connu l'art de peindre par les couleurs usité dans son pays, et qui cependant n'aurait su donner aux Grecs que l'art plus naturel, au gré de Pline, plus perfectionné, à notre avis, de peindre seulement par le trait. Il se dément aussitôt une seconde fois en disant que les premiers imitateurs de cet art linéaire, sans faire encore des peintures monochromes, semaient dans leurs contours des lignes intérieures qui, selon la force de son expression, devaient y faire des ombres véritables (2). Mais ces ombres n'étaient-elles pas elles-mêmes une couleur déjà jetée sur la couleur différente de l'objet où on les formait? Et n'était-ce pas là véritablement une peinture monochrome? On voit au musée de Naples deux tableaux que les antiquaires ont appelés monochromes, et qui représentent par un simple trait rouge, sur un marbre blanc, des figures d'une finesse exquise et d'une expression hardie. Au compte de Pline, ce seraient des peintures linéaires qu'il faudrait rapporter à l'enfance de l'art; mais si dans le simple trait dont elles sont formées on avait jeté des ombres ou des hachures avec le même crayon, il est évident qu'on aurait obtenu, par cette opposition d'une couleur avec le fond, ce qu'on peut raisonnablement appeler un tableau monochrome. Cependant l'historien poursuit, et rap-

(1) « Inventam linearem dicunt a Philocle Ægyptio, vel Cleanthe Corinthio. » Lib. XXXV, c. 5.

(2) « Primi exercuere Ardices Corinthius, et Telephanes Sicyonius, sine ullo etiamnum hi colore, jam tamen *spargentes* lineas intus. » (Ibid.)

porte que l'inventeur de ce genre de peinture fut Cléophrante de Corinthe, qui, avec de la brique pilée, colora d'une seule teinte ces figures dessinées au trait (1). Mais les ombres n'étaient-elles pas beaucoup plus raffinées que cette grossière couleur où Cléophrante a dû les noyer, s'il est vrai qu'il l'ait inventée après elles ?

N'en doutons pas, ces récits sont des fictions par lesquelles le peuple toujours ingénieux de la Grèce a résumé les idées analytiques qu'il s'était faites des procédés du dessin; la nature elle-même démontre qu'il a dû suivre en réalité une marche toute contraire. Aussi, pour écarter les fables, faut-il se transporter tout à coup au moment où les Grecs, après avoir longtemps peint, à l'exemple des Égyptiens, des figures de profil, soit avec une seule couleur, soit avec plusieurs couleurs posées à teintes plates, ainsi qu'ils le pratiquèrent longtemps, commencèrent enfin à tourner les figures de face et de trois quarts, et à fondre les couleurs. Pline, nous le verrons, indique cet instant avec assez de précision; mais, par une méprise nouvelle, il affirme que, même au temps d'Alexandre, Apelle et ses rivaux, qui ouvrirent la dernière époque de l'art, ne connurent que quatre couleurs (2), pour les blancs le *melinum*, pour les jaunes l'ocre attique, pour les

(1) « Primus invenit eas colorare, testa (ut ferunt) trita, Cleophrantus Corinthius. » Lib. XXXV, c. 5.

(2) « Quatuor coloribus solis immortalia illa opera fecere : ex albis melino, ex silaceis attico, ex rubris sinopide pontica, ex nigris Atramento, Apelles, Echion, Melanthius, Nicomachus, clarissimi pictores. » (*Ibid.*, c. 32.)

rouges la sinopide du Pont, pour les noirs l'*atramentum*. J'en veux bien conclure que les anciens avaient de très-simples moyens d'action. Cependant, comme dès l'ouverture de la première époque Polygnote avait représenté dans la Lesché de Delphes, sur le premier plan de ses fresques, des eaux et des herbes (1); comme d'ailleurs Pausanias, qui a décrit longuement ces peintures, dit expressément que l'artiste y avait figuré les génies infernaux d'une couleur bleue (2), il est impossible de ne pas reconnaître que dès lors les Grecs possédaient aussi ce bleu qui, produisant le vert en se mêlant au jaune, donnait, dès l'origine, les six couleurs fondamentales employées par les Égyptiens.

Les Byzantins, au contraire, pratiquaient un art compliqué, où, même dans les temps de barbarie, se résumaient les perfectionnements des Grecs, dont les Italiens leur ont conservé le nom. A la différence des Égyptiens qui peignaient les figures de profil, ils les représentaient de face. La douzième année de son règne, en 539, Justinien rendit un décret pour que désormais on substituât sur les monnaies, au profil antique, la face de l'effigie. Ce changement, qui se faisait dans tous les autres modes de représentation,

(1) Ὑδωρ εἶναι πόταμος ἔοικε... καὶ κάλαμοι τε ἐν αὐτῷ πεφυκότες. (Paus., *Phocide*, c. xxviii.)

(2) Κυανῶ τὴν χροάν μεταξὺ ἐστὶ καὶ μέλανος. (Ibid.) Κυανός est la couleur faite avec le lapis-lazuli; mais comme la couleur dont parle Pausanias est entre le bleu et le noir, on dira peut-être que c'est précisément cet *atramentum* que Polygnote composait avec le marc de raisin séché au soleil, et qui avait quelque apparence de bleu. Quelle que soit la matière, il n'en reste pas moins que Polygnote avait le bleu, et par lui le vert.

marque, on peut le dire, le moment solennel où l'art linéaire des anciens s'abîme, et où commence l'art expressif des modernes. Le Christ, dès cette époque, sur les médailles comme dans les mosaïques, qu'il soit debout ou assis, se montre toujours de face, malgré toutes les difficultés des raccourcis, dont il n'est tenu, du reste, aucun compte. La Vierge a la même position. C'est encore dans la même attitude que Justinien et sa femme Théodora-Augusta furent représentés à Ravenne par les artistes contemporains, dans les admirables mosaïques de la basilique de San-Vitale et de celle de San-Apollinare-in-Classa. On aurait cru manquer à la majesté de Dieu et de l'empereur, si on ne l'avait montrée tout entière; on représentait de profil les figures accessoires des disciples ou des courtisans. On avait des signes pour marquer encore des différences parmi celles-ci; dans les premières mosaïques de Ravenne, comme dans celles qu'on exécutait encore à Rome au neuvième siècle, dans l'église de Saint-Marc, on entourait de l'auréole ronde et dorée les têtes des saints les plus vénérés, de l'auréole carrée et bleue celles des moindres personnages.

Les couleurs qu'on prêtait à ces figures appesanties par leur majesté, n'étaient plus les couleurs primitives, vives et sans mélange; fondues au contraire, ou plutôt amassées, et sombres même dans leur éclat, elles tournaient aux tons les plus riches et les plus compliqués. Si on en jugeait par toutes les vieilles images qu'on voit dans les églises d'Italie et qui sont attribuées aux Grecs, il faudrait croire qu'on avait à Constantinople, dans les siècles les

plus dégradés du moyen âge, une couleur, sinon aussi variée, au moins aussi ardente que celle que Titien faisait admirer à Venise dans la plus belle époque de l'ère moderne. La madone qu'on admire à Rome, dans l'église de Sainte-Marie en Cosmedin, cause, sous ce rapport et sous celui de l'expression, de tels étonnements que, malgré la tradition qui la fait venir de Grèce, et, malgré les mots Θεοτοκωι Λειπαρθεναι qui, par leur orthographe, semblent indiquer une époque reculée, on n'ose s'y appuyer même pour faire des conjectures. On sait que la plupart des antiques Vierges italiennes furent repeintes vers le milieu du quinzième siècle (1). Cependant, comme l'Allemagne aussi en a gardé un assez grand nombre où l'on voit la même touche, et comme, à défaut de l'Église de Constantinople, celle de Russie, qui aspire à en relever l'éclat, nous montre les mêmes teintes héréditaires dans ses tableaux, il faut bien se persuader que ces Byzantins, si méprisés, n'avaient rien à envier à la chaleur de la palette moderne. Les mosaïques qu'ils ont laissées, et qui n'ont pu subir de retouches, nous montrent une vigueur de ton qui était évidemment montée au diapason général de la peinture; celles de Ravenne, par lesquelles il faut toujours commencer, composées au sixième siècle; avec les restes encore indubitables de l'industrie antique, et celles que les Cosimati, Jocopo da Turruta et Pietro Cavallini exécutaient à Rome sous l'influence des premières lueurs de la re-

(1) Rosiui, *Storia della pittura italiana*, t. II, ch. 8, et dans la note treizième.

naissance, présentent également cette riche harmonie de tons qui est estimée aujourd'hui comme la perfection même de l'art. Leur coloration nous montre moins encore le point de départ de l'art moderne qu'un abrégé de l'art antique, de même que le plainchant de nos églises est moins le principe de notre musique que la fin de celle des anciens. On a pensé avec raison qu'on pouvait chercher dans la psalmodie sacrée les débris des chants de la Grèce ; je suis persuadé aussi que le coloris éclatant des Byzantins est un héritage direct des belles manières d'Athènes et surtout de Sicyone, et que son ardeur sombre et étudiée était ce que les Romains admiraient tant, sous le nom d'*austeritas*, dans les peintres du siècle d'Alexandre, comme les modernes l'admirèrent à leur tour dans les pages des artistes de l'époque de Léon X. Mais on comprend que, partir des couleurs tranchées des Égyptiens pour arriver à ce riche mélange, ou partir au contraire de ce mélange pour y retourner, sont deux choses tout à fait différentes.

Comme je ne saurais absolument admettre que les Égyptiens n'aient eu aucune action sur la peinture grecque, il me semble que cette influence a pu s'exercer par des moyens détournés, semblables à quelques-uns de ceux par lesquels les Byzantins ont agi sur la peinture italienne. Il paraît probable que l'art égyptien a d'abord sauté par-dessus la Grèce, si je puis m'exprimer ainsi, pour visiter les Étrusques. Les images des tombeaux de Tarquinies ressemblent trop à celles des monuments de Thèbes et de Philæ, pour qu'on ne soit pas obligé de recon-

naître le lien qui les y rattache. Mais cette imitation égyptienne, appropriée par les Étrusques au génie occidental, a bien pu être ainsi livrée par eux, déjà transformée, aux Grecs, qui (personne n'en doute aujourd'hui) ont exercé leur civilisation dans l'Asie Mineure et dans l'Italie, avant de la développer sur leur propre continent. Zeuxis, un des premiers artistes qui aient connu le beau style en Grèce, rappelé en Sicile, y dut trouver les arts au moins aussi puissants qu'il les avait laissés à Athènes, si on croit le récit de la vie qu'il menait à Agrigente, et de la demande qu'il adressa aux habitants de Crotoné. Ainsi, suivant toutes les analogies raisonnables de l'histoire de l'art et de la civilisation, les peuples réunis de l'Étrurie et de la grande Grèce ont pu opérer, au profit du continent hellénique, une des transformations les plus importantes de la tradition orientale.

De même, à mon sens, l'art byzantin a sauté, pour ainsi dire, par-dessus l'Italie, pour produire, en France et en Allemagne, des écoles dont je vois plus clairement que jamais l'influence dans les beaux efforts que fit le génie de la péninsule à l'époque de la renaissance. En consultant les premières pages du magnifique recueil que M. de Bastard a entrepris pour reproduire les peintures de tous les vieux manuscrits de l'Europe, on pourra se convaincre jusqu'à quel point les Orientaux nous avaient imposé les formes de leur goût dès le temps de Charlemagne et de Charles le Chauve. Par les monuments que j'ai étudiés en Allemagne, on s'assurera aussi de tout ce dont les princes saxons, qui relevèrent, au

delà du Rhin, l'empire de Charlemagne, furent redevables à Constantinople.

L'empire germanique, sous le rapport des arts, peut être considéré comme une grande succursale des Byzantins; de là en effet, on voit, de siècle en siècle, s'acheminer vers l'Italie des artistes, y apportant toujours le même système oriental qu'ils développent chez eux, aux bords du Rhin, du Danube ou de la Saale (1). A Pistoja, vieille et grande ville toscane, qui a précédé Florence et qui l'explique, la chaire que l'Allemand Buono sculptait en 1300, et dont Vasari a si justement répété l'éloge (2), est, dans son faire habile, le chef-d'œuvre d'un homme encore soumis aux principes de l'art byzantin, comme s'y rattache aussi entièrement le campanile élevé à Pise par un autre Allemand, maestro Guglielmo.

Cependant la France, après s'être mise, sous les Carolingiens, à l'école des artistes de Constantinople, en était sortie, sous les Capétiens, pour opérer la première et peut-être la plus étonnante métamorphose que la tradition byzantine ait subie en Occident; c'est chez nous (on ne le dira jamais trop hautement) qu'au milieu des premières gloires de la science des modernes, s'épanouit aussi la première fleur de leurs arts. Comme la scholastique française a été le berceau de l'esprit de l'Europe, la cathédrale française a été celui de son génie. Notre goût, en

(1) Je suis obligé de renvoyer à mon livre *De l'art en Allemagne*, dont une étude attentive des monuments de l'Italie m'a confirmé les principales conclusions.

(2) *Vita di Niccola e Giovanni Pisani*.

généralisant, à son éveil, la forme de l'ogive, ne donna pas seulement la mesure de sa finesse et de son audace, il produisit le principe d'un art tout nouveau que les ordres de Saint-Dominique et de Saint-François, partis aussi du même foyer, répandirent dans toute l'Europe, et établirent, notamment en Italie, sous la protection des soldats conduits par les frères et par les enfants de saint Louis. Florence, qui prenait jusqu'à notre lis, a été façonnée tout entière par les moines de Santa-Maria-Novella et de Santa-Croce, formés à nos écoles, et dessinant, à l'imitation de nos ogives, leurs églises et leurs cloîtres, premier asile de la renaissance. A Naples, les Angevins répétaient exactement les monuments de Paris, où Giotto venait enfermer son génie dans leurs lignes, et en reproduire les enlacements, comme on le peut voir encore par ce qui reste des fresques de l'Incoronata. A Assise, cette double église de Saint-François, où l'on vénère, non sans raison, le plus auguste sanctuaire de l'art italien, ressemble de si près à la Sainte-Chapelle de Paris, qu'elle frappe, dès le premier regard, comme une traduction intelligente de notre système français, légèrement modifié par un climat différent. Enfin à Pistoja, lorsqu'en face de la chaire byzantine de maestro Buono, dont je parlais tout à l'heure, Jean de Pise, le Giotto de la sculpture, comme son père Nicolas en avait été le Cimabué, voulut élever, en 1320, une chaire plus belle, il l'exécuta dans ce style dont l'ogive est le principe, et qu'il avait déjà employé avec profusion au Château-Neuf de Naples, construit sur le modèle de la bastille de Paris, aux façades des dômes d'Orviette

et de Sienne, brodées toutes deux de nos brillantes fleurs septentrionales, et, pour ne rien dire de plus, à ce maître-autel de la cathédrale d'Arezzo, destiné à servir de modèle au Nurembergeois Pierre Fischer, pour sa châsse de saint Sebald.

Si on pensait que de si grands changements survenus dans les formes générales de l'art ne fussent point suffisants pour affecter celles de la peinture, j'ajouterais que, dans nos églises humides et obscures, les vitraux étant la seule partie propre à conserver des images intactes et à les rendre visibles, furent couverts, dès le treizième siècle, de grandes figures, accommodées à l'élégance des ogives qui les contenaient, et conçues dans un style monumental qui se fait encore admirer aujourd'hui. Ce sont là les peintures particulières de la France, qui en garda l'art comme sa propriété, et qui, on le voit dans l'article consacré par Vasari à Guillaume de Marseille, le communiquait, vers le commencement du seizième siècle, à l'Italie dépourvue de ces ornements. Mais Giotto, ainsi que Benvenuto Cellini le savait de source certaine, avait visité la France; et s'il en parlait la langue, comme le Dante, il devait, à plus forte raison, en avoir, comme lui, étudié les beaux ouvrages. Il avait donc jugé lui-même, par des exemples nombreux et frappants, quelle était la transformation où la peinture était conduite par les changements de l'architecture. Il se pénétra tellement du principe nouveau développé par la France, que presque tous les tableaux touchés par lui ou par ses élèves nous offrent l'ogive, non-seulement dans les découpures du cadre, mais encore dans le trône de la

Vierge, imité de cette *Chaise* qui a donné son nom à des monnaies où les fils de saint Louis paraissent assis.

Ainsi les Égyptiens, qui ont eu des communications immédiates avec la Grèce, ont peut-être plus influé sur elle par la voie indirecte des peuples de l'Asie Mineure et de l'Italie, qui les premiers, dans l'antiquité, ont commencé la métamorphose du génie oriental ; et les Byzantins, qui ont eu des écoles connues à Naples, au Mont-Cassin, à Pise, à Florence, à Venise, ont agi aussi d'une manière non moins vive sur l'Italie moderne par la main des Allemands, qui les suivaient avec fidélité, et par celle des Français, qui, les premiers, ont librement transformé leur tradition.



XIII.

Des Écoles.

Si les antiquaires qui se sont appliqués à éclaircir l'histoire de l'art grec avaient mieux connu celle de l'art italien, ils auraient évité de graves erreurs. Junius, que la France peut justement revendiquer, quoiqu'il ait passé presque toute sa vie en Angleterre, fut assurément un des savants les plus remarquables du dix-septième siècle : bibliothécaire du comte d'Arundel, qui, sous Charles I^{er}, forma les premières collections artistiques de son pays, il recueillit, dans les écrivains classiques, avec une sagacité dont il fournit bien d'autres preuves, les textes propres à donner aux goûts de son maître l'appui de l'érudition ; mais voulant écrire sur la peinture des anciens (1), sans s'être suffisamment approprié les secrets des modernes, il fut obligé, d'un côté, dans le cours de son livre, de rapporter les résultats de ses études à quelques idées vulgaires

(1) *De Pictura veterum* ; Amsterdam, 1637, in-fol.

sur l'imitation ; de l'autre, à la fin de ce livre qui faisait faire si peu de figure à son savoir, d'en reprendre les matériaux pour les distribuer de nouveau, sans critique, sous les noms des artistes de l'antiquité, ainsi également privé de lumière, soit qu'il essaye du système, soit qu'il se borne à compiler.

A la fin du même siècle, nous étions cependant bien loin encore de produire rien de si remarquable : ce que Perrault toucha des peintures de la Grèce, dans son *Parallèle des anciens et des modernes*, paraît d'autant plus fâcheux qu'il en resta, bien qu'on donnât tort à l'auteur sur presque tous les autres points, une impression considérable. Au dix-huitième siècle, lorsqu'il se trouva des grands seigneurs qui voulurent faire chez nous ce que le comte d'Arundel avait fait un siècle auparavant en Angleterre, les savants à qui revenait le rôle de Junius rencontrèrent beaucoup de préjugés qu'ils partagèrent eux-mêmes en les combattant. Le comte de Caylus, qui commença par approuver tous les éloges donnés par Pline à la peinture des anciens, ayant ensuite pris le temps de la réflexion, céda aux opinions légères des artistes médiocres au milieu desquels il vivait. Dans les mémoires qu'il lut à l'Académie des inscriptions et belles-lettres (1), sur le trente-cinquième livre de l'*Histoire naturelle* de Pline, après avoir fait une critique, souvent peu fondée, de son auteur, il essaya, d'après lui, de distinguer les genres de pein-

(1) Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, t. XIX et XXV.

ture pratiqués chez les anciens, et d'apprécier les artistes qui s'y étaient distingués; mais pour animer le texte latin, obligé de recourir aux exemples modernes, que son siècle comprenait mal, il se forma des idées gâtées par les principes mêmes sur lesquels il s'appuyait. Le père de la Nauze, qui lui répondit dans un mémoire trop long et trop gravement pué-
ril, se contenta d'étaler ses connaissances chronologiques par une supputation d'olympiades qui ne menait à rien. Plus réservé, du moins, dans un sujet que les mauvaises théories de cette époque rendaient seules impénétrable, Winckelmann se bornait à décrire les images qu'il rencontrait à Rome et à Naples; averti par un admirable instinct, il aimait mieux ne pas toucher à l'histoire de la peinture antique que de la fausser.

Le comte Caylus ayant vu que Pline mentionnait chez les Grecs une certaine diversité d'écoles, ne crut pas devoir s'y arrêter, parce que, dit-il, de son temps on avait renoncé à ces distinctions pour ne plus parler que des maîtres en particulier et de leurs élèves (1). En isolant ainsi les artistes des écoles où ils s'étaient produits, le dix-huitième siècle croyait peut-être augmenter leur importance, et en détruisait même le sens. Notre époque peut se vanter, au contraire, de les avoir agrandis aux yeux des gens raisonnables, en les remettant à leur place dans les séries dont ils ont marqué les progrès. Elle a repris possession de la vérité, lorsqu'elle est arrivée à consi-

(1) Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, t. XXV, 2^e partie, p. 191.

dérer chaque école comme un seul homme, et les artistes de chacune comme les saisons différentes ou comme les facultés diverses d'une même vie. C'est en suivant cette notion essentielle qu'on a pu s'élever de la considération de quelques maîtres qui ont caché dans leur gloire les utiles travaux de leurs devanciers, à ces initiateurs qui, dans leurs œuvres jusqu'alors méconnues, avaient renfermé le germe des plus grandes beautés de leurs successeurs. On a pu jouir alors de l'aspect complet de l'art moderne dans le majestueux ensemble de ses monuments; en portant les yeux de ce magnifique spectacle, réservé à notre siècle, sur les écrits jusqu'à présent obscurs des historiens de l'art antique, il n'a pas été difficile de leur trouver un sens nouveau.

Les écoles ne sont, à bien prendre, que les manières diverses dont des races différentes comprennent et exercent un même art. Elles constituent des traditions séparées ou se perpétue, même en se transformant, le génie particulier du pays, du peuple dont elles sont l'expression. Aussi rien n'est plus vrai que les noms qui ont été donnés tour à tour par les anciens et par les modernes aux grandes séries de leurs artistes. Quand les Grecs distinguaient l'école helladique, asiatique, et plus tard l'école de Sicyone, ils signifiaient, avec raison, qu'ils sentaient dans chacune d'elles le caractère de peuples distincts; quand les Italiens ont discerné, même à l'infini, les écoles de Florence, de Rome, de Venise, de Bologne, et toutes celles de noms moins connus, qu'il serait trop long de citer, ils faisaient bien entendre que chacune de ces villes, centre en effet de races di-

verses, même après tant de servitudes communes, exprimait, par le pinceau de ses citoyens, l'indépendance particulière de son esprit. Si les Grecs ont distingué moins d'écoles, c'est que l'opposition des génies de l'Occident et de l'Asie effaçait longtemps à leurs yeux toutes les autres; si les Italiens en ont au contraire discerné un plus grand nombre, c'est que, ne voyant rien autour d'eux qui pût leur être comparé, ils ont examiné avec plus de soin leurs rivalités intérieures. Cependant, entre les uns et les autres, je vois encore ici des similitudes qui me semblent pleines de lumières.

On a revendiqué pour Sicyone et pour Corinthe l'honneur d'avoir vu naître les plus anciennes écoles de la Grèce, comme de nos jours pour Pise et pour Sienna, celui d'avoir enfanté les premiers peintres italiens. On a cité à Sicyone et à Corinthe les noms fabuleux de Téléphane, de Cléanthe, d'Ardicès et de Cléophante; mais qui, même chez les anciens, s'assura jamais de la réalité de leurs œuvres? On a invoqué en faveur de Pise celui de Giunta, en faveur de Sienna celui de Guido di Gherro. Mais il suffit d'avoir vu à Assise le portrait que le Giunta faisait de saint François au commencement du treizième siècle, pour s'assurer qu'il valait alors beaucoup mieux suivre exactement les traces des Byzantins, que de s'en écarter si peu pour faire si mal. Et, tout au contraire, quand on a admiré, dans l'église de Saint-Dominique de Sienna, cette fameuse madone, où l'on a voulu lire, à côté du nom de Guido, la date de 1221, on demeure convaincu, pour peu qu'on ne soit point soumis aux influences de la vanité municipale, qu'exécutée en 1321, comme le prouve la répétition du même nom

sur des tableaux de cette dernière époque (1), elle était encore alors un véritable prodige de goût et de naturel, enfanté par l'imitation de Giotto. Du reste, il ne faut pas nier que Sicyone et Corinthe n'aient eu des dynasties plus vieilles que celles d'Athènes; situées plus directement sur le passage principal du pays, les deux premières villes eurent les avantages du commerce avant celle qui n'effaça que plus tard leur éclat. De même aussi, on ne saurait se refuser de reconnaître que Pise, secondée par sa position maritime, et Sienna par la sûreté qu'elle devait à ses collines écartées, ont précédé, dans la voie de la civilisation, Florence, que rien ne semblait enrichir ni défendre au fond de sa grande vallée. Si donc on veut dire que Sicyone et Corinthe, Pise et Sienna ont employé des ouvriers à des travaux de peinture avant Athènes et avant Florence, on demeure dans les termes de la vraisemblance et de la raison.

Mais, à mon sens, on ne doit pas moins être convaincu qu'à Athènes et à Florence a commencé, pour les anciens et pour les modernes, cette première et libre transformation qui, des flancs de l'art hiéroglyphique, a fait sortir le bel art. Polygnote a ouvert au Pœcile l'histoire de la peinture grecque, comme Giotto, à la chapelle du Podestat, celle de la peinture italienne. Athènes et Florence se sont trouvées placées au milieu de populations différentes, dont elles ont dominé le génie en le résumant.

Athènes est le point qui partagea et qui unit l'es-

(1) M. Rosini n'ose pas soutenir cette opinion, dont cependant il donne les preuves les plus certaines au ch. ix du t. II de son *Histoire de la peinture italienne*.

prit indulgent des colonies de l'Asie, et l'esprit plus rude des Doriens du Péloponèse. D'une part, au delà de la mer Égée, étaient les côtes de l'Orient, où des Grecs, partis du continent européen, s'étaient les premiers éveillés, puis amollis au contact des populations indigènes. Les deux grands États qui occupaient la partie méridionale de ces plages de l'Asie Mineure, la Lydie et la Carie, avaient reçu ou formé les plus ingénieuses colonies de la Grèce. La Lydie, où, avant la quinzième olympiade, le peintre Bularque avait déjà fait un tableau de bataille digne d'être payé au poids de l'or, avait cédé son rivage à l'Ionie; et Éphèse, que les Hellènes y avaient choisie pour être leur principal établissement, réunissant, autour du temple de Diane, toute la superstition et toute la mollesse des Orientaux, devenait, à ce double titre, un lieu propice au développement de l'art. Au-dessous de la Lydie, la Carie avait laissé couvrir ses golfes par des colonies plus fortes et non moins industrielles; elle avait vu ses premiers habitants remplacés à Halicarnasse et à Cnide, dans les îles de Cos et de Rhodes, par les Doriens, qui en cet endroit semblent s'être appropriés, aussi facilement que les Ioniens, toutes les délicatesses de la civilisation. Ces deux grands foyers, dont Éphèse au nord, Rhodes au midi, étaient les places les plus importantes, devaient certainement différer entre eux, comme partout ont différé le génie des Ioniens et celui des Doriens, et se confondaient cependant pour les Grecs du continent, à un certain point de vue, comme deux reflets du génie de l'Asie. Mais plus haut, dans l'Archipel, se trou-

vaient aussi des îles qui avaient des écoles formées d'une manière probablement diverse, sous les mêmes influences. Sans parler de Lesbos, célèbre surtout par ses musiciens et par ses poètes; Lemnos, que les Cariens occupaient encore du temps de Miltiade, fournissait elle-même à ses artistes la plus belle couleur rouge dont les Grecs aient usé; et jusqu'en face des côtes de la Thrace, Thasos, colonisée primitivement par les Phéniciens, d'une fertilité proverbiale, fournissait des carrières, des mines, et des génies dont nous verrons que la Grèce tira le plus grand avantage. Polygnote venait de Thasos, Parrhasius d'Éphèse, Apelle de Cos, Protogène de Rhodes; c'est dire assez à l'avance quelle fut l'immense part de ces écoles orientales dans les plus beaux développements de la peinture grecque.

Il est à croire que, quoique situées de l'autre côté du continent grec, la Sicile et la grande Grèce participèrent plus que lui de l'esprit oriental; la mer était une voie commode pour réunir les colonies aventureuses de Rhodes et de Catane, d'Éphèse et de Crotoné. C'était la route que la philosophie prenait avec Pythagore, laissant en chemin, comme l'art faisait aussi probablement, l'Attique et le Péloponèse, plus longtemps obscurs et grossiers. Zeuxis, qui avait été élevé à Himère, semble rappeler beaucoup, avec plus de raffinement, la manière de Polygnote, qui était parti de Thasos.

Lorsque le continent grec s'éveilla enfin, Athènes, qui avait devant elle toutes les écoles orientales de l'Asie Mineure et de l'Archipel, trouva immédiatement derrière elle, dans le Péloponèse, d'autres

écoles où le vieil esprit de l'Achaïe était demeuré enveloppé pendant de longs siècles, et commençait à se faire connaître par des manifestations de plus en plus tranchées. Les Doriens, qui s'étaient établis à Sicyone et à Corinthe, imprimaient au génie local, à mesure qu'ils se développaient, un caractère plus énergique. Par une lenteur propre à leur race, plus pesante et plus rude, ils ne produisaient pas les artistes qui devaient donner le signal éclatant de l'affranchissement; mais une fois qu'ils l'avaient reçu, ils enfantaient Timanthe, Eupompe, Pamphile, Pausias. Formant l'art à l'image de leur esprit, que la civilisation polissait sans l'effacer, ils donnaient à leurs ouvrages tout à la fois le cachet de la réflexion et de la nature; mais, dans leurs idées comme dans leurs imitations, ils portaient cette austérité magistrale qui finissait par subjuguier les autres écoles. Les Orientaux, au contraire, montraient dans leurs images cette grâce coulante, cette subtilité délicate qu'ils tenaient de leur climat, et qui caractérisait toutes leurs conceptions. Entre ces deux extrémités, Athènes avait pour elle la hardiesse du premier mouvement, la vérité s'écartant également de la pesanteur des Doriens et du raffinement des Asiatiques, la noble vraisemblance qui généralise sans affectation, la proportion qui mesure avec justesse, la majesté tempérée, élégante et naturelle. Telles sont, en effet, les qualités que nous verrons briller dans Apollodore, dans Asclépiodore, dans Euphranor, dans Nicias. Les Grecs ne distinguent d'abord que deux grandes manières, celle des colonies et celle de la métropole, appelant la première

asiatique, la seconde helladique; quand les Doriens eurent forcé, dans la vieille école de Sicyone, l'expression de leur sévère génie, on connut trois écoles principales : l'école ionique, l'école attique, et l'école de Sycione(1).

M. le comte de Caylus, au lieu de mépriser un pareil renseignement, en aurait sans doute fait jaillir des clartés précieuses, si, en s'appliquant à l'étude des origines de l'art moderne, il avait vu que Florence avait été, comme Athènes, placée entre les génies de deux races différentes. La Toscane, dont la ville des Médicis a fini par devenir la capitale, appuyant sa large base sur la mer Tyrrhénienne, a les deux autres côtés de son triangle marqués par les hautes cimes des Apennins, qui, d'un côté de la Spezia, s'avancent presque en droite ligne sur Rimini, et qui, de l'autre, en redescendent plus directement encore vers la campagne romaine. Dans cette vallée, où se sont abrités les restes les plus certains des peuples étrusques, Rome même, déjà puissante, n'osait point trop s'aventurer; elle se contentait d'en envelopper extérieurement les murs par les deux grandes lignes de la voie Émilia et de la voie Flaminia, réunies, à Rimini, au bord de la mer Adriatique. L'Arno, qui coule dans ce pays si exactement circonscrit, en est l'artère principale, comme le Tibre est celle du pays placé au-dessous, comme le Pô est

(1) « Eupompi auctoritas tanta fuit, ut dividerit picturam in genera tria, quæ ante eum duo fuere: Helladicum, et quod Asiaticum appellabant. Propter hunc qui erat Sicyonius, diviso Helladico, tria facta sunt: Ionicum, Sicyonium, Atticum.» (Plin., *Hist. nat.*, lib. XXV, c. 36.)

aussi celle du pays placé au-dessus. Le long du Tibre vivent plusieurs races confondues, sur lesquelles les Ombriens au nord, puis les Latins au midi dominèrent, et auxquelles Rome mêla plus tard des millions d'esclaves. Le long du Pô habitent les descendants des Celtes, qui avaient porté jusque-là l'énergie et le nom de la Gaule. Les nouveaux conquérants qui, depuis deux mille ans, ont passé sur ces contrées, ont brisé l'unité factice qui les avait réunies, et ont fait reparaître le caractère des premières populations, impuissants eux-mêmes presque partout à y marquer autrement leur empreinte. Au midi, sur le Tibre, s'est retrouvé l'esprit souriant et amolli de l'antiquité policée; au nord, sur le Pô, l'esprit ferme et positif de notre barbarie gauloise; au centre, sur l'Arno, l'esprit ingénieux des Étrusques, qui, comme celui des Athéniens, a tenu le milieu entre les deux extrémités, et les a unies.

Les Allemands, dans ces dernières années, ont beaucoup écrit pour montrer qu'avant que l'école romaine illustrât les bords du Tibre, on avait vu fleurir, surtout vers les sources du fleuve, des artistes remarquables, qu'ils se sont plu à rassembler sous le nom commun de peintres ombriens. Ils ont observé que leur caractère dominant était une douceur suave, une grâce tendre dont Raphaël a été l'heureux héritier. Ils ne se sont peut-être trompés, à mon sens, qu'en attribuant à une influence plus directe du christianisme ce sourire et cette délicatesse souvent affectés, qui rappellent, même dans leurs chastes délices, les voluptés du paganisme. Le catholicisme a sans doute épuré, dans ce pays, les

descendants des païens; mais comme il y laisse partout reconnaître leurs mœurs, partout aussi il laisse apercevoir leur art.

Le long du Pô, les artistes se sont montrés plus tard, et avec un caractère bien différent. Après que Giotto leur eut porté les pratiques toscanes, Gentile da Fabriano, les traditions de l'Ombrie, Léonard de Vinci, les derniers perfectionnements de l'école de Florence, ils conservaient leur physionomie particulière. Dans les écoles diverses entre lesquelles on les partage ordinairement, et qui, en effet, selon qu'elles s'avancent de notre côté ou du côté de l'orient, ont plus d'esprit ou plus de gravité, ils ont toujours des signes communs auxquels on peut reconnaître leur fraternité. A Padoue, ils sont plus exacts avec le Mantegna; à Venise, plus sévères avec le Titien; à Parme, plus piquants avec le Corrège; à Bologne, plus étudiés avec les Carraches: mais tous ils s'appliquent, par un effort qui demeure visible, à trouver ensemble l'imitation de la nature et l'expression réfléchie; ils ont fini en se résumant par ce coloris vénitien, si austère dans sa richesse, si profond dans son effet, et que l'école de Bologne généralisa pour l'imposer au monde entier.

Au bord de l'Arno, a fleuri plus vite un art moins suave que celui des Ombriens, moins pesant que celui des Lombards, plus animé, plus élégant, plus spirituel que les deux autres. Là, les Athéniens de l'âge moderne ont frayé la voie avec hardiesse, l'ont suivie avec persévérance, l'ont semée des chefs-d'œuvre qui, tour à tour, ont incliné à la majesté et à la grâce, mais qui ont toujours eu également en

commun la noblesse et l'aisance. Ce sont eux qui, secouant le joug des Byzantins, ont altéré les formes consacrées, pour y substituer des formes où étaient empreintes de nouvelles idées. Ils ont rapproché leurs propres images de la nature sur laquelle ils s'appuyaient, pour se délivrer des entraves d'une tradition immobile : cependant ils ne se sont point affranchis de l'écriture hiératique, pour se donner, dans la matière, un maître plus grossier. Ils ont prêté à leurs figures les apparences de la réalité; ils les ont douées d'un esprit supérieur, calme dans sa force, toujours simple dans sa grandeur, et toujours superbe, même dans sa grâce. Ils ont su généraliser les contours des choses sans les amollir; ils ont su les préciser sans les alourdir; et si on leur a disputé le prix de l'art, on leur en a laissé l'initiative, le haut goût, les mélanges faciles et heureux.

Ces trois grandes écoles de l'Arno, du Tibre et du Pô me paraissent former les divisions essentielles dans lesquelles rentrent les distinctions plus nombreuses qu'on a faites jusqu'à ce jour; j'en propose les dénominations nouvelles d'autant plus volontiers que je les vois répondre naturellement et sans efforts aux trois grandes différences que les Grecs faisaient entre la manière de l'Attique, celle de l'Asie, et celle du Péloponèse.

XIV.

Des Époques.

Les antiquaires du dernier siècle, ayant négligé ce que Pline disait de la distinction des écoles grecques, n'ont pas mieux su interpréter la diversité qu'il a fait voir entre les époques où elles se sont développées. Ils eurent cependant sous les yeux, dans tout l'éclat de sa nouveauté, cette belle théorie des époques que Winckelmann avait donnée dans l'histoire de la sculpture, et qui est son chef-d'œuvre; mais Winckelmann lui-même a été empêché peut-être de l'appliquer à la peinture, pour n'avoir point connu ni estimé suffisamment les premiers pas de l'art moderne. En général, les critiques ont admis jusqu'à ce jour que tous les peintres loués par les Grecs, et par Pline leur écho, avaient possédé la plénitude des ressources de l'art, comme ceux qui, chez les modernes, ont suivi Raphaël; on trouve, au contraire, dans les textes anciens, les éloges les plus pompeux donnés par le peuple le plus éclairé de la terre, et par les meilleurs juges

qu'il ait produits, à des artistes qui étaient aussi étrangers aux derniers perfectionnements que ceux qui ont commencé les écoles italiennes. Quel eût été l'embarras des antiquaires du dernier siècle, si on leur eût fait remarquer qu'Aristote manifestait l'admiration la plus enthousiaste pour des ouvrages qui n'étaient pas plus avancés que ceux de Giotto ! Mais quelle ne doit pas être aussi notre sécurité, lorsque nous voyons qu'en revenant à l'étude des premiers maîtres toscans, nous nous accordons avec les décisions des plus beaux génies de la Grèce !

Les Grecs n'ont donc pas, comme on le faisait au dernier siècle, borné le bel art à une seule époque ; ils l'ont conçu, au contraire, comme un développement successif de plusieurs âges marqués par des caractères très-différents. Ils ont eu en estime les artistes qui ont ouvert la carrière, peut-être plus que ceux qui l'ont fermée. Ils ont compris enfin tous les progrès enchaînés, tous les balancements savants des générations qui se suivent, et qui se modifient et se répètent tout ensemble. Ainsi ils nous préparaient des exemples que l'étude des modernes nous rend plus sensibles et plus frappants encore. Par les paroles dont ils se sont servis pour faire l'éloge de leurs artistes, non-seulement ils nous donnent à entendre quels sont ceux des nôtres que nous pouvons louer avec assurance, mais encore ils nous fournissent les traits dont nous devons marquer les évolutions de l'histoire générale de la peinture. Cependant, je m'étonne moins de cette rencontre, suffisamment expliquée par la force de leur destinée et de leur esprit, que de la similitude vraiment singu-

lière des événements qui accompagnèrent chez eux et chez les Italiens les mêmes changements d'un même art.

Le premier affranchissement de l'art suivit, en Grèce et en Italie, un grand affranchissement politique. Athènes et Sparte, réunies et faisant trêve un instant aux querelles invétérées des Doriens et des Ioniens, venaient de triompher de l'Asie à Salamine et à Platée, lorsque s'élevèrent les hommes qui, rompant solennellement les traditions hiératiques, appliquèrent les premiers le pinceau à une imitation grandiose de la nature. De même l'Italie, soulevée par le sentiment de l'indépendance, et ayant deux fois opposé la ligue lombarde aux envahissements des empereurs allemands, avait, au douzième et au treizième siècle, vaincu la dynastie de Souabe, quand du sein de ses villes délivrées, elle vit paraître aussi les artistes qui dégagèrent son génie des chaînes des Byzantins. Polygnote est le plus fameux entre les premiers peintres qui, en Grèce, dirigèrent les premiers pas de l'art. Contemporain du fils de Miltiade, de Cimon, sous qui les Grecs étaient encore unis, il vit aussi le commencement de Périclès, sous qui ils se divisèrent. Giotto est l'artiste qui, chez les Italiens, a occupé la même place et obtenu la même réputation; il fut l'ami du Dante; qui exprima le désespoir de la Péninsule, retombée, après l'indépendance conquise, dans la lutte des races rivales. On peut donc désigner tout ensemble, du nom de Polygnote et de Giotto, la première époque de l'art chez les anciens et chez les modernes. Cette époque s'étend chez les premiers

jusqu'au temps d'Alcibiade, vers la quatre-vingt-dixième olympiade, en l'année 416 avant l'ère chrétienne ; chez les seconds, elle embrasse le quatorzième siècle, et va à peu près jusqu'au commencement de la puissance des Médicis. Chez les uns comme chez les autres, elle est marquée par le grand caractère monumental que conserve l'imitation à peine commencée de la nature, par la simplicité des moyens employés, par la puissance des inflexions à la fois rares et majestueuses. C'est cette époque qui, suivant les dénominations de Denys d'Halicarnasse, adoptées par Winckelmann, fait prévaloir le caractère austère ou sublime.

La seconde époque accomplit un dépouillement nouveau de l'idéal hiératique, un nouveau rapprochement vers la nature. La première donnait encore plus à la convention qu'à la vérité ; celle-ci accorde plus à la vérité qu'à la convention. C'est elle qui rend parfaite l'imitation de la réalité ; elle y procède par un adoucissement des formes solennelles de l'âge précédent, par une manière plus coulante de rendre les contours, par une délicatesse générale qui, pour me servir encore des expressions de Denys d'Halicarnasse, tend à la grâce, et, sans l'épuiser, en prend un caractère dominant. A cette époque, qu'il faudrait appeler gracieuse ou fleurie, si on adoptait rigoureusement les dénominations des Grecs, on peut donner le nom des artistes qui l'ont ouverte dans l'antiquité comme dans les temps modernes. Apollodore la commença à Athènes ; Masaccio, à Florence. L'un et l'autre demeurèrent moins illustres que les imitateurs dont ils furent suivis.

Apollodore fut effacé par Zeuxis, par Parrhasius, par Timanthe; Masaccio, malgré l'honneur que lui ont fait les peintres les plus célèbres de le regarder comme leur maître, a été moins vanté que Domenico Ghirlandajo, que Perugin, que Luca Signorelli; mais tous deux ils ont imprimé le mouvement, et ils doivent servir à le caractériser. Les artistes qui reçurent et propagèrent directement l'impulsion d'Apollodore, brillèrent dans ce temps d'agitation et de discorde qui suivit la guerre du Péloponèse et précéda la domination de la Macédoine; ils assistèrent aux derniers efforts que Conon à Athènes, Épaminondas à Thèbes, firent pour élever, parmi les races indigènes, une puissance politique capable de conjurer les dangers du dehors. De même, les peintres qui suivirent immédiatement la route frayée par Masaccio furent témoins des dernières dissensions qui, à la veille de l'invasion de Charles VIII, épuisaient les républiques divisées, tandis que la renaissance, répandant aussi ses vives clartés par les mains de ses érudits et de ses premiers philosophes, préparait à l'Italie, pour la dédommager de la perte de sa liberté, la gloire de faire l'éducation du monde moderne. Les imitateurs d'Apollodore vécurent entre la quatre-vingt-dixième et la cent cinquième olympiade, entre l'année 416 et l'année 360 avant l'ère chrétienne; ceux de Masaccio remplirent un intervalle à peu près égal dans la durée du quinzième siècle.

Dans la cent cinquième olympiade, l'an 360 avant l'ère chrétienne, Philippe monta sur le trône de Macédoine; vingt-huit ans après, par la victoire de

Chéronée, il demeurait maître des Grecs, sur lesquels il avait fixé son regard dès le jour de son avènement. Deux ans encore après, Alexandre, ayant succédé à son père, commençait par achever la soumission de la Grèce, puis partait pour cette expédition d'Asie, où, éblouissant le monde pendant dix années, par des triomphes presque fabuleux, il ensevelissait dans sa gloire même les derniers restes de la liberté hellénique. De même, lorsque en 1494 Charles VIII eut montré aux rois de l'Europe combien il était facile de dompter l'Italie, Ferdinand le Catholique, sous le prétexte de la défendre, se prépara à la mettre sous sa dépendance, et, mort vingt-deux ans après, en laissa la conquête commencée et désormais facile à Charles-Quint, qui consommait la servitude de la Péninsule, moins encore par le siège de Florence et par le sac de Rome que par les lointaines expéditions de Tunis, de Hongrie et de Saxe. Pendant que la Grèce et l'Italie subissaient ainsi le joug des Macédoniens et des Espagnols, elles produisaient leurs chefs-d'œuvre les plus estimés, et accomplissaient la troisième époque de l'art.

Jusqu'alors la peinture, s'affranchissant de l'immobile tradition du sanctuaire, s'était avancée vers l'imitation de la nature en dépouillant, peu à peu, dans deux époques successives, le caractère idéal de la convention sacrée d'où elle avait tiré son origine. Maintenant, en possession de la nature, elle allait chercher, tout en la copiant, à s'élever, par l'expression de sentiments formés hors du sanctuaire, à la convention nouvelle d'un idéal où le

génie interpréterait librement les secrets de la destinée humaine. C'est dans ce mouvement suprême que l'inspiration et la volonté, tendues ensemble au plus haut point, devaient produire le plus bel effort de l'esprit et de l'art. Mais, en effaçant les époques précédentes, celle-ci en reproduisait les caractères; et on retrouvait l'austérité de la première unie à la grâce de la seconde dans la beauté harmonieuse qu'elle composait, et dont les Grecs et Winckelmann lui ont donné le nom. Apelle chez les anciens, Raphaël chez les modernes, peuvent servir à la désigner d'une manière frappante.

Dans cette troisième époque, les écoles dont nous avons précédemment indiqué la division font surtout paraître leurs diversités d'une manière éclatante : plus semblables, dans les époques antérieures où elles étaient encore sous l'impression d'un même idéal imposé, elles deviennent tout à fait différentes, lorsque chacune d'elles s'efforce d'élever, au-dessus de la nature, un idéal où elle peint ses propres inclinations. Elles se partagent, comme pour les rendre plus saisissantes, les grandes qualités qui conduisent graduellement à la perfection. En Grèce, l'école de Sicyone, en Italie celle de Venise, s'attachent surtout à exprimer toute la force dont la nature elle-même est douée. Eupompe d'un côté, Mantegna de l'autre, commencent ce développement que Pausias et le Giorgione complètent. L'école d'Athènes, au contraire, et celle de Florence, continuent à interpréter moins servilement la nature, qu'elles soumettent, loin de se laisser dominer par

elle, au jeu savant des proportions; soit qu'avec Euphranor et Michel-Angé elles leur prêtent une imposante grandeur, soit qu'avec Nicias et André del Sarto elles les rendent plus aimables et plus séduisantes. Enfin, l'école d'Ionie et celle de Rome, plaçant leur but au-dessus de la nature et de ses proportions, cherchant l'expression la plus belle, emportent le prix de l'art avec Apelle et avec Raphaël, qui ont aussi pour cortège nécessaire, non-seulement leur propre école, mais encore la gloire des écoles rivales réunies et dépassées par eux.

A ce triple effort de la troisième époque succèdent mille efforts différents dans une quatrième et dernière époque, la plus vaste, mais aussi la moins imposante de toutes. Le siècle d'Alexandre et celui de Charles-Quint sont passés. L'émotion de la lutte, le prestige de la gloire ont disparu; il ne reste plus que le sentiment d'une servitude accablante. Comme la patrie n'a plus d'avenir à défendre, l'art n'a plus de pensées à exprimer; il tombe à ne plus représenter que la nature elle-même, ou, s'il veut s'élever encore au-dessus d'elle, il n'a d'autre ressource que de faire reparaître, dans un choix habile et froid, les méthodes des maîtres dont l'inspiration et les idées sont à jamais évanouies. Cependant ces méthodes savantes qui subsistent servent à faire l'éducation des autres nations qui essayent à leur tour d'exprimer, par cet art déjà épuisé, les sentiments qu'elles ne savent pas encore rendre avec les expressions plus délicates de la poésie et de la parole. Lorsque la Grèce eut été mise au nombre des pro-

vinces romaines, elle offrit des modèles aux artistes qui se formaient en même temps dans la Thrace et dans l'Italie. Lorsque l'Italie, à son tour, fut devenue une province espagnole, elle communiqua le germe de l'art nouveau aux Espagnols, en attendant que, ramenée par Richelieu sous notre influence, elle se transmitt aussi à la France. En se propageant ainsi, la peinture varie ses aspects et affaiblit sa puissance. Elle peut encore, notre époque en a d'illustres preuves, reproduire, par une étude savante, même les plus beaux moments de son histoire; mais elle cède à d'autres arts le privilège de traduire, dans des créations enchaînées, les développements du génie des peuples.

Les analogies que nous venons d'indiquer, et dont il nous reste à faire connaître les preuves et les détails, nous paraissent trop frappantes d'elles-mêmes, pour que nous voulions les gêner en les forçant. Les évolutions de l'art, qui se reproduisent par de grandes lois constantes, amènent, parmi les artistes des époques correspondantes, de naturelles ressemblances auxquelles s'ajoutent des différences qui résultent de la diversité des sociétés et des hommes, et que l'on imaginerait bien, même sans nos avertissements. Il ne sera pas besoin non plus, sans doute, de marquer trop fortement que, dans la série des principaux peintres de la Grèce, il s'en trouve qu'on chercherait en vain dans celle des artistes fameux de l'Italie, comme celle-ci en contient également qui lui sont particuliers. Nous nous attacherons surtout aux grandes analogies, parce qu'elles fixent la théo-

rie générale de l'art, laquelle est le but de cette étude ; nous les établirons brièvement, et par une méthode bien simple, en comparant les textes antiques avec les images modernes.



XV.

Première époque. — Polygnote et Giotto.

L'école d'Athènes, la première qui, en Grèce, ait, non pas mané le pinceau, mais affranchi l'art, a fourni les preuves de son antiquité. L'Athénien Eumare est, au rapport de Pline, l'artiste qui a commencé à enseigner l'imitation de la nature. Il la pratiqua lui-même en marquant le premier, dans ses images, la différence des deux sexes (1), et en osant reproduire toute espèce de figures (2). Il eut pour élève Cimon, né à Cléone, dans l'Argolide, qui, en continuant ses créations (3), acheva de former les principes de l'art nouveau. Celui-ci se signala en représentant ces figures en perspective que les Grecs nommaient catagraphes, et que Pline fait assez bien entendre en les appelant obliques; il donna aux têtes

(1) « Primus in pictura marem fœminamque discrevit. » (Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXV, c. 34.)

(2) « Figuras omnes imitari ausum. » (*Ibid.*)

(3) « Quique inventa ejus excoluerit. » (*Ibid.*)

des inflexions différentes, les faisant regarder en haut, en bas, de côté; il sépara les membres par les articulations; il montra les veines, et dessina même des plis alternativement minces et larges dans les vêtements (1). Il serait difficile de mieux marquer qu'avant ces artistes l'art grec, comme l'art égyptien, au lieu de distinguer les sexes par l'air même de toute la personne, les marquait seulement par quelque signe convenu des bras, ne pouvait peindre toute espèce de formes, représentait des silhouettes sans profondeur, des têtes fixes, des corps sans mouvements, sans détails, sans draperies.

Mais à quelle époque vécurent l'Athénien Eumare et son disciple Cimon, qui firent de si grands changements? Pline l'ignore, et cherche à l'établir par un rapprochement où la critique trouve trop à reprendre. Il range Eumare et Cimon parmi les peintres qui n'ont employé qu'une couleur; et comme il suppose, assez justement, que Bularque en employa plusieurs pour peindre cette bataille des Magnésiens, achetée au poids de l'or par le roi Candaule, mort au temps de Romulus, vers la dix-huitième olympiade, il en conclut que les peintres monochromes, et parmi eux Eumare et Cimon, ont dû exister avant ce temps. Mais Pline ne prend pas garde que Bularque est un peintre oriental, vivant sous l'antique monarchie de Lydie, et que, tandis que l'art était déjà avancé dans l'Asie Mineure, il était certaine-

(1) « Hic catagrapha invenit, hoc est, obliquas imagines, et varie formare vultus, respicientes, suscipientesque et despicientes. Articulis etiam membra distinxit, venas protulit, præterque in veste et rucas et sinus invenit. » (*Ibid.*)

ment en enfance dans la Grèce, où nous l'étudions. Si Eumare et Cimon ont été des peintres monochromes, comme nous n'avons aucune raison d'en douter, il faut croire en effet à leur antiquité; mais ce n'est pas un motif suffisant pour les placer plutôt avant qu'après la dix-huitième olympiade, dans l'époque obscure qui a précédé Polygnote.

L'école d'Athènes, ainsi fondée sur l'interprétation libre de la nature, reçut, au temps de Cimon, fils de Miltiade, avant la soixante-dix-septième olympiade, Polygnote, dont elle tira sa plus grande gloire. Cet artiste était originaire de l'île de Thasos, où j'ai montré qu'avait dû se faire sentir l'influence des écoles de l'Asie; il était fils et élève d'Aglaophon; soit qu'il fût né à Athènes de cet étranger, comme semble l'indiquer Suidas (1), soit qu'il y eût été seulement amené dans son enfance, il paraît qu'il acheva du moins de former sa manière en Attique; c'est là qu'au rapport de Plinè il prenait la seule ocre dont il se servait (2); là encore il composait, avec les restes du pressoir, une sorte de noir voisin de celui de l'Inde (3). Quoiqu'il ait exécuté aussi des peintures célèbres sur les murs de Thespies, et dans la Lesché de Delphes, il se fit surtout connaître par celles qu'il laissa à Athènes; il y orna ce portique qui, paré de ses couleurs, prit le nom de Pœcile, l'ancien temple de Castor et de Pollux, le monument où l'on gardait

(1) Πολύγνωτος... Θάσιος δὲ τὸ γένος. (*Lexic.*)

(2) « Sile pingere instituerè primi Polygnotus et Micon, Attico tantum. » (Plin., lib. XXXIII, c. 13.)

(3) « Atramentum Polygnotus et Micon, celeberrimi pictores, Athenis e vinaceis fecere. » (Plin., l. XXXV, c. 6.)

le trésor public; on conservait aussi des tableaux de lui dans les Propylées. En reconnaissance de ces beaux travaux, il reçut des Athéniens le droit de cité, qui acheva, sans doute, de le fixer parmi eux (1). Sur l'époque où il brilla, il n'en faut pas croire légèrement la classification de Pline, qui, en le rangeant après Pancœnus, frère de Phidias, semble le faire contemporain de Périclès. Une tradition, conservée par plusieurs écrivains de la Grèce, rapportait qu'amant heureux d'Elpinice, sœur de Cimon, l'artiste avait donné le visage de sa maîtresse à l'une des filles de Priam, Laodice, qu'il avait figurée, parmi d'autres Troyennes, au Pœcile. Comme Elpinice ne peut avoir été aimée et peinte que dans sa jeunesse, il s'ensuit que Polygnote devait décorer le Pœcile immédiatement après les batailles de Salamine et de Platée, avant l'exil de Thémistocle, et qu'il fut le contemporain d'Eschyle et de Pindare.

Il fut secondé, dans presque tous ses ouvrages, par un Athénien, Micon, fils de Phanocus. Celui-ci est cité comme ayant usé des mêmes méthodes et décoré les mêmes monuments que Polygnote; il lui était inférieur, puisqu'il recevait de l'argent pour peindre le Pœcile, où le maître faisait à la ville un don généreux de son génie; il pouvait cependant lui tenir tête, puisque sur les mêmes monuments il peignait des sujets différents : au Pœcile, à côté de la prise de Troie retracée par Polygnote, il représentait le combat de Thésée contre les Amazones (2), et

(1) Théophraste l'appelait Athénien, comme Pline le rapporte au ch. 56 du livre VII.

(2) Pausanias, *Attique*, ch. 15. — Aristophane, *Lysistrata*.

peut-être la bataille de Marathon, où on lui reprochait d'avoir fait les Perses plus grands que les Grecs, et où on lui savait gré d'avoir représenté un chien suivant son maître dans la mêlée. Au temple de Castor et de Pollux, à côté de l'enlèvement des filles de Leucippe par les dieux jumeaux, qui était l'ouvrage de Polygnote, il retraça la navigation des Argonautes, et s'appliqua surtout à rendre Acaste, l'un d'eux, et ses chevaux (1). Dans le temple de Thésée, où je ne vois pas sûrement que Polygnote ait peint les combats du héros contre les Amazones, Micon couvrit seul la troisième muraille d'images que Pausanias ne pouvait plus distinguer (2). Ce Micon, élève habile de Polygnote, est évidemment l'homme qui fut chargé de diriger et de continuer son école à Athènes, tandis que le maître, plus renommé, était appelé à peindre à Platée, à Thespiés, à Delphes, dans toute la Grèce, où les amphictyons, imitant sa générosité, lui avaient décerné l'hospitalité gratuite.

Quel était le caractère des peintures de ces artistes? Les documents qui nous en instruisent ne sont ni rares ni obscurs. Au rapport de Pline, Polygnote fit accomplir à la peinture les plus grands, les premiers progrès décisifs (3); le premier il sut ouvrir la bouche de ses figures, faire voir les dents, donner de la variété aux visages jusqu'alors immobiles et semblables (4);

(1) Pausanias, *Attique*, ch. 18.

(2) *Ibid.*, ch. 17.

(3) « PLURIMUM picturæ PRIMUS contulit. » (Plin., liv. XXXV, c. 35.)

(4) « Instituit os adaperire, dentes ostendere, vultum ab antiquo rigore variare. » (*Ibid.*)

le premier, il donna aux femmes des coiffures où brillaient diverses couleurs, des robes éclatantes qui, en partie, collaient au corps pour le laisser voir, et en partie flottaient noblement au vent (1). D'après Lucien, qui vient de nous servir à expliquer un mot de Pline, il savait aussi mettre, sur le visage des femmes, l'intervalle le plus élégant entre les sourcils, sur leurs joues une rougeur aimable (2). Pausanias, ordinairement si bref dans ses descriptions, s'est assez étendu sur les ouvrages que Polygnote avait exécutés à la Lesché de Delphes (3), pour que nous puissions connaître à quel genre d'imitation, de mouvement et de composition ce grand maître était arrivé. Sous le portique qui précédait le temple d'Apollon, et qui servait aux conversations, le peintre avait retracé, sur deux vastes murailles opposées, à droite la prise de Troie, à gauche la descente d'Ulysse aux enfers; c'était, comme Homère, écrire deux poèmes, l'un de la jeune saison, plein de passions, l'autre de l'âge mûr, occupé aux méditations mélancoliques. Dans l'une comme dans l'autre de ces grandes pages, l'artiste avait représenté moins une action déterminée qu'une suite de figures exprimant diffé-

(1) « Primus mulieres LUCIDA veste pinxit, capita earum mitris
« versicoloribus operuit. » (Ibid.) — « Amictum vero ille quoque
« præparet, quam poterit tenuissime elaboratum, ut quæcumque
« par est corpori decente applicet, multa vero ventis diffundenda
« relinquat. » (Lucianus, *Imagines*, Vincentio Obsopæo inter-
prete.)

(2) « Superciliorum decoram distantiam, et malarum decen-
« tem rubedinem. » (Ibid.)

(3) Pausanias, *Phocide*, c. 25 à 31.

rents épisodes d'un sujet complexe. Comme sur deux longs bas-reliefs, il avait déroulé ses personnages en s'appliquant plus à les caractériser qu'à les unir, en leur donnant un ordre systématique plutôt que naturel, en écrivant leurs noms aux étages divers où il les avait rangés. Il les avait cependant entourés d'une sorte de paysage peu suivi, où l'on voyait, d'une part, le rivage de la mer, les tentes, les vaisseaux des Grecs, les lits des filles de Priam, les remparts de Troie, le cheval qui les avait fait ouvrir, la maison d'Anténor; de l'autre, l'Achéron, ses roseaux, sa barque, des collines, le bois de Proserpine, le rocher de Sisyphe. Dans l'une et dans l'autre de ces compositions, il avait formé des groupes où se passaient des actions assez vives; dans la première, où la plupart des figures étaient debout, comme pour marquer le départ, Echœus portant une urne de cuivre descendait d'un vaisseau par une échelle, Épéus renversait les murs de Troie, Néoptolème frappait Astyanax, un enfant effrayé se couvrait de ses mains, des esclaves chargeaient un âne; dans la seconde, où presque tous les personnages, même Hector, étaient assis, pour mieux indiquer le repos éternel, Ocnus, le Paresseux, tressait la corde de jonc que mangeait son ânesse, Phèdre se suspendait au lacet fatal, les filles de Pandaréus jouaient aux osselets, les ennemis d'Ulysse jouaient aux dés, des sacrilèges remplissaient un tonneau.

Mais si l'on veut savoir jusqu'où l'artiste avait su imiter les mouvements qu'il avait voulu rendre, on peut, sans invoquer les textes qui marqueront plus particulièrement les progrès postérieurs, se convain-

cre, par ceux même où il est nommé, qu'il devait être encore bien éloigné de produire l'illusion de la nature. Quelle imitation pourrait-on attendre d'un homme qui est le premier à ouvrir la bouche de ses personnages, et à animer leurs visages? Aussi faut-il prendre pour une critique, et non pour un éloge, ainsi que l'a fait assez ridiculement le père de la Nauze (1), le passage où Pline, parlant du tableau d'un soldat armé de son bouclier, dit qu'on ne sait si Polygnote a voulu le peindre montant ou descendant (2). Cicéron marque, quoique plus vaguement, les imperfections de Polygnote, lorsqu'il rapporte que dans cet artiste, comme encore dans Zeuxis et dans Timanthe, on n'estimait guère que les formes et les lignes, tandis que dans leurs successeurs, Échion, Nicomaque, Protogène, Apelle, on admirait toutes les qualités réunies (3). Si on pouvait imaginer, d'après les expressions de Cicéron, qu'il n'avait à reprocher à notre artiste que son coloris peu savant, on serait bien détrompé par les paroles frappantes de Quintilien, qui dit que cette simple couleur faisait à Polygnote des admirateurs

(1) Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, t. XXV, 2^e partie, p. 248.

(2) Pline ne dit point que ce soit l'intention du soldat qui inspire le doute; il parle de celle du peintre: « In qua dubitatur, ascendentem PINXERIT, an descendentem. » (Plin., *Hist. nat.*, l. XXXV, c. 35.)

(3) « Similis in pictura ratio est; in qua Zeuxim, et Polygnotum, et Timanthem et eorum, qui non sunt usi plusquam quatuor coloribus, formas et lineamenta laudamus; at in Echione, Nicomacho, Protogene, Apelle, jam perfecta sunt omnia. Nihil est enim simul inventum et perfectum. » (*De claris oratoribus.*)

passionnés, quoiqu'on ne trouvât chez lui, pour tout le reste, qu'une grossièreté où l'on distinguait à peine le germe de l'art qui allait naître (1). C'est aussi ce qu'indiquait Théophraste lorsqu'il attribuait à cet artiste l'invention même de la peinture (2).

Il serait sans doute inutile de montrer que, par tant de traits réunis, Polygnote nous est aussi bien connu que si nous avions ses ouvrages sous les yeux. Mais il importe de savoir en quelle estime les anciens avaient cet homme, élémentaire dans ses formes, simple dans sa couleur, maladroit dans ses mouvements. Ses contours, qui, au lieu de suivre toutes les sinuosités du modèle, les abrégeaient, étaient admirés au temps de Cicéron. Sa couleur, qui simplifiait aussi les nuances de la nature, était un objet de prédilection au temps de Quintilien. Sa gaucherie enfin, on le voit par le passage de ce dernier écrivain, était préférée, toute grossière qu'elle parût, à l'habileté des plus grands d'entre ses successeurs. Qu'on n'accuse point les Romains, comme on l'a fait quelquefois pour nous, de retourner par satiété et par affectation à cette simplicité primitive. Ils se faisaient les échos des jugements excellents de la Grèce. Aristote, le contemporain d'Apelle, l'ami de Protogène qui peignait sa vieille

(1) « Primi, quorum quidem opera non vetustatis modo gratia
« visenda sint, clari pictores fuisse dicuntur Polygnotus, atque
« Aglaophon, quorum simplex color tam sui studiosos adhuc
« habet, ut illa prope rudia, ac velut FUTURE MOX ARTIS PRI-
« MORDIA, MAXIMIS QUI POST EOS EXTITERUNT AUCTORIBUS PRÆ-
« FERANTUR. » (Quint., l. XII, c. 10.)

(2) Plin., *Hist. nat.*, l. VII, c. 56.

mère et à qui il conseillait de représenter les batailles d'Alexandre, critique aussi illustre par son bon sens que par sa profondeur, préférait à l'art accompli dont il voyait les imitations perfectionnées l'art rude qui, aux siècles précédents, s'était tenu plus élevé au-dessus de la nature; il avait voué à Polygnote une admiration particulière, dont il se plaisait à répéter l'expression, toujours plus sentie et plus forte. Pour former des hommes et des poètes doués du sentiment moral, qui est, à ses yeux, la marque de toute perfection, il recommande également, dans sa Politique et dans sa Poétique, l'étude de Polygnote, qui, par sa grande méthode d'abréviation, avait surtout rendu manifeste le caractère de ses personnages (1); mais il ne se borne point à cet éloge, il en fait un bien plus précieux et plus significatif, lorsque, dans un passage, célèbre déjà par les belles interprétations de Winckelmann (2) et de Quatremère de Quincy (3), il nous apprend que Polygnote a généralisé au suprême degré la figure de l'homme, et l'a montrée telle qu'elle devait être, tandis que ses successeurs l'ont peinte ou telle qu'elle était, ou moindre encore (4). Il considérait donc

(1) « Oportet juniores non tam Pausonis opera contemplari, quam Polygnoti, aut si quis alius pictorum vel statuariorum sit moralis. » (Arist., *Polit.*, l. VIII, c. 5.) — « Plurimorum juniorum tragœdiæ sunt sine moribus..... Ita quoque inter pictores Zeuxis se habet ad Polygnotum. Polygnotus enim est bonus morum pictor; at Zeuxidis pictura nullos omnino habet mores. » (Arist., *de Poet.*, c. 6.)

(2) *Hist. de l'art*, t. II, l. 1v, c. 8, § 4.

(3) *Essai sur l'imitation dans les beaux-arts*, part. II, § 11.

(4) Πολύγνωτος μὲν χρεῖττος, Παύσιων δὲ χειρότερος, Διονύσιος δὲ ὁμοίως εἶχαζε. (Arist., *de Poet.*, c. 2.)

comme les facultés souveraines de l'art, et celle de représenter la diversité morale des hommes, et celle d'élever cette diversité à l'unité la plus imposante; comme il déclare que Polygnote les a réunies au plus haut point, on ne saurait douter qu'il ne l'ait placé dans son estime au-dessus de tous les autres artistes. Il n'y a pas plus d'ambiguïté dans ce jugement d'un des plus grands critiques de l'antiquité qu'il n'y en avait dans les témoignages des illustres écrivains que nous citions tout à l'heure : en sorte qu'on est obligé de convenir que l'artiste le plus élémentaire de la Grèce en fut aussi regardé comme le plus admirable.

Si on vient à considérer Giotto, on verra que ses ouvrages offrent les mêmes qualités que ceux de Polygnote, et que sa renommée seule est encore différente. Le Grec, d'après le passage précieux de Quintilien, paraît avoir beaucoup reçu déjà de son père Aglaophon; de même le Toscan apprit beaucoup de Cimabué, qui, dans la voûte de la chapelle supérieure d'Assise, ne semble ni moins majestueux, ni moins brillant que son élève. L'hôte d'Athènes fit de nombreux voyages dans les villes de la Grèce, et eut dans celle où il s'était fixé un élève principal, Micon, qui y soutint sa tradition d'une manière particulière; de même l'hôte de Florence passa presque toute sa vie en courses à travers l'Italie, ayant formé cependant, au bord de l'Arno, ce disciple chéri, Taddeo Gaddi, qui y continua et y féconda son école. Le créateur de la peinture antique avait employé son génie, non pas à peindre des tableaux, mais à donner sur de vastes murailles les représentations monumentales.

des livres héroïques et de l'histoire des Grecs, au Pœcile la prise de Troie, à la Lesché de Delphes une répétition plus grande, à ce qu'il semble, de la prise de Troie (1), et la descente d'Ulysse aux enfers; de même le rénovateur de l'art moderne s'appliqua surtout à peindre de grandes fresques, où il laissait quelquefois les images de ses contemporains, plus souvent l'expression des livres sacrés du christianisme : à Florence, dans la chapelle du Podestà, les portraits du Dante et ceux des illustres Florentins, réunis par une composition malheureusement peu reconnaissable; dans le réfectoire de Sainte-Croix, la grande Cène, qu'il faut comparer à celle de Léonard; au Campo-Santo de Pise, les infortunes de Job; à Padoue, dans la chapelle de l'Aréna, les histoires des Évangiles et le jugement dernier; à Assise, dans la chapelle supérieure, les légendes de saint François, qu'il résumait dans la chapelle inférieure par d'ingénieuses allégories.

Il est facile de montrer dans les ouvrages de Giotto les caractères qui marquaient aussi, dans ceux de Polygnote, les commencements du bel art. Quiconque aura examiné, à l'Académie des beaux-arts de Florence, les petits panneaux des armoires de la sacristie de Sainte-Croix, où sont représentées les histoires de la vie du Christ, pourra dire si la vivacité et la variété des expressions n'y sont pas

(1) Je suppose que Polygnote répéta à Delphes plusieurs des figures d'Athènes, parce qu'on sait qu'au Pœcile il avait peint Elpinice sous les traits de Laodice, parmi les Troyennes, et qu'à la Lesché Pausanias s'étonne encore de retrouver Laodice, dont les poètes n'avaient pas fait mention.

admirables. Dans des proportions plus grandes, les figures qui ornent les caissons de la crypte de San-Miniato permettent de remarquer de près et les beaux intervalles des sourcils, et cette pudique coloration des joues dont le Florentin, comme l'Athénien, a embelli le visage de ses femmes. Fit-on jamais des draperies plus élégantes que celles de Giotto, qui, comme Polygnote, étranger encore aux raffinements de l'anatomie, semble avoir employé tout son goût à donner au corps humain les voiles les plus beaux et les plus noblement déployés? Ce sont des éloges que Vasari lui-même n'épargnait pas au père de l'école florentine (1). Ses compositions me paraissent, à vrai dire, déjà beaucoup plus savantes que celles du père de l'école athénienne; il y a certainement plus d'action dans les peintures d'Assise et de Padoue qu'il n'y en avait dans celles du Pœcile et de la Lesché. Vasari demeurait lui-même interdit, dans la chapelle supérieure de Saint-François, devant cet homme qui, penché sur une fontaine, y boit, avec une attitude si expressive, qu'on croit voir boire une personne vivante (2); dans la chapelle de l'Aréna, il y a peut-être lieu de s'étonner encore davantage, non-seulement du beau mouvement des figures allégoriques des Vices et des Vertus, mais encore du geste d'un saint Jean qui, à

(1) « E i panni in modo lavorati morbidamente, che non e
 « maraviglia se quell' opera gli acquisto in quella città e fuori
 « tanta fama. » (Vasari, *Vita di Giotto.*)

(2) « Bee stando chinato in terra a una fonte, con grandissimo
 « e veramente maraviglioso affetto, in tanto che par una persona
 « viva che bea. » (*Ibid.*)

la vue de la résurrection de Lazare, se penchant au bord de la fosse comme pour s'assurer du miracle, rejette les bras en arrière par le raccourci le plus hardi et le plus saisissant, pour exprimer son admiration mêlée de terreur. Déjà capable de rendre des sentiments si vifs, Giotto n'en était plus réduit à peindre, comme Polygnote, des suites de figures alignées et étagées symétriquement; il les groupait dans une action qui leur était commune et à laquelle il savait admirablement les faire concourir; il divisait ses grandes murailles en plus petits compartiments, où il était plus facile de maintenir ensuite une unité sensible. Mais, quoique plus avancé sous ce rapport, il ne figurait, comme Polygnote, ses paysages, et, je l'ai déjà dit, ses monuments que d'une manière abrégée, et il ne donnait aucune profondeur à ses groupes; ce que les commençants mêmes remarquent sur le faux équilibre de ses figures, qu'il semblait toujours poser sur la pointe des pieds, revient au reproche qu'on faisait au soldat dont on se demandait s'il montait ou s'il descendait. Enfin, pour la simplicité du coloris, si parfaitement appropriée à la fresque, il est singulier que Giotto l'ait eue encore en commun avec Polygnote, puisqu'au lieu d'avoir été habitué à la naïveté des peintures monochromes, il trouvait chez les Byzantins, ses prédécesseurs, toutes les couleurs mêlées et chargées.

Mais Giotto a-t-il manqué des grandes qualités que les Grecs louaient dans Polygnote? Ou bien notre goût, mal dirigé, n'a-t-il point su les apprécier chez lui? Que pourrait cependant envier le pinceau qui,

peignant la mort de la Vierge, en donnait des images si parfaites, que d'un côté Pétrarque les imitait comme un modèle idéal en retraçant la mort de Laure (1), et que d'un autre côté Michel-Ange assurait que la vérité ne pouvait en être surpassée (2)? Quand on considère la Cène qui orne l'ancien réfectoire de Sainte-Croix, on lit, exprimées déjà sur la figure des apôtres, des inclinations si diverses et si belles, qu'on n'est point étonné qu'en s'inspirant d'un si admirable exemple, Léonard de Vinci ait fait, à Milan, le chef-d'œuvre de cette grande peinture morale, préférée par Aristote à toutes les autres. Si Giotto n'a pas été aussi savant que Léonard dans l'interprétation des caractères humains, on peut affirmer qu'il ne les a pas sentis moins profondément. Les allégories des Vices et des Vertus, qu'il a tracées en grisaille, au-dessous de ses grandes peintures de la chapelle de l'Aréna, à Padoue, en sont un éclatant témoignage; ces figures, sur lesquelles on a répété de nos jours l'absurde jugement de d'Hancarville (3), déjà admirables à cause de la beauté même du dessin et du mouvement, le sont

- (1) « Pallida no, ma più che neve bianca
 « Che senza vento in un bel colle stocchi,
 « Pareva posar come persona stanca.
 «
 « Morte bella pareva nel suo bel viso. »

(Petrarc., *Trionf. della morte.*)

Voyez aussi Rosini, *Storia della pittura italiana*, t. I, p. 242.

(2) « Michelagnolo affermava la proprietà di questa istoria
 « dipinta non potere essere più simile al vero di quello ch' ell'
 « era. » (Vasari, *Vita di Giotto.*)

(3) Rosini, *Storia della pittura italiana*, t. I, p. 238.

plus encore parce qu'elles offrent une étude précoce des tempéraments et des habitudes les plus intimes de l'homme. Ami et élève du Dante, qui était lui-même un des plus grands peintres de la nature humaine, Giotto, d'après ses conseils, se plaisait à reproduire ces représentations symboliques, dont toute la force consiste précisément dans la science des caractères; il a prouvé qu'il la possédait en maître, dans ces allégories dont il a orné la voûte de la chapelle inférieure d'Assise, et que Vasari loue comme ayant atteint la perfection. Non-seulement Giotto a senti la diversité des caractères, mais encore, comme Polygnote, il lui a donné l'expression la plus élevée et la plus idéale; il ne suivait pas non plus toutes les ondulations particulières du modèle, il traçait le grand trait auquel se rapportaient tous ces détails et qui les résuait; par cette méthode d'abréviation il représentait l'essence même de la nature, comme s'il eût participé aux plans simples et sublimes du Créateur. Qu'a-t-il donc manqué à Giotto pour obtenir la gloire de Polygnote? Le bonheur d'être regardé par des yeux aussi intelligents que ceux d'Aristote.

Cependant Polygnote et Giotto diffèrent sur un point important. Le Grec vivait dans un siècle où l'on cultivait surtout la sculpture; il était lui-même renommé pour ses figures de bronze, comme son élève Micon l'était pour ses statues d'athlètes; il dut être témoin, dans ses vieux jours, des grandes créations de Phidias, qu'on a voulu mettre à son école. Il ne faut pas, à cause de ce rapprochement, lui supposer une perfection démentie par tous les textes

dont nous n'avons pas cité encore les plus décisifs, mais on en peut conclure qu'il avait le trait plus net que celui de Giotto dans sa simplicité, et plus hardi, peut-être, dans son inexpérience; on doit surtout s'en autoriser pour expliquer qu'il se soit plus étroitement tenu à l'ordre successif des bas-reliefs pour représenter les sujets de ses peintures. Le Toscan, au contraire, parut dans un temps où tout l'effort du génie semblait se porter sur l'architecture. Florence, qui bâtissait tous ses grands monuments, était alors enivrée de cet art, celui que le moyen âge a incontestablement cultivé avec le plus d'éclat; Giotto lui-même, à qui cependant on a attribué aussi quelques sculptures, couronna sa gloire en élevant, dans la ville qui l'avait adopté, ce campanile de Santa-Maria del Fiore, qui est le bijou de la renaissance italienne. Dans cet édifice, dans l'église d'Or-San-Michele, il employa notre ogive septentrionale, que son contemporain Arnold avait reçue des Dominicains de Santa-Maria Novella, et reproduite déjà à Sainte-Croix et dans la cathédrale. Mais les Florentins donnèrent à la forme du nord l'aspect riant et régulier du génie italien; Giotto la porta, ainsi modifiée, dans ses peintures, et y répandit, par elle, une élégance à laquelle Polygnote, plus sublime peut-être, ne dut pas arriver. Il emprunta à l'architecture un autre don qui avait manqué au Grec, celui de faire concourir les parties diverses à un même but, et de donner le lien d'une action commune à ses personnages : aussi avons-nous vu qu'il excellait déjà dans la composition, presque inconnue à l'instituteur de l'école athénienne.

Après avoir marqué, par l'étude des deux maîtres, les caractères que prenaient, dans cette première époque, l'école d'Athènes et celle de Florence, nous n'insisterons pas longuement sur les élèves qui s'y montrèrent aussitôt après les fondateurs. Le frère de Phidias, Paucenus, que Pline, sans doute à cause de la renommée plus grande du sculpteur, cite avant Polygnote, n'a pu évidemment en être que l'élève, puisqu'il peignait, comme nous l'avons dit, le bouclier de la Minerve de Colotès, qui était lui-même disciple de Phidias. Cet artiste faisait ainsi les décorations accessoires des statues; à Olympie, il peignit sur le trône, où son frère avait élevé le Jupiter, des figures qui, d'après la description de Pausanias, n'étaient, quoique nombreuses, liées entre elles par aucune action (1); peut-être aussi avait-il peint les fleurs de lis et les figures semées sur le vêtement du dieu. C'est lui cependant que Pline et Pausanias s'accordent à faire l'auteur de l'une des plus grandes peintures des temps anciens, de la bataille de Marathon, que des traditions plus vagues, il est vrai, ont attribuée à Polygnote et à Micon. Des trois pages qui ornaient le Pœcile d'Athènes, on sait assurément que Polygnote avait peint celle qui représentait la prise de Troie; Micon, son élève, celle où était figuré le combat des Amazones; si on a cru que plusieurs artistes avaient mis la main à celle qui retraçait la victoire de Marathon, c'est probablement parce que Polygnote, le maître, dirigea toutes ces peintures, qu'il se réserva particulièrement l'exécution de la

(1) Pausanias, *Élide*, c. 9.

première, et qu'ayant confié les deux autres à ses élèves, il ne laissa pas cependant que d'y toucher. Il faut lire attentivement ce que Pausanias rapporte de la dernière, où il dit qu'on voyait les Grecs et les Barbares aux prises avec un avantage à peu près égal, puis d'un autre côté les Barbares fuyant et se poussant pêle-mêle dans un marais, puis plus loin les Perses cherchant à monter dans leurs vaisseaux, auprès desquels les Grecs les atteignent et les tuent. Ce sont, dans un même cadre, trois instants divers du même sujet; mais il serait à craindre encore qu'on ne s'exagérât le mouvement et l'importance de ces trois actions si on ne réfléchissait que sans doute elles étaient représentées, comme dans un dernier plan, par des figures plates, et que sur le premier apparaissaient seulement les personnages symboliques de Marathon, de Minerve, d'Hercule et de Thésée, qui, dit l'écrivain, semblaient sortir de terre (1). Entre ces divinités et les combattants, devaient se trouver les généraux, que Pausanias et Pline s'accordent encore à dire ressemblants. Pline, en remarquant cette ressemblance comme une merveille, nous fait assez comprendre quelle méchante opinion il avait de l'artiste qui avait pu la rencontrer (2).

Après l'époque de Périclès, que Micon et Panœnus durent remplir, celle d'Alcibiade vit l'école de Polygnote se continuer à Athènes dans la personne d'Aglaophon, Junius (3), qui n'a su faire aucune dis-

(1) Pausanias, *Attique*, c. 15.

(2) Plin., *Hist. nat.*, l. XXXV, c. 34. « Adeo jam colorum usus in crebuerat, ut in eo prælio iconicos duces pinxisse tradatur. »

(3) *De Pictura veterum*,

inction des époques, confond cet artiste avec le père de Polygnote, et cependant le fait travailler au temps d'Alcibiade; il a recueilli lui-même les documents qui peuvent servir à montrer et dissiper son erreur. Platon (1) dit positivement que Polygnote avait un frère qui se nommait Aristophon, et qui était peintre comme lui; Aristophon a été confondu, par Plutarque, dans la vie d'Alcibiade, avec un second Aglaophon, qui, comme son nom et l'usage des Athéniens l'indiquent, était évidemment le petit-fils du premier. Ce second Aglaophon, fils d'Aristophon, et neveu de Polygnote, marquait déjà une certaine décadence de l'art qu'on ne pourrait attribuer sans injure à un homme qui aurait vécu au milieu des grands exemples de la génération précédente; il exposa en public, après le triomphe d'Alcibiade, deux tableaux où il avait peint ce jeune homme plus beau même qu'il n'aurait convenu à une femme, d'une part couronné par la main des deux génies des jeux Pythiques et des Olympiques, de l'autre assis sur les genoux de la divinité de Némée qui le tenait embrassé comme eût fait une courtisane. Les Athéniens, dégénérés comme le peintre, couraient en foule à ce spectacle.

Parmi les artistes qui ont suivi Polygnote, Pline cite encore Céphissodore et Phryllus, sans qu'on puisse distinguer s'il faut les ranger dans l'école d'Athènes ou dans une autre. Que d'autres écoles existassent déjà en Grèce, et s'y maintinssent même avec éclat, la preuve en est dans les concours de

(1) Platon, *Gorgias*.

peintures qui, au rapport de Pline, avaient lieu dès lors à Delphes et à Corinthe, et où Pancenus fut vaincu par Timagoras de Chalcis. Les écoles d'Asie étaient aussi florissantes, puisqu'elles comptaient, à la même époque, Événor, le père de Parrhasius, qui parut dans la suivante. Polygnote, par les brillantes innovations qu'il avait introduites chez les Athéniens, avait communiqué un essor rapide aux écoles du continent grec, empressées à se rapprocher les unes des autres en l'imitant. Ainsi se forma ce qu'on appela le style helladique, en face duquel subsistait toujours le style asiatique, qui était celui d'Événor et que nous pourrions caractériser peut-être par les ouvrages de son fils Parrhasius.

Giotto fut, comme Polygnote, suivi de plusieurs générations d'élèves, parmi lesquels se rencontrèrent aussi ses parents. Quoiqu'il ne nous soit rien resté de Stefano, fils d'une sœur de Giotto, cet artiste nous est connu par les éloges de Ghiberti et de Vasari, comme le chef le plus habile qui demeura après la mort du maître; il eut peut-être même, d'une fille de son oncle, un fils né encore du vivant de Giotto, et surnommé probablement Giottino en souvenir de son aïeul (1); celui-ci, quoique mort fort jeune, loin de dégénérer, ajouta au contraire à son art par une entente plus délicate des draperies, des cheveux et de la barbe, et montra un ferme esprit au milieu des révolutions de Florence, en peignant, sur les murs du palais du Podestà, la défaite du duc d'Athènes, dont il avait aidé à renverser la

(1) Rosini, *Storia della pittura italiana*.

tyrannie (1). Cependant celui qui remplit auprès de Giotto le rôle de Micon est, comme nous l'avons dit, Taddeo Gaddi, dont on voit à Florence de nombreux et d'admirables ouvrages, surtout dans la sacristie de Sainte-Croix, et dans le vieux chapitre de Santa-Maria Novella, où, avec le Siennois Simon Memmi, instruit aux mêmes leçons, il peint l'histoire symbolique de la science et de la religion du moyen âge, aux deux côtés d'un calvaire composé de la manière la plus savante et la plus belle. C'est le fils de Taddeo, Agnolo Gaddi, qui, par les peintures du chœur de Sainte-Croix, tombées dans le naturalisme le plus prosaïque, commença la décadence de l'école. Cependant les exemples de Giotto avaient formé bien d'autres disciples encore; ils avaient renouvelé des artistes qui, dans Florence même, suivaient d'autres traditions: Buffalmacco, par exemple, élève encore rapproché des Byzantins, et si divers, suivant qu'on le considère dans son Triptyque si dur et si gris de l'Académie de Florence, ou dans les peintures du Campo-Santo de Pise et de l'église souterraine d'Assise, inspirées par la manière de Giotto. Les mêmes modèles excitaient encore dans la même ville, s'ils ne le dirigeaient pas entièrement, Andrea Orcagna, auteur du grand jugement deux fois répété au Campo-Santo de Pise, et à Santa-Maria Novella de Florence; artiste qui, à cause de l'importance de ces compositions si vantées, pourrait être regardé comme le Panœnus de son époque. Mais l'influence de Giotto s'étendit aussi sur toutes

(1) Ibid.

les autres écoles de l'Italie, et, quoi qu'on ait dit de nos jours, les unit en suscitant des imitateurs dans chacune d'elles : Simon Memmi à Sienne, Pietro Cavallini à Rome, Paolo Veneziano à Padoue. Les Byzantins parurent abandonnés partout ; mais, dans l'époque suivante, nous verrons sortir de l'Ombrie des élèves qui nous laisseront reconnaître la tradition orientale, même après l'avoir transformée de la manière la plus brillante.



XVI.

Deuxième époque. — Apollodore et Masaccio.

Les nouveaux pas que l'art fait, dans la seconde époque, vers l'imitation de la nature sont très-exactement signalés par les témoignages réunis de Pline et de Plutarque. L'écrivain latin, dans son langage clair et cependant peu compris jusqu'à ce jour, dit que l'Athénien Apollodore, qui florissait dans la quatre-vingt-treizième olympiade, c'est-à-dire vers la fin de l'époque d'Alcibiade, sut le premier donner aux objets qu'il peignait leur véritable apparence, et fonda ainsi le premier la gloire de son art (1). Le Grec nous fait expressément connaître un des moyens par lesquels l'artiste rendait son imitation parfaite, lorsqu'il le loue comme le premier des humains qui ait su fondre les couleurs et représenter les om-

(1) « Hic primus SPECIES exprimere instituit, primusque gloriam penicillo jure contulit. » (Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXV, c. 36.)

bres (1). Mais cette grande science des ombres et du mélange des couleurs ne pouvait aller aussi sans une science plus grande du dessin, et c'est ce que Pline indique très-bien lorsqu'il couronne l'éloge du même peintre en disant qu'avant lui on n'avait pas fait un tableau qui pût fixer véritablement le regard (2). Voilà l'expression la plus forte qui nous puisse donner à entendre combien était encore grossière l'imitation de ces premiers peintres, qu'Aristote préférait cependant aux plus consommés dans l'art de l'illusion. Aussi Pline, qui n'a pas les hautes idées d'Aristote, déclare-t-il expressément qu'Apollodore fut le premier flambeau de la peinture (3).

Comme Apollodore à Athènes, Masaccio fut à Florence le premier qui donna à ses figures la liberté et la saillie de la nature; il y parvint aussi par un dessin plus savant, par le mélange des couleurs, par la représentation des ombres. Au trait rigide et bref de ses prédécesseurs, il substitua des contours plus sinueux, où cependant les détails ne faisaient point encore trop perdre de vue la belle ligne naïve du style primitif; au lieu d'appliquer les couleurs simples, comme on les voit presque partout dans les ouvrages de l'école de Giotto, il les mêla si bien, qu'il peut passer pour avoir communiqué à la fresque des tons trop forts, puisque André del Sarto, sou-

(1) Ἀπολλόδορος, ὁ ζωγράφος ἀνθρώπων πρῶτος ἐξεύρων φθορὰν καὶ ἀπόχρωσιν σκιᾶς, Ἀθηναῖος ἦν. (Plutarch.)

(2) « Neque ante eum tabula ullius ostenditur, quæ TENEAT « OCVLOS. » (Plin., *loc. cit.*)

(3) « Festinaus ad lumina artis, in quibus primus refulsit Apol-
« lodorus Atheniensis. » (*Ibid.*)

verain maître en cet art, les simplifia plus tard et les ramena, dans ses admirables pages de l'Annunziata, aux nuances plus claires de Giotto et de ses élèves. Dans la distribution des ombres, qui étaient presque absolument inconnues avant lui, il excella si bien qu'il donna, non-seulement le relief de la sculpture à la plupart de ses figures, mais encore une étonnante profondeur à ses groupes, où un grand nombre de personnages paraissent mouvants et libres dans l'espace le plus resserré. C'est avec tous ces beaux artifices qu'il peignit, au commencement du quinzième siècle, dans l'église des Carmes de Florence, la fameuse chapelle des Brancacci, qui, à la fin du siècle et au commencement du siècle suivant, était encore l'école de Léonard, de Michel-Ange et de Raphaël.

Il est évident qu'Apollodore dut être formé par l'étude des chefs-d'œuvre que la sculpture avait produits pendant la grande époque de Périclès; il y voyait les modèles d'un dessin qui savait accorder encore la majesté et la vie; il n'avait qu'à remarquer les jeux qu'y faisaient l'ombre et le jour pour arriver du même coup aux teintes fondues des couleurs mêlées et aux effets dégradés ou contrastés de la lumière. Ce qui montre avec évidence, qu'il se forma sur les statues, c'est que Pline ne cite de lui que des figures isolées, un prêtre en adoration, Ajax frappé par la foudre. Masaccio vint au monde dans un temps où la sculpture, poussée par l'exemple de Giotto, et plus prompte, à cause de ses reliefs, à s'approcher de la nature une fois qu'elle y est acheminée, produisait à Florence des chefs-d'œuvre dont

on n'imagine pas la perfection quand on ne les a pas vus. Il fut donc élève de Donatello, de Ghiberti, surtout de Brunelleschi; il le fut plus encore des sculpteurs antiques qu'il alla étudier à Rome, où, n'en ayant pas encore digéré la forte nourriture, il fit dans l'église de Saint-Clément le premier essai de son style nouveau. Revenu à Florence, il n'avait pas achevé d'en montrer le second et l'admirable exemplaire, lorsqu'il fut enlevé, à la fleur de l'âge, par quelque crime obscur. S'il avait vécu plus longtemps, il est à croire qu'il aurait formé, par ses exemples et par son enseignement direct, des élèves plus grands et plus dignes d'être opposés à ceux d'Apollodore; quant à lui, je ne doute pas qu'il ne se soit élevé plus haut que son rival, lorsque je compare la foule de personnages si admirablement assemblée dans ses fresques aux figures solitaires peintes par le Grec, moins avancé certainement dans l'art de la composition.

Les artistes qui, chez les anciens, suivirent immédiatement Apollodore sont beaucoup plus célèbres que ceux qui, parmi les modernes, viennent après Masaccio. Mais Junius a remarqué depuis longtemps qu'il ne fallait pas prendre à la lettre tout ce que les contemporains avaient raconté de merveilleux au sujet de Zeuxis et de Parrhasius : si nous jugions Filippo Lippi et Pérugin, non pas sur l'opinion qu'on s'en fit au seizième siècle, après les chefs-d'œuvre du Corrège et de Raphaël, mais sur celle qu'en conçut, au quinzième siècle, l'enthousiasme de leurs premiers admirateurs, nous aurions aussi sans doute à répéter des récits incroyables. Mais quoique nous

saisissions encore ici des ressemblances soutenues, nous devons marquer d'abord une différence qui a dû donner aux Grecs, dans l'époque où nous touchons, un avantage réel sur les Italiens. Les écoles de l'Asie vont déborder sur la Grèce. Si nous avons pu justement leur comparer les écoles établies en Italie aux bords du Tibre, c'est surtout pour les dispositions naturelles des races où les unes et les autres se sont développées. Pour le reste, nous savons bien qu'avant Giotto et son élève Pietro Cavallini, il n'y avait ni dans l'Ombrie, ni à Rome, d'école capable de lutter même avec les Byzantins; nous avons, au contraire, de fortes raisons de croire qu'avant l'époque de Cimon, en Asie et dans les îles de l'Archipel, la peinture était assez avancée pour que Polygnote, tout en formant un style propre aux Grecs du continent, ait pu beaucoup emprunter à celui des Grecs de l'Archipel.

Il faut cependant conclure des paroles de Pline que Zeuxis était élève d'Apollodore (1); mais si, comme on n'en peut douter, il vint se perfectionner à Athènes, il avait eu déjà ailleurs des maîtres, soit Démophile d'Himère en Sicile, soit Nésée de Thasos, d'où le père de Polygnote était déjà sorti. Il était lui-même d'Héraclée, sans qu'aucun ancien ait jamais marqué de laquelle des trente-cinq villes connues sous ce nom en Grèce, en Asie, en Italie ou en Sicile. Cependant, comme on sait aussi qu'il alla peindre et mener une vie fastueuse à Agrigente, au-

(1) « Ab hoc (Apollodori) artis fores apertas Zeuxis Heracleotes intravit. » (Plin., *Hist. nat.*, l. XXXV, c. 36.)

près de laquelle s'élevait l'Héraclée de Sicile, il est à croire que c'est dans celle-ci qu'il reçut le jour, et que c'est à Himère, dans la même île, qu'il prit les premières leçons de son art. Il est donc à peu près démontré qu'il y avait alors chez les Doriens de Sicile des écoles, enfantées sans doute directement par celles que la même race avait formées à Rhodes et dans le reste de l'Archipel, dans le voisinage de l'Ionie. Au rapport de Pline, Zeuxis alla à Athènes et commença à y briller sur les traces d'Apollodore, la quatrième année de la quatre-vingt-quinzième olympiade, c'est-à-dire quatorze ans après qu'Apollodore lui-même avait commencé à se faire connaître, et quatre ans seulement après la mort de Socrate. Comme nous avons vu qu'il retourna en Sicile, il est possible aussi qu'il ait été visiter à Éphèse l'école la plus importante de l'Asie, et qu'il ait même reçu le droit de cité dans cette ville; car il a été appelé citoyen d'Éphèse par un auteur (1). Mais c'est à Athènes qu'il forma son style, qu'il acquit sa réputation, qu'il soutint, à ce qu'il semble, des concours fameux. Ainsi, même par les étrangers, se développait encore dans l'Attique la grande école fondée par Polygnote.

Zeuxis ajouta beaucoup sans doute à l'illusion produite déjà par Apollodore, puisqu'on fit ce conte des oiseaux qui venaient becqueter ses raisins. Si on songe à l'état d'imperfection où Apollodore, son maître, avait pris l'art, et combien de temps après le Masaccio les modernes sont arrivés, dans les Pays-

(1) Junius, de *Pictura veterum*, au mot Zeuxis, note B.

Bas et en Italie, à bien imiter la nature morte, on imaginera que les oiseaux de la Grèce devaient être singulièrement complaisants. Pour atteindre à une imitation parfaite, Zeuxis n'épargnait point la peine, il copiait le nu; et c'est surtout cette exactitude scrupuleuse que Pline entend louer dans l'histoire des cinq jeunes filles choisies à Agrigente pour composer un tableau destiné au temple de Junon (1). L'écrivain ajoute bien que l'artiste voulait mettre dans sa peinture ce que ces cinq personnes avaient de mieux; mais il ne dit pas que dans cette peinture il ne devait y avoir qu'une seule figure. Du reste, personne ne pourrait nier que Zeuxis ne cherchât en effet les belles parties; si on veut savoir quelles étaient les parties qu'il trouvait belles, on verra dans Pline qu'il se formait un certain idéal grandiose et encore sévère de la beauté; on lui reprochait de faire de gros membres et de mettre de l'exagération surtout dans les articulations et dans les têtes. Selon Pline, il caractérisa aussi heureusement une image qu'il fit de Pénélope; mais j'aime mieux m'en tenir au jugement d'Aristote, qui, le comparant à Polygnote, déclarait, je l'ai déjà dit, ne pas apercevoir dans ses peintures la moindre trace des caractères. Telles sont les véritables qualités du talent de cet homme, dont les modernes se sont peut-être exagéré l'importance.

Il me semble qu'elles se retrouvent, en grande

(1) « Alioqui TANTUS DILIGENTIA, ut Agrigentinis facturus
 « *tabulam*, quam in templo Junonis Laciniæ publice dicarent,
 « inspexerit virgines eorum nudas, et quinque elegerit, ut quod
 « in quaque laudatissimum esset, pictura redderet. »

partie, dans le principal élève de Masaccio, dans Filippo Lippi. Ce moine, qu'on a de nos jours traité si sévèrement, est un peintre admirable, qui ne saurait être jugé, de ce côté-ci des Alpes, sur quelques tableaux de madones où règne une grâce trop sévère pour se faire goûter de tous les yeux. Il veut être vu dans le chœur de l'église de Prato, dont les fresques ont fait dire avec raison à Vasari que leur auteur avait agrandi le style de Masaccio; il veut surtout être étudié dans l'abside de la cathédrale de Spolète, que certainement Vasari n'avait pas visitée, et dont l'auteur de la dernière *Histoire de la peinture italienne* a relevé si justement l'étonnante décoration (1). Là, dans son ouvrage suprême, Lippi a si puissamment développé sa manière grandiose, qu'on ne saurait éprouver, même en face d'œuvres plus parfaites, une plus forte impression de majesté. Les figures qu'il y a tracées s'élèvent au-dessus de la nature par leur grand air et par leurs proportions héroïques; elles participent cependant de la vie humaine par l'aisance de leurs mouvements solennels. Si j'avais un défaut à reprendre dans ces imposantes peintures, ce serait celui qu'Aristote blâmait dans Zeuxis, de marquer le penchant général de l'auteur à un système de représentations grandioses, plutôt que les caractères particuliers des divers personnages représentés. Filippo Lippi montra assez quelle importance il attachait à l'étude du modèle, lorsqu'il enleva du cloître de Prato cette jeune nonne dont l'histoire se rapporte bien, pour le fond, au récit

(1) Rosini, *Storia della pittura italiana*, t. III, c. 1.

des cinq jeunes filles d'Agriente. Sans doute il prouva d'une manière trop fâcheuse que les mœurs de son siècle n'avaient pas conservé la pureté antique. Pauvre moine, agité par une vie aventureuse, emmené esclave en Afrique, puis exposé à Florence, dans le palais même des Médicis, à toutes les corruptions; enfin jeté à Prato, au milieu des séductions de la beauté dont il faisait son étude, il se rendit célèbre par ses passions. Il ne le fut pas du moins par cet insupportable orgueil que Zeuxis étalait dans les villes plus corrompues encore de la Sicile, défiant non-seulement ses rivaux par ses mépris, mais les républiques par ses générosités affectées, et les princes mêmes par ses vêtements où brillaient la pourpre et l'or.

Si la gravure, qui répand aujourd'hui tant d'images inutiles, savait propager celles des monuments imposants de l'art, il serait curieux de voir reproduire dans un même recueil, d'un côté cette peinture de l'enfance d'Hercule qu'on a transportée de Pompéi au musée de Naples, et qu'à cause seulement du principal personnage, répété sur vingt autres monuments antiques, je jugerais être l'imitation d'un des plus fameux tableaux de Zeuxis; de l'autre, quelqu'un des beaux ouvrages de Lippi, ou l'Hérodiade de Prato, ou ce couronnement de la Vierge de Spolète, imité de si près par le Corrège, dans son admirable abside de Saint-Jean de Parme. On serait assurément étonné de retrouver dans des ouvrages si différents une simplicité et une grandeur pareilles de style; on admirerait dans le morceau antique une science du geste et une habile disposition des men-

bres, produites évidemment par l'étude des sculptures sans égales de la Grèce; mais, pour compenser ce bonheur, qui fait l'originalité des anciens et qui assure leur supériorité, le dessin moderne offrirait une composition pittoresque, une expression relevée, qui sont aussi des dons à estimer.

S'il faut s'en rapporter aux paroles de Quintilien, qui sont toujours les plus claires, tandis que Zeuxis développait dans l'école d'Athènes la réforme d'Apollodore, en s'attachant surtout à bien rendre les ombres et les lumières, et à prêter, d'après Homère, aux hommes et aux femmes mêmes de puissantes proportions, Parrhasius se montra, qui mit son soin à donner à tous les traits plus de délicatesse, aux contours surtout plus de précision (1). Il était né à Éphèse, dans la capitale de l'Ionie, et avait été formé par son père Événor. Il avait reçu sans doute de lui toutes les pratiques du style asiatique. Il vint cependant exercer son art à Athènes, qui, depuis Polygnote et Phidias, était la plus grande école des arts; il a même été appelé par Sénèque du surnom d'Athénien, comme s'il l'était en effet devenu par quelque adoption politique. Quant à l'époque précise où il parut, il n'est pas facile de la fixer d'une manière sûre. Suivant Pausanias, il aurait dessiné

(1) « Zeuxis atque Parrhasius plurimum arti addiderunt. Quorum prior luminum umbrarumque invenisse rationem, secundus examinasse subtilius lineas traditur. Nam Zeuxis plus membrorum corporis dedit, id amplius atque augustius artus; atque Homerum secutus, cui validissima quæque forma etiam in sœminis placet. Ille vero ita circumscripsit, ut eum legum latorem vocent. » (Quintil., l. XII, c. 10.)

le combat des Centaures et des Lapithes que le ciseleur Mys grava sur le bouclier de la Minerve de Phidias ; selon Xénophon, ayant eu des entretiens avec Socrate, il aurait vécu à l'époque d'Alcibiade. Comme cependant, au rapport de Pline, et d'après le témoignage de la plupart des auteurs, il vint non-seulement après Apollodore, mais encore après Zeuxis, il faut reconnaître qu'il ne put être en réputation qu'après la mort de Socrate, vers la quatre-vingt-seizième olympiade, à l'époque de Conon.

Dans quelle mesure sut-il unir les traditions de l'école où il entra, et de celle d'où il sortait ? C'est ce qu'il est impossible d'établir. Il est pourtant manifeste que, tout en empruntant assez à la première école pour réussir parmi les Athéniens, il dut retenir de la seconde celles même des qualités qui firent la gloire de son nom. Le premier, dit Pline, il ordonna avec goût ; le premier, il traita les cheveux avec élégance, les expressions avec une finesse subtile ; le premier il donna la grâce au visage (1) ; il excella dans ces contours où triomphe, en effet, le dessin, et où l'antiquité aimait, non-seulement à deviner les parties qu'ils cachaient, mais la vie même qui semblait dépendre, à son jugement, de leurs ondulations fuyantes (2). Si habile aux extrémités,

(1) « Primus symmetriam picturæ dedit, primus argutias vultus, « elegantiam capilli, venustatem oris. » (Plin., l. XXXV, c. 36.)

(2) « Confessione artificum, in lineis extremis palmam adeptus. « Hæc est in pictura summa subtilitas... Ambire enim debet se « extremas ipsa et sic desinere, ut promittat aliud post se, osten- « datque etiam quæ occultat. » (Plin., *ibid.*) — « Tanta enim « subtilitate extremitates imaginum erant ad similitudinem præ-

il ne rendait point aussi bien les milieux (1); il excellait aux premières à cause de la délicatesse de son organisation et de la précision de son trait; il manquait dans les seconds, parce qu'il n'avait point sans doute assez étudié ce jeu savant des ombres et des lumières, transmis à Zeuxis par Apollodore; au lieu d'un coloris propre à faire sentir les reliefs, il n'avait, en effet, qu'une couleur encore trop tendre et trop claire, comme on le voit par le reproche qui lui fut fait d'avoir peint un Thésée nourri de roses et non du suc des chairs (2). Il parvenait cependant, avec ces moyens encore bornés, à produire d'étonnantes illusions aux yeux facilement séduits des Athéniens. On a raconté que, défiant Zeuxis, il l'avait trompé en peignant sur son tableau un rideau que son rival voulait faire lever. Il avait aussi peint, dit Pline, des lutteurs, dont l'un, lancé à la course, faisait voir la sueur qui le baignait; dont l'autre, posant son armure, faisait entendre sa respiration précipitée (3). Je croirais plus volontiers ce qu'on dit des deux enfants auxquels il sut donner toute l'innocence et toute la candeur de leur âge, et de cette peinture du Peuple où, par une entente habile de l'expression, et non par un nombre infini de personnages, comme le père de la Nauze l'a singulière-

« *cisæ, ut crederes etiam animorum esse picturam.* » (*Satyricon.*)

(1) « *Minor tamen videtur in mediis corporibus exprimendis.* » (Plin., *loc. cit.*)

(2) « *Euphranor dixit Theseum apud Parrhasium rosa pastum esse, suum vero carne.* » (Plin., l. XXXV, c. 11.)

(3) « *Alter in certamine ita decurrens, ut sudare videatur, alter arma deponens, ut anhelare sentiatur.* » (Plin., *ibid.*)

ment compris, il se proposait de montrer, dans une grande figure symbolique, l'abrégé des vices et des vertus de la démocratie athénienne. C'étaient là, en effet, des succès que devait ambitionner un homme aussi ingénieux. Il était naturel que, par cette finesse excessive, il fût conduit à l'excès de la vanité et de l'arrogance, se vantant lui-même non-seulement de sa supériorité, mais de sa mollesse, et traînant partout la pompe d'un roi. C'est l'Asie qui avait formé son caractère comme son talent; c'est elle qui, par la main de Parrhasius, établissait à Athènes et faisait pénétrer dans l'art helladique sa délicatesse, sa subtilité et sa grâce : signes les plus marquants de cette seconde époque.

Pour trouver à Florence un homme qu'on puisse comparer à Parrhasius, il faut aller jusqu'à la seconde partie du quinzième siècle, dont la première avait été remplie par les travaux de Masaccio et de Filippo Lippi. Ces commencements du siècle, qui correspondent au temps du grand Côme de Médicis, avaient bien produit un autre artiste digne de toute renommée, et doué de quelques-unes des belles qualités que l'antiquité a louées dans Parrhasius. Le pieux dominicain qui, descendu du couvent de Fiesole, à Saint-Marc, en a couvert toutes les murailles de ses peintures angéliques, le *beato* fra Giovanni Angelico da Fiesole, a fait aussi, comme Parrhasius, sa principale étude du dessin, et il en a laissé les modèles les plus purs et les plus fins qu'on ait vus avant Raphaël; mais par ses airs célestes, par l'austérité qu'il porta jusque dans la douceur, par je ne sais quelle timidité touchante qu'il méla à la science,

il fut un des représentants les plus particuliers du christianisme, et précisément le contraire de ce qu'on imagine de la mollesse et du faste de Parrhasius. Cependant, après tous ces peintres de la génération de Côme, au milieu de celle de Laurent le Magnifique, et, à ce qu'il semble (1), l'année même qui suivit la mort de Lippi, arriva à Florence un homme qu'on n'a voulu considérer aussi de nos jours que comme un artiste religieux, et qui déjà avait une plus forte empreinte du génie voluptueux de la renaissance. Pérugin venait des dernières villes étrusques qui, voisines du Tibre, incorporées dans les États de l'Église, avaient été autrefois plus spécialement assimilées par les Romains à la civilisation antique. Né à Città della Piave, élevé à Pérouse, ayant successivement pris le nom de ces deux villes, il était considéré en Toscane comme un étranger, et il y apportait, en effet, un génie riant et aimable qui n'y était pas connu avant lui. Ainsi le peintre d'Éphèse avait dû se présenter aux Athéniens. Presque tous les traits par lesquels on l'a caractérisé, Pérugin les reproduit pour nous; il est vrai que, pour s'en montrer paré, il veut être examiné, non pas dans quelques tableaux qui ont passé les monts, mais dans ceux de l'Académie des beaux-arts de Florence et du palais Pitti, dans les admirables fresques du collège du Change de Pérouse, surtout dans les deux

(1) Rosini, *Storia della pittura italiana*, t. III, c. 8, fait venir Pérugin à Florence vers 1470. Filippo Lippi était mort à Spolète en 1469, année où Laurent le Magnifique succéda à son père Pierre dans la direction de la république de Florence.

grandes pages qui, à la tribune de Florence et au musée du Vatican, soutiennent si heureusement la comparaison des plus beaux ouvrages de Raphaël. Là, il nous apparaît avec les proportions délicates et l'agréable ordonnance (1), avec les airs subtils et spirituels (2), avec la grâce (3), avec les contours étudiés et les milieux moins savants (4) que les anciens ont surtout marqués dans Parrhasius. Il dessina des corps sveltes, et il ajouta encore à leur élévation en leur donnant des articulations et des têtes comparativement petites, caractères auxquels nous savons, par les reproches faits à Zeuxis et à Euphranor, que les Grecs attachaient aussi l'idée de l'élégance. Il composa d'une manière symétrique que les anciens eussent certainement louée; et, par-dessus ses figures mises en un bel ordre, il jeta, dans ses plus beaux tableaux, ces légères arcades de Brunelleschi qui en relèvent la grâce, qui la mesurent pour ainsi dire, et qui sont le signe irrécusable de tout ce qu'il sut gagner à l'école de Florence. Il donna à ses têtes des expressions qui, lors même qu'elles sont le plus ravies et le plus célestes, conservent toujours je ne sais quoi de précieux, que les Grecs savaient aimer comme un indice de la finesse de l'esprit. Il fit, le premier, connaître aux Florentins, qui n'avaient pas encore quitté leur style austère et fier, cette douceur charmante que les anciens

(1) « Primus symmetriam picturæ dedit. » (Plin., in *Parrhasio*.)

(2) « Primus argutias vultus. » (*Ibid.*)

(3) « Venustatem oris. » (*Ibid.*)

(4) « In lineis extremis palmam adeptus... Minor in mediis
« corporibus exprimendis. » (*Ibid.*)

nommaient du nom de leur Vénus. Il n'eut aucune idée de l'anatomie des corps, dont il n'a point su représenter les détails intérieurs ; mais il a tellement soigné les contours que, comme il a fait pour l'expression, il y est souvent tombé dans la manière. Il a dessiné, sur des fonds calmes, les silhouettes les plus gracieuses ; il en a ondulé les lignes avec une finesse qui, non-seulement indique les parties cachées, mais encore qui en fait comme mouvoir doucement les bords sous le regard ; quelquefois il les accidente trop, et, pour vouloir insister sur la grâce et sur le mouvement, il exagère les inflexions, surtout dans les mains et dans les pieds, qu'il contourne outre mesure. Par une autre ressemblance où il est plus heureux, il a peint les enfants si aimables et si purs, que Raphaël semble l'avoir copié plus littéralement dans ce point que dans tous les autres, comme on peut s'en convaincre, surtout à la tribune des Offices de Florence, en comparant l'enfant de la Vierge-au-Chardonneret avec celui de la grande Madone de Pérugin. Il n'est pas besoin d'exagérer le mérite du maître de Raphaël pour le placer au niveau de Parrhasius ; il est probable qu'il lui a été supérieur, et qu'il aurait reçu de la délicatesse grecque des éloges que notre goût, pesant même dans sa sagesse, lui a jusqu'à ce jour refusés. Au milieu de cette malheureuse Italie que la plaie de la vanité municipale dévore, il eut la mauvaise rencontre d'appartenir à une ville qui ne marquait pas assez pour forcer les autres cités à le compter au rang où il méritait d'être ; à Florence, haï par l'école qui avait cependant quelque avantage à tirer de ses

exemples, il fut décrié comme étranger, et accusé de vices qui, s'ils étaient prouvés, le feraient peut-être ressembler mieux encore au peintre d'Éphèse.

Pline raconte que, dans un concours de peinture qui fut ouvert à Samos, île la plus voisine de la côte d'Ionie, Parrhasius fut vaincu par Timanthe, qui dut surtout sa célébrité à l'invention de ses ouvrages. Plutarque parle d'un autre Timanthe que Junius a confondu avec celui-ci, et qui, peignant deux siècles plus tard les victoires d'Aratus, ne pouvait vivre au temps de Conon. Ce contemporain d'Aratus était évidemment, comme lui, de Sicyone; mais le rival de Parrhasius, selon le rapport de Quintilien, était de Cyathos, l'une des Cyclades. Quoiqu'il se trouvât là près d'Athènes, il est à croire, d'après ce qu'on rapporte de sa victoire à Samos, qu'il n'était pas sans affinité avec les écoles de l'Asie. Homme ingénieux, il se rendit illustre par le tableau du sacrifice d'Iphigénie, où il avait voilé Agamemnon. Le prix attaché par l'antiquité tout entière à cette idée, que le peintre avait même empruntée textuellement à Euripide, prouve, et la simplicité ordinaire de la peinture grecque, et le goût des anciens pour tout ce qui portait le caractère de l'esprit. Si, comme il est difficile d'en douter, le Sacrifice d'Iphigénie, qu'on voit au Musée de Naples, rappelle celui qui avait rendu le nom de Timanthe fameux dans les écoles des déclamateurs de Rome, on peut se convaincre que le peintre grec avait exécuté son ouvrage dans un style archaïque assez semblable à celui des contemporains de Pérugin. Pline, qui fait un très-grand éloge de cet artiste en disant que dans ses

compositions on voyait encore plus de choses sous-entendues qu'il n'y en avait d'exprimées (1), rapporte un autre trait de son esprit : Timanthe ayant peint, dans un petit tableau, un cyclope endormi, en fit comprendre la grandeur en figurant auprès de lui des satyres qui mesuraient son pouce avec un thyrses.

On trouverait facilement, parmi les peintres qui ont vécu dans la seconde moitié du quinzième siècle, des exemples plus relevés à opposer à ces finesse de Timanthe. Je m'arrête à Luca Signorelli, parce que, né à Cortone, sur la limite de la Toscane et des États de l'Église, il alla de préférence prendre ses leçons dans l'Ombrie, auprès de Pietro della Francesca, maître de Pérouge, et qu'il lutta avantageusement avec celui-ci à Rome, dans ces premières peintures de la chapelle Sixtine qui, en face des chefs-d'œuvre de Michel-Ange, conservent encore un grand intérêt. Signorelli est un Toscan affilié aux écoles fondées sur les bords du Tibre; il alla aussi, assez tard, voir ce qu'on faisait à Florence, et il en rapporta des enseignements qui, sans doute, lui furent utiles pour exécuter son chef-d'œuvre dans le dôme d'Orviète, où la peinture italienne montra au quinzième siècle sa forte jeunesse, comme au quatorzième elle avait montré son adolescence dans l'église d'Assise et dans le Campo-Santo de Pise. En représentant la fin du monde sur trois murailles de la chapelle latérale d'Orviète, Signorelli fit briller aux yeux des modernes de bien autres pensées que celles qui

(1) « Atque in omnibus ejus operibus intelligitur plus semper quam pingitur. » (Plin., *Hist. nat.*, l. XXXV, c. 36.)

avaient recommandé Timanthe dans l'antiquité. En effet, le peintre de Cortone y déploya une telle invention, que, de l'aveu de Vasari lui-même, élève de Michel-Ange, Buonarotti, non-seulement donnait les plus grands éloges à ces fresques d'Orviette, mais encore leur emprunta beaucoup lorsqu'il peignit le jugement universel dans la chapelle Sixtine. Le dernier historien de la peinture italienne a prouvé que Vasari n'avait point vu ces chefs-d'œuvre de Luca Signorelli; la description qu'il en donne (1) lui-même suffirait pour montrer que Michel-Ange en a tiré quelques-unes de ses idées les plus touchantes, tour à tour, et les plus terribles. En face de l'Antéchrist, que l'artiste de Florence n'a point représenté, et auquel celui de Cortone a donné les traits les plus fortement marqués, après ce bouleversement de la nature, qui n'est pas figuré dans la chapelle Sixtine, et qui est un des plus beaux endroits des peintures d'Orviette, on voit dans celles-ci, sur la troisième muraille, les morts se lever de terre, au son de la trompette, exprimant les degrés divers de l'attente, du doute, de l'angoisse, de la terreur. Une femme qui, au milieu de ces horreurs, veut les faire oublier à son mari par ses caresses, ne présente-t-elle pas une idée bien plus forte que celle du manteau jeté sur les yeux d'Agamemnon? Signorelli s'était nourri du Dante, comme Timanthe d'Euripide; et il devait y avoir entre les pensées de ces deux artistes la même différence qu'on remarque entre la force simple et pathétique du poëte toscan et la subtilité ingénieuse du tragique athénien.

(1) Rosini, *Storia della pittura italiana*, t. III, c. 5, p. 90.

Tous les peintres grecs que nous avons nommés jusqu'à présent sont de ceux que les auteurs désignent comme n'ayant employé que quatre couleurs. Cicéron dit expressément que, dans Polygnote, dans Zeuxis, dans Timanthe et dans ceux qui ne se sont servis que de quatre couleurs, l'antiquité n'admirait que les formes et les traits, et il ajoute aussitôt que, dans les peintres de la génération suivante : dans Échion, dans Nicomaque, dans Protogène, dans Apelle, toutes les perfections se trouvent réunies (1); ce qui indique bien que ceux-ci ont usé d'un plus grand nombre de couleurs. Pline semble, il est vrai, montrer le contraire, lorsque, dans un passage dont nous avons aussi déjà fait usage, il dit positivement que les plus illustres des peintres, Apelle, Échion, Mélanthe, Nicomaque, ont employé, dans leurs ouvrages immortels, seulement quatre couleurs, le mélinum pour les blancs, l'ocre attique pour les jaunes, la sinopide de Pont pour les rouges, l'atramentum pour les noirs (2); mais Polygnote, nous l'avons montré, avait peint des bleus et des verts, qu'on trouverait difficilement avec les seules substances que Pline vient de nous faire connaître. Ailleurs, l'écrivain a lui-même parlé d'une autre couleur qui a joué le plus grand rôle dans l'antiquité, du *minium*, qui, d'après ses propres paroles, fut découvert par l'Athénien Callias, quatre-vingt-dix ans avant l'archontat de Praxibule, c'est-à-dire vers l'an 349 de Rome, qui correspond à la

(1) Voy. ch. 14.

(2) Voy. ch. 11.

quatrième année de la quatre-vingt-treizième olympiade, où florissait Apollodore, l'instituteur de la seconde époque de la peinture grecque (1). Est-il à présumer que cette découverte, faite par un citoyen d'Athènes, aura été inutile aux peintres qui vivaient après lui dans la même ville? Et comme on sait qu'une grande partie des perfectionnements apportés par Apollodore et par Zeuxis consista dans l'étude du coloris, ne doit-on pas être plus disposé à croire que ces artistes illustres usèrent de tous les moyens que leur siècle leur offrait pour donner de l'éclat à leurs ouvrages? Cependant ce serait tomber dans une autre erreur que de penser qu'ils ont connu tous les raffinements réservés à l'époque suivante. Les paroles que nous empruntons tout à l'heure à Cicéron, et auxquelles on en pourrait joindre beaucoup d'autres, suffisent pour démontrer que, sous le rapport même des couleurs, malgré les progrès accomplis, ils avaient encore beaucoup à acquérir, et que, tout en imitant déjà, surtout par le jeu des ombres et des lumières, les reliefs de la nature, ils gardaient encore une simplicité de tons et d'effets qui ne s'accorde pas du tout avec ces miracles d'illusion attribués à Zeuxis et à Parrhasius. Quant au dessin, il est incontestable que les grands exemples de la sculpture avaient dû déjà le perfectionner beaucoup; et comme presque tous les tableaux qu'on cite à cette époque n'offrent qu'une seule figure, c'est une forte preuve que les peintres s'attachèrent en effet à imiter, autant que possible, les statues.

(1) Plin., *Hist. nat.*, l. XXXIII, c. 37.

C'est un des points par lesquels ce que nous savons de la peinture grecque dans cette période diffère le plus de ce que nous montre la peinture italienne dans l'âge correspondant.

En effet, chez les modernes, la peinture à fresque conserve encore son ancienne prééminence et continue à donner le ton aux autres genres. Il est vrai qu'elle se modèle déjà aussi sur la sculpture; mais elle imite beaucoup plus les bas-reliefs que les statues, et elle forme ainsi des représentations plus vastes, qui ont eu l'avantage de rendre plus vite nécessaire la connaissance des lois de l'ordonnance et de la perspective. L'Italie, dans cette même époque, me paraît aussi plus avancée que la Grèce sous le rapport des couleurs. Masaccio, sans parler des tableaux rares et suspects qu'on lui attribue, et qui, un siècle avant Giorgione, semblent déjà en offrir la pâte riche et forte, a employé, dans ses immortelles fresques de l'église des Carmes, une gamme de tons qui étonne par son étendue et par ses nuances. Si Filippo Lippi, après lui, a fait des mélanges moins puissants et moins délicats tout ensemble, il a montré encore à Prato des teintes charmantes, à Spolète des tons vigoureux qui n'ont pas laissé s'affaiblir sensiblement le coloris du maître; et quoiqu'il n'atteigne pas aux effets du siècle suivant, il est déjà bien loin des couleurs plates de l'école de Giotto. Pérugin apporta à Florence, avec sa grâce, une couleur plus égale peut-être, mais déjà plus brune; en ce point il me paraît tout à fait différent de Parrhasius, à qui je l'ai comparé. J'imagine que les Orientaux, dont Parrhasius était l'élève, peignaient,

comme lui, avec des couleurs roses, c'est-à-dire avec des teintes plates, qu'on avait soin seulement de dégrader pour caresser plus doucement les yeux. Les premiers maîtres que Pérugin avait eus dans l'Ombrie, héritant directement de la palette forte des Byzantins, avaient transmis, au contraire, à leur élève des tons dorés qu'il répandait peut-être trop uniformément par un sentiment naturel d'harmonie, mais qui donnent à ses peintures une chaleur douce et pénétrante. Luca Signorelli accusa plus énergiquement cette marque de l'école commune; et, comme on le peut voir par un admirable tableau conservé dans une chapelle latérale de la cathédrale de Pérouse, son coloris ne se distingue guère de celui des Vénitiens.



XIX.

Troisième époque. — Écoles de l'exacte imitation.

Parvenu à cette époque où les artistes, maîtres enfin de la nature, élèvent, à la place de l'ancien idéal hiératique, un idéal nouveau et libre, nous allons voir les écoles diverses, qui jusque alors s'étaient plus ou moins rapprochées dans leurs révolutions premières, faire éclater leurs différences les plus extrêmes, en poussant leurs principes aux dernières conséquences. Nous commencerons par les écoles qui semblent avoir eu pour destinée plus particulière de s'emparer fortement de la nature, et qui se sont fait de cette imitation exacte et riche une sorte d'idéal.

Euxénidas, qui vécut, comme Zeuxis, Parrhasius et Timanthe, à l'époque de Conon, et que, par le silence même de Plinè, on est autorisé à ranger dans l'école d'Athènes, la principale de ce temps, fut le maître d'Aristide, qui, né à Thèbes, rendit le génie de cette ville célèbre dans les arts, au moment même

où Épaminondas le rendait formidable par la guerre. Aristide, l'un des plus grands peintres de la Grèce, a encore vu, sous Philippe ou sous Alexandre, Apelle, dont Pline dit qu'il fut l'égal; mais, élève direct d'un contemporain de Zeuxis, il est évident qu'il dut se signaler surtout dans cette génération intermédiaire qui sépare l'époque de Conon de celle de Philippe, et où domine le héros de Leuctres et de Mantinée. La civilisation et la puissance montent du bord des golfes de l'Attique et de la Laconie vers la Macédoine; elles font une halte en Béotie, dont Épaminondas et Aristide renouvellent ensemble la gloire effacée depuis le temps de Pindare; par ces trois génies, les tribus les plus pesantes de la race doriennne ont marqué leur empreinte dans l'histoire de la politique et dans celle des arts de la Grèce. Par eux, Thèbes a manifesté aux yeux du monde cette noblesse morale qui semble être l'apanage particulier des Doriens. Aristide est, au dire de Pline, le premier qui ait peint l'âme et le caractère, on, comme les Grecs le disaient en un seul mot, les *mœurs*; il les poussa au dernier degré et atteignit le pathétique (1). Il était l'auteur d'un tableau qu'Alexandre, sans doute après la prise de Thèbes, fit transporter à Pella, et qui était peut-être le plus beau de la Grèce, si l'expression égalait la pensée. L'artiste y avait représenté, au milieu d'une ville

(1) « Æqualis (Apellis) fuit Aristides Thebanus. Is omnium
 « primus animum pinxit, et sensus omnes expressit, quos vocant
 « Graii $\chi\theta\eta$, id est perturbationes. » (Plin., *Hist. nat.*, l. XXXV,
 c. 36.)

prise d'assaut, pour en rendre toute l'horreur en un seul groupe, une mère mourant des blessures qu'elle avait reçues, et son enfant se trainant auprès d'elle pour atteindre sa mamelle; il avait su faire entendre que la mère, à qui il ne restait que ce dernier sentiment, craignait que, le lait tari, l'enfant ne suçât le sang (1). Cette idée avait, comme toutes celles des Grecs, de la délicatesse jusque dans la force; bien rendue, elle devait faire une des plus éloquents pages que le pinceau eût tracées. Aristide avait composé aussi un tableau à grand mouvement, un combat engagé avec les Perses, et qui contenait cent figures; payées à raison de dix mines chacune par Mnason, tyran de la petite ville d'Élatée en Phocide. Mais plus ordinairement il choisissait des sujets propres à émonvoir; s'il représentait un suppliant, il semblait lui donner la voix; il avait su faire voir que Biblis mourait de l'amour qu'elle avait conçu pour son frère; il avait peint surtout un malade qu'on ne se lassait point d'admirer (2). Par ce dernier trait nous voyons qu'à l'exemple d'Euripide, qui venait de se signaler aussi par le pathétique, Aristide pouvait être accusé peut-être de l'avoir surtout senti et exprimé d'une manière matérielle et extérieure. C'était le signe particulier de sa race, noble mais pesante. Son origine aussi lui valait sans

(1) « Hujus pictura est, oppido capto, ad matris morientis e
« vulnere mammam adrepeus infans; intelligiturque sentire ma-
« ter et timere ne, emortuo lacte, sanguinem lambat. » (*Ibid.*)

(2) « Pinxit et supplicansem, pene cum voce; et anapavome-
« num propter fratris amorem morientem, et ægrum sine sine lau-
« datum. » (*Ibid.*)

doute le reproche qu'on lui faisait d'avoir des couleurs trop dures, ainsi que le dit Pline dans un passage que nous traduisons sans chercher à l'expliquer encore (1). Une remarque importante et dont il faut renvoyer aussi l'éclaircissement, c'est qu'on a attribué à Aristide l'invention de la peinture à l'encaustique (2). Ce Thébain avait, on n'en peut douter, appris son art à Athènes; mais il semble aussi qu'il l'avait été exercer dans sa patrie, au milieu des races doriennes, dont il exprima le génie dans ses peintures.

L'homme qui, chez les Italiens, a mérité les éloges accordés à Aristide pour avoir peint les passions, c'est Léonard de Vinci. Sorti de l'école de Florence, il alla dans le nord de l'Italie, parmi les races aussi plus positives de la Lombardie, donner à la peinture une expression qu'elle n'avait pas eue avant lui. Il fut précédé à Milan par la réputation de ce monstre terrible qu'il avait figuré sur la rondache de figuier du paysan de son père; et en peignant dans cette ville, pour le duc Louis Sforce, la grande Cène du couvent des Dominicains, il montra jusqu'où l'art pouvait porter, avec la représentation des caractères, le pathétique, qui en est comme le degré le plus élevé. Il faut avoir vu, non pas dans des gravures infidèles, mais dans la majesté même de ses ruines, cette peinture sublime,

(1) « Durior paulo in coloribus. »

(2) « Ceris pingere ac picturam inurere quis primus excogitavit, non constat. Quidam Aristidis inventum putant, postea consummatum a Praxitele. » (Plin., *Hist. nat.*, l. XXXV, c. 38.)

pour comprendre l'émotion dont l'âme est comme accablée par la parole, tout à la fois foudroyante et calme, qu'on entend sortir des lèvres du Dieu trahi. L'émotion ne naît pas ici, comme dans la plupart des tableaux d'Aristide, de la représentation des circonstances matérielles, mais de l'expression tranquille des sentiments les plus profonds de l'âme. Aussi ne saurait-on douter que Léonard de Vinci n'ait été bien supérieur à Aristide; il portait la finesse exquise du sang florentin là où le Thébain était appesanti par le génie épais de la Béotie. Il donna encore de belles preuves d'une organisation spirituelle dans ces figures dont il remplit ses tableaux, et où le sourire de la volupté antique est partout relevé par celui de l'intelligence moderne : cependant il ne les eût peut-être pas autant répandues si, demeuré à Florence, il n'avait eu ni à considérer ni à charmer ces hommes du Nord qui, plus insensibles à la régularité de l'art, sont toujours conduits à en forcer l'expression. Si on voulait épuiser tout ce que Léonard de Vinci peut avoir de ressemblance avec Aristide, on remarquerait encore que, comme le Grec se rendit célèbre en composant un vaste tableau de bataille, l'Italien donna à ses compatriotes le fameux exemple d'une peinture animée dans ce carton du combat équestre qui rivalisa à Florence avec le carton de la guerre de Pise de Michel-Ange. Mais le Florentin avait bien d'autres qualités que rien ne nous révèle dans le Thébain.

Un contemporain d'Euxénidas, de Zeuxis et de Parrhasius, Eupompe, fit dans l'art hellénique une ré-

volution considérable. Celui-ci était de Sicyone, qui avait eu sans doute une école ancienne, féconde avant ce temps, mais jusque alors confondue avec les autres écoles grecques, dans leur rivalité contre les écoles de l'Asie. Eupompe est l'artiste qui, en accusant fortement dans la peinture le génie du Péloponèse, forma ce qu'on appela le style sicyonien, par opposition au style attique, comme on avait donné à la manière de Polygnote le nom de style helladique (1). Quel était le caractère de ce nouveau style? Contentons-nous ici, avant de passer aux élèves d'Eupompe, de juger par les traits que l'antiquité nous a laissés de lui. Pline raconte que le grand sculpteur de l'époque d'Alexandre, Lysippe, d'abord ouvrier fondeur, sentit sa vocation se décider en entendant parler Eupompe, à qui on demandait un jour quel était celui de ses prédécesseurs qu'il se proposait de suivre, et qui répondit, en montrant les hommes rassemblés autour de lui, qu'il fallait prendre pour maître la nature et non pas un artiste. Ceux qui savent ce que valent les mots, et quels grands changements Lysippe fit dans la statuaire, idéale avant lui, et devenue par lui réelle, comprendront aisément que l'exacte imitation de la nature était le principe sur lequel Eupompe fonda l'école de Sicyone. Ailleurs l'étude des marbres d'Égine m'a montré suffisamment que cette imitation était un des talents les plus particuliers des races du Péloponèse.

Chez les modernes, c'est aussi en allant vers le

(1) Plin., *Hist. nat.*, l. XXXV, c. 36. — Voy. ch. 12.

Nord qu'on rencontre les écoles fondées sur l'imitation de plus en plus exacte de la nature. Les Flamands ont poussé ce principe à l'extrême; au-dessous d'eux, les Allemands l'ont embrassé avec passion; en s'arrêtant aux pieds des Alpes, dans le vaste bassin du Pô, on trouve que les Lombards et les Vénitiens ont été chargés de le représenter, particulièrement vis-à-vis des autres écoles de l'Italie, attachées à d'autres principes. Il est facile de reconnaître, en cette partie septentrionale de la péninsule, parmi les contemporains de Pérugin et de Luca Signorelli, un artiste analogue à Eupompe dans Mantegna, qui fut un grand instituteur d'école, et qui a fait produire peut-être à l'imitation ses plus étonnantes merveilles. Formé d'abord à Padoue, par son maître Squarcione, sur des fragments antiques apportés de Grèce, André Mantegna, poussé par la force de son organisation, négligea la beauté de ces exemples pour n'en voir que l'exactitude. Déjà dans les belles fresques de l'église des *Eremitani*, où le Squarcione, cependant, lui reprochait d'avoir plus fait usage des marbres que du modèle vivant (1), il nous apparaît comme un disciple rigide de la nature, qu'il copie durement, mais littéralement. Plus tard, s'étant plus appliqué à dessiner d'après nature, il la serra de si près, que Vasari a eu raison de dire que, lors même qu'il couvrait de grandes murailles, il les peignait comme des miniatures (2). C'est ainsi qu'il a exécuté les fresques

(1) Rosini, *Storia della pittura italiana*, t. III, ch. 10, p. 240.

(2) « Lavoro cosè minutamente che e la volta e le mura paiono

de la chambre à coucher des Gonzague, le Triomphe de Jules César, transporté en Angleterre, et cet admirable triptyque de la tribune des Offices de Florence, où toute la patience minutieuse des Flamands se trouve relevée par le grand style des Italiens: A Mantoue, où il acheva ses jours, placé sur la limite des Lombards et des Vénitiens, il accusa de la manière la plus vive le caractère commun de ces deux écoles.

Par une conformité bien singulière avec ce que nous savons de Lysippe, élève d'Eupompe, l'école vénitienne, fille de Mantegna à tant d'égards, a été définie en deux mots par M. Quatremère de Quincy, comme s'étant arrêtée au portrait (1).

Le disciple qui, dans l'art de peindre, continua et développa l'école d'Eupompe, est Pamphile, de tous les peintres de cette génération intermédiaire celui qui a exercé la plus grande influence sur les artistes plus renommés de la génération suivante. Pamphile, né à Amphipolis, colonie que les Athéniens avaient fondée en Macédoine, s'établit, sans doute après avoir vu Athènes, à Sicyone, où, formé par les leçons d'Eupompe, il fut le maître de la plupart des grands artistes que nous aurons à compter désormais chez les Grecs. Selon le rapport de Quintilien, dont nous avons éprouvé déjà la sagacité, il brillait surtout par la raison (2); c'est ce

« piuttosto cosa miniata che dipinta. » (Vasari, *Vita di Andrea Mantegna.*)

(1) De l'Imitation dans les beaux-arts.

(2) « Ratione Pamphilus et Melanthius. » (Quintil., l. XII, c. 10.)

que Pline développe fort bien en disant que ce Macédonien fut le premier peintre qui, instruit dans toutes les parties des connaissances humaines, surtout en arithmétique et en géométrie, montra que sans le secours de ces sciences l'art ne pouvait atteindre la perfection (1). Il acquit, au dire du même écrivain, une telle autorité, que d'abord à Sicyone, ensuite dans le reste de la Grèce, on se décida, sur son autorité, à faire apprendre le dessin, avant toute autre chose, aux enfants libres, et à placer la peinture au premier rang des arts interdits aux esclaves, dont en effet on ne compte pas un seul nom parmi les peintres ni parmi les ciseleurs de l'antiquité (2). Déjà, par l'ascendant qu'Eu-pompe avait eu sur Lysippe, nous pouvons juger que la peinture commençait chez les anciens à prendre le pas sur la sculpture. Nous voyons, par les traits dont Pline a caractérisé Pamphile, que cet empire fut alors expressément dévolu à la peinture, non-seulement sur la statuaire, mais sur tous les autres arts libéraux, sur l'architecture par exemple, et sur la musique même, qui cependant jouait

(1) « Primus in pictura omnibus litteris eruditus, præcipue
« arithmetice et geometricæ, sine quibus negabat artem perfici
« posse. » (Plin. *Hist. nat.*, l. XXXV, c. 36.)

(2) « Et hujus auctoritate effectum est Sicyone primum, deinde
« et in tota Græcia, ut pueri ingenui ante omnia diagraphicem,
« hoc est, picturam in buxo docerentur, recipereturque ars ea
« in primum gradum liberalium. Semper quidem honos ei fuit,
« ut ingenui eam exercerent, mox ut honesti, perpetuo interdicto
« ne servitia docerentur. Ideo neque in hac, neque in torentice,
« ullius qui servierit opera celebrantur. » (*Ibid.*)

un si grand rôle dans l'éducation des Grecs. Comme nous savons à quelle perfection les autres arts étaient parvenus à cette époque, nous pouvons juger aussi des progrès de celui qui mérita d'occuper le premier rang. Il est évident que l'homme qui produisit cette révolution dut déjà atteindre lui-même à une exécution parfaite. Aussi, lorsque nous voyons dans Pline que Pamphile peignit des batailles et Ulysse voguant au gré des flots, pouvons-nous être assurés qu'un homme aussi instruit, versé dans les mathématiques, sut donner aux groupes de ses combattants et aux vagues de la mer toute la profondeur de la perspective (1). Parmi les ouvrages des peintres antérieurs, on louait surtout des figures isolées; maintenant on commence à vanter de véritables compositions. Il faut remarquer aussi, sans en tirer encore les conséquences, que Pamphile est un des premiers artistes cités pour avoir fait usage de l'encaustique. Enfin ajoutons que, d'après un passage de Plutarque dont nous servirons tout à l'heure, il est certain que Pamphile, contemporain d'Aristide, vécut à l'époque d'Épaminondas et vers le commencement du long règne de Philippe.

Si on cherche quel est le maître savant qui, chez les Italiens, a occupé la place de Pamphile, on voit encore que Léonard de Vinci, déjà comparé à Aristide pour l'expression, doit l'être au contemporain d'Aristide pour l'étendue et pour l'autorité de la

(1) « Pamphili pictura est et prælium ad Phliuntem, et victoria Atheniensium, item Ulysses in rate. » (*Ibid.*)

doctrine. Le Vinci s'est, en effet, rendu célèbre par l'universalité de ses connaissances, par l'étude des mathématiques, par cette puissance magistrale qui non-seulement a trouvé la perfection de l'art, mais qui a su l'enseigner aussi et la transmettre. Il ne forma pas seulement à Florence les artistes qui s'y élevaient alors en foule et ceux qui venaient y étudier de toutes parts, il fit des disciples nombreux et illustres dans tout le nord de l'Italie, où sa tradition fut continuée, sinon avec plus d'éclat, du moins avec plus d'ensemble et de suite. Il apprit à ces élèves, répandus dans toutes les contrées de la péninsule, à peindre la vie même, le mouvement, la nature animée; à faire concourir à cette représentation toutes les parties de l'art, le dessin le plus exquis, le coloris le plus beau, le caractère, l'expression; à faire dominer par-dessus tout la raison dont il était, comme Pamphile, éminemment doué, et qui l'a fait surnommer le peintre philosophe. Il éleva si bien la peinture au premier rang qu'une noble émulation mit le pinceau aux mains de Michel-Ange, qui croyait ne plus assez marquer dans son siècle en lui montrant des statues rivales de celles des anciens (1). C'est Léonard qui a fait de l'art tout ce qu'il pouvait devenir chez les modernes; Pamphile a joué le même rôle chez les

(1) Quand on veut juger jusqu'où Michel-Ange a élevé la sculpture moderne; il faut voir le Moïse à Rome et les tombeaux des Médicis à Florence; mais quand on veut connaître jusqu'à quel point il a lutté avec la sculpture antique, il faut considérer le Bacchus des Offices, et surtout l'Adonis mourant de Poggio Imperiale.

anciens avec des facultés moins complètes, puisqu'il a laissé à son contemporain Aristide la gloire de développer l'expression.

Pamphile eut, à Sicyone, pour élève et pour héritier direct Mélanthe, qui, suivant Quintilien, avait la haute raison de son maître, et qui est classé par Pline à côté d'Apelle parmi les peintres qui ont réuni toutes les parties de l'art. Au défaut de Pline, qui n'a cité aucun tableau de Mélanthe, nous apprenons, par un passage curieux de Plutarque, qu'assisté de toute l'école de Sicyone, et d'Apelle même, qui la fréquentait alors, il avait fait le portrait du tyran de la ville, d'Aristrate, contemporain de Philippe. Cette image, qui sert à fixer l'époque du peintre, était si belle que, quoiqu'elle représentât le tyran placé sur un char de triomphe et couronné par la Victoire, elle arrêta, au siècle suivant, la main d'Aratus, qui, après avoir renversé les tyrans de Sicyone, fit disparaître tous leurs portraits (1). Mélanthe n'excellait pas seulement dans son art, il en savait écrire les préceptes, comme nous le voyons par une phrase de Diogène Laërce. L'artiste, dans un de ses livres sur la peinture, avait dit, au rapport de l'historien de la philosophie antique, qu'il fallait savoir faire paraître dans l'art, comme dans la vie, une certaine rudesse (2). Il est fort probable que Mélanthe avait mis dans ses ouvrages ce qu'il recom-

(1) Plutarque, *Vie d'Aratus*.

(2) Μελάμβιος ὁ ζωγράφος ἐν τοῖς περὶ ζωγραφικῆς φησὶ δεῖν αὐθάδειαν τινὰ καὶ σκληρότητα τοῖς ἔργοις ἐπιτέχειν, ὁμοίως τε καὶ ἐν τοῖς ἥθεσιν. (Apud Laertium, lib. IV de *Vitis philosophorum*, in Polemone.)

mandait dans ses écrits; et comme il a passé pour un des peintres les plus sages de l'école de Sicyone, il est à croire déjà qu'elle aimait la hardiesse du pinceau et la vigueur des tons.

Il faut rapprocher de Mélanthe, disciple de Pamphile, le principal élève de Léonard de Vinci. Mais comme le Vinci a eu, en quelque sorte, deux écoles, l'une à Milan, l'autre à Florence, il suit que nous pouvons opposer deux noms à celui de Mélanthe. On sait jusqu'à quel point les tableaux de Bernardino Luini ressemblent à ceux de Léonard. Si Luini reçut les premières leçons d'un autre maître, s'il acheva de se former à Rome par l'étude de Raphaël, il n'en est pas moins certain qu'il a pris l'empreinte du grand fondateur de l'école de Milan au point de pouvoir être quelquefois confondu avec lui. Mais plus encore que ses tableaux, les fresques dont il avait orné sa patrie, et qui ont été religieusement transportées au musée de Bréra, montrent si on peut le placer parmi les peintres choisis de l'Italie, comme Mélanthe était compté parmi les six ou sept grands artistes de la belle époque grecque. Cependant, à la différence du Sicyonien, qui nous a parlé lui-même de sa hardiesse et de sa force, le Milanais n'a ordinairement à nous offrir qu'une douceur spirituelle et qu'une grâce tout harmonieuse. On retrouve des tons plus vigoureux et aussi d'autres analogies plus heureuses dans le grand disciple que les ouvrages de Léonard de Vinci formèrent à Florence, et qui fut son plus digne continuateur: je veux parler de Bartolommeo Baccio, si connu sous le nom de fra Bartolommeo, depuis qu'il suivit Savonarole au cou-

vent de Saint-Marc, et dont Vasari a dit expressément que l'étude passionnée des ouvrages de Léonard lui apprit à ajouter au dessin le charme du coloris (1). Ce peintre admirable, dont il faudrait se condamner à ne point parler quand on n'a point vu les chefs-d'œuvre que le palais Pitti lui doit, se montre là, surtout dans la *Déposition du Christ* et dans la *Résurrection*, à la fois élégant et grandiose, harmonieux par l'accord parfait des parties de l'art et par le mélange habile des couleurs; il transforma avec lui, par les mêmes exemples, son ami Mariotti Albertinelli, qui atteignit à cette perfection dans la belle *Visitation* conservée à la galerie des Offices de Florence. Lorsque ces deux artistes fraternels arrivent à leur plus haut point, il leur manque encore, pour ressembler à Léonard, la véhémence du créateur et son expression; mais ils en rappellent, avec une austérité toujours particulière à l'école de Florence, tout à la fois les proportions si nobles, le coloris si savamment fondu, la science si heureusement animée. Fra Bartolommeo alla même plus loin: quand il eut vu à Rome les ouvrages de Michel-Ange, il montra dans son saint Marc cette rudesse hardie que nous notions tout à l'heure dans Mélanthe. Il offrit avec celui-ci une autre ressemblance en comptant parmi ses amis et, il faut bien le dire, parmi ses élèves Raphaël, l'Apelle des modernes.

(1) « Comincio a studiare con grande affezione le cose di Leonardo da Vinci, e in poco tempo fece tal frutto e tal progresso nel colorito, che s'acquistò reputazione e credito d'uno de' miglior giovani dell' arte sì nel colorito, come nel disegno. » Vasari, *Vita di F. Bartolommeo di S. Marco.*)

Il est vrai que fra Bartolommeo apprit de Raphaël à composer ses tableaux, et qu'Apelle avouait, au contraire, que Mélanthe le surpassait dans cet art (1).

Ici se place, à cause de l'analogie qu'il présente avec un illustre imitateur de Léonard de Vinci, un peintre grec que Cicéron a deux fois loué comme accompli en le mettant au rang d'Apelle, et qui cependant est demeuré presque entièrement obscur pour les modernes. Le nom même de cet artiste est un problème, et l'on peut se demander s'il faut l'appeler *Αερίων* avec Lucien, ou *Échion* avec Pline. Les éditeurs de Cicéron ont écrit tour à tour des deux manières ce nom, sur lequel la prononciation a pu tromper les Latins et pour lequel il semble préférable d'adopter l'orthographe grecque. *Aétion* est placé aussitôt après Pamphile, immédiatement avant Apelle, par Pline, qui ne nous a rien appris ni sur son origine ni sur son école, mais qui, par le rang même qu'il lui a donné, semble le mettre au nombre des disciples ou au moins des imitateurs de Pamphile. L'écrivain latin cite, parmi les ouvrages qu'il lui attribue, la Nouvelle Épousée, remarquable par sa pudeur; qui devait surtout se produire dans un coloris délicat, et la Vieille, portant devant elle une lampe qui devait évidemment jeter des reflets piquants sur son visage (2). Ces indications s'accor-

(1) « Melanthio de dispositione cedebat Apelles. » (Plin., *Hist. nat.*, l. XXXV, c. 36.)

(2) « Anus lampadas præferens, et nova recepta verecundia notabilis. » (Plin., *Hist. nat.*, l. XXXV, c. 36.)

dent bien avec les éloges de Cicéron, qui, dans les deux passages que nous avons déjà plusieurs fois employés, donne clairement à entendre qu'Aétion a atteint la perfection par l'union de la couleur et du dessin. Lucien fait connaître cet artiste plus longuement et par d'autres traits. Lorsqu'il veut se représenter une image d'une beauté parfaite, après avoir supposé que Polygnote en a peint les sourcils, les joues et les draperies, et Appelle le corps; il demande qu'Aétion en dessine les lèvres, à l'exemple de celles qu'il a données à Roxane (1). Ailleurs, il nous apprend avec les plus grands détails quel était ce tableau des noces d'Alexandre et de Roxane, où l'on voyait la reine baissant les yeux auprès du lit richement orné, le héros lui offrant la couronne, Héphestion, appuyé sur l'Hymen et tenant la torche, emblème du ministère qu'il remplissait dans le mariage; enfin, autour d'eux, des Amours souriants qui enlevaient le bandeau et les sandales de l'épousée, qui entraînaient l'époux, qui jouaient avec ses armes, l'un accablé par le poids de sa lance, un autre en embuscade dans sa cuirasse, un autre encore trainé sur son bouclier comme sur un char de triomphe. Ce tableau, vu par Lucien en Italie, avait eu un tel succès à Olympie, où il avait été exposé, que le juge du concours avait voulu donner sa fille au peintre, quoique étranger à sa ville (2). Il est à croire que la torche d'Héphestion servait à

(1) Τὰ χείλη δὲ, οἷα Ρωζανῆς, ὁ Αἰτίων ποιησάτω. (Lucien, *Imagines*.)

(2) Lucien, *Herodotus* vel *Actio*.

produire dans cette scène des effets de lumière comme ceux que Pline indique en citant le tableau de la Vieille portant une lampe; je croirais aussi volontiers que Pline désigne ces noces de Roxane lorsqu'il parle de la Nouvelle Épousée; et en ajoutant ce qu'il dit de sa pudeur avec ce que Lucien nous apprend de ses lèvres, on peut conclure que le peintre lui avait donné un de ces sourires tout à la fois chastes et voluptueux dont les modernes ont eu de si beaux exemples.

Le Corrège aura en commun avec Aétion jusqu'à l'obscurité de sa biographie. Si on ignore ses maîtres, on est convaincu du moins qu'il avait plus appris dans les œuvres de Léonard de Vinci, le grand initiateur de Lombardie, que dans toutes les écoles qu'il avait pu fréquenter (1). Comme Aétion semble toujours opposé à Apelle par Cicéron, le Corrège est aussi le rival que tout un siècle a donné, non sans un grand fonds de raison, à Raphaël. L'un des plus fameux tableaux du peintre de Parme, cette Nuit de la Nativité qui est considérée comme le miracle de la galerie de Dresde, doit sa grande réputation à la distribution de la lumière jetée par le corps même de l'enfant divin sur toutes les figures, avec cette grâce piquante que l'antiquité louait dans l'une des peintures d'Aétion. Le Corrège a donné à presque toutes ses femmes, mais plus particulièrement à la Madeleine du Saint-Jérôme de Parme, ces

(1) Voyez l'opinion de Raphaël Mengs citée par Tiraboschi, qui a consacré un savant article au Corrège dans ses *Notizie de' pittori estensi*. Modène, 1786.

lèvres inimitables que Lucien admirait dans la Roxane. Quoiqu'il semble qu'aucun peuple n'ait dû mieux que les Grecs faire sourire les Amours, je doute que ceux qu'on voyait dans les noces d'Alexandre pussent soutenir la comparaison avec ceux qu'Antonio Allegri (1) a peints dans la belle *Danaé* de la galerie Borghèse et sur les voûtes de l'appartement abbatial des religieuses de Saint-Paul de Parme. Je trouve qu'Aétion fut surtout loué par les anciens pour son beau coloris, et je vois dans Lucien qu'il n'était pas moins renommé pour le sourire de ses lèvres; je n'oserais penser cependant qu'il fut dans ces parties l'égal du Corrège; je ne crois pas surtout qu'après avoir rivalisé pour la grâce il fut encore assez puissant pour lutter d'énergie et de grandeur avec le Lombard, qui, dans la coupole et dans l'abside de Saint-Jean de Parme, a prouvé qu'il ne redoutait pas plus la comparaison de Michel-Ange que celle de Raphaël (2).

Pamphile, le grand rénovateur des écoles du Péloponèse, eut un élève direct et non moins célèbre dans Pausias. Cet artiste, qui passa sa vie à Sicyone, était fils d'un peintre nommé Briétés, dont

(1) Le Corrège avait aussi traduit son nom en latin, et signait volontiers Antonio *Lieto* da Correggio; on n'a jamais remarqué la singulière concordance de ce nom avec ce que ses œuvres respirent en effet de gai et d'allègre.

(2) « *Questi sono ignudi e in uno stile sì grandioso, dice il Mengs, che sorpassa ogni immaginazione, e nondimeno le forme sono bellissime, e aggiunge ch'esse sembrano indicare che il Correggio studiasse le opere di Michelangelo.* » (Tiraboschi, *Notizie de' pittori*, etc., p. 48.)

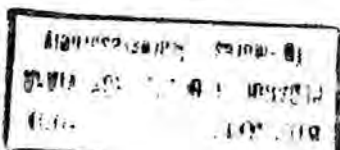
il avait reçu les premières leçons. Il dut être l'un des derniers élèves de Pamphile, autant qu'on en peut juger par les inventions qui lui sont attribuées, et qui semblent postérieures à la plupart d'entre eux. Selon Pline, il fut le premier qui peignit les lambris (1). Si l'on s'en rapporte à la première expression de l'écrivain latin, c'est dans les caissons d'un plafond que l'artiste faisait ces peintures; mais si l'on regarde à une seconde expression, ajoutée à la première, on voit que Pausias a pu peindre tout aussi bien une voûte véritable. Vitruve, en décrivant tout l'appareil des voûtes, prouve assez que les Grecs employaient fréquemment cette sorte de construction, lorsqu'il les cite comme excellent à y porter à la fois la solidité et l'élégance (2). Mais Pline ayant écrit que Pausias avait fait de petits tableaux sur lesquels il se plaisait particulièrement à peindre des enfants, on a abusé récemment de cette confiance pour soutenir que l'invention attribuée à l'artiste de Sicione avait dû se borner à encadrer ces petites plaques peintes dans les caissons des plafonds (3). Il fallait prendre garde qu'au rapport de Pline Pausias avait peint aussi, après

(1) « Idem et lacunaria primus pingere instituit : nec cameras ante eum taliter adornari mos fuit. » (Plin., *Hist. nat.*, l. XXXV, c. 40.) Voyez, pour l'explication des deux termes, les Commentaires de Daniel Barbaro sur Vitruve; Venise, 1567.

(2) Vitruve, *de Architect.*, l. VII, c. 3, de camerarum dispositione : « Græcorum vero tectores non solum his rationibus utendo faciunt opera firma, sed, etc. »

(3) Raoul-Rochette, *De la Peinture chez les Grecs et chez les Romains*, p. 138.

5h269



Polygnote, les murailles de Thespies, et que, s'il avait échoué en cherchant à prendre le style de ce grand homme (1), il n'en était pas moins signalé pour avoir exécuté avec beaucoup de succès de très-grands tableaux, où il avait encore fait d'autres inventions qui prouvent, comme nous l'allons voir, à quel point il avait poussé la science des raccourcis (2). En s'appuyant sur cette dernière partie de la notice consacrée par Pline à Pausias, on peut conjecturer avec vraisemblance, contre l'opinion reçue, non-seulement que le peintre de Sicyone avait en effet décoré des voûtes, mais encore qu'il y avait pratiqué cet art difficile d'y mettre les figures en perspective, que les modernes ont appelé l'art de plafonner.

L'un des plus grands tableaux que Pausias avait composés, exposé à Rome sous le portique de Pompée, représentait un sacrifice de bœufs. Ce sujet, que l'artiste avait été le premier à traiter, constitua, après lui, tout un genre de représentations où les Grecs, guidés par leur religion, divinisèrent la nature animale, mais où aucun de ceux qui suivirent Pausias ne l'égala (3). Voici par quel artifice il y

(1) « Pinxit et ipse penicillo parietes Thespis, quum reficerentur quondam a Polygnoto picti : multumque comparatione superatus existimabatur, quoniam non suo genere certasset. » (Plin., *Hist. nat.*, l. XXXV, c. 40.)

(2) « Pausias autem fecit et grandes tabulas... » Plin., *Hist. nat.*, l. XXXV, c. 40.)

(3) « Sicut spectatam in Pompeii porticibus bouum immolationem. Eam enim picturam primus invenit, quam postea imitati sunt multi, æquavit nemo. » (*Ibid.*)

étonna l'antiquité : il se proposa de faire voir toute la longueur du bœuf sacrifié, et cependant, au lieu de le peindre de côté, il le présenta de face (1). Ce n'était pas encore assez pour lui d'avoir réussi à rendre ce raccourci par des lignes savantes; il voulut ajouter aux difficultés du dessin celles de la couleur. Ordinairement, quand on voulait montrer qu'un objet était en saillie, on le peignait de couleurs claires, et on le faisait ressortir en l'entourant de couleurs noires. Mais Pausias peignit son bœuf tout noir; il fit ainsi un corps de l'ombre même, par laquelle, artiste souverainement habile, il sut représenter, avec une solidité égale, les parties planes et celles qui fuyaient (2). On voit, par ce témoignage précieux de Pline, que Pausias possédait deux talents bien différents du peintre consommé, celui des raccourcis les plus hardis, celui de ces ombres lumineuses que les modernes ont tant estimées sous le nom de clair-obscur. On en peut tirer même cette autre indication plus forte, c'est que

(1) « *Ante omnia* quum longitudinem bovis ostendere vellet, « adversum eum pinxit, non transversum : et abunde intelligitur « amplitudo. » (*Ibid.*)

(2) « Dein quum omnes quæ volunt eminentia videri candi- « cautia faciant, coloremque condant nigro, hic totum bovem « atrî coloris fecit, *umbræque corpus ex ipso dedit*, magna pro- « sus arte in æquo exstantia ostendens, et in confracto solida « omnia. » (*Ibid.*) Sur ce passage, l'un des plus importants du livre XXXV, le comte de Caylus a fait un contresens qu'on peut voir à la page 179 de la deuxième partie du t. XXV des Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Le P. de La Nauze en a fait encore un autre sur le même texte, page 248 du même volume.

L'artiste de Sicyone affectait les teintes noires, et que, dans la pâte foncée, il trouvait un plaisir d'autant plus piquant à faire reparaître les nuances du jour. Si on ne pousse pas jusque-là le sens des expressions de Pline, on ne l'épuise pas. On accorde très-bien cette conséquence avec la conjecture que j'ai faite sur la statue du musée du Capitole, où j'ai cru retrouver une imitation de l'Ivresse peinte par Pausias (1). Pausanias, dont j'ai déjà cité le texte, dit positivement que cette Ivresse était représentée par une femme buvant à une bouteille de verre, et qu'à travers le verre transparent on apercevait le visage de la femme. Comme la statue du Capitole semble boire de même à une bouteille qui lui couvre presque tout le visage, j'ai pensé qu'on pouvait augurer que la figure de Pausias représentait également, comme celle-ci, une vieille femme (2). Quelle apparence d'ailleurs que les Grecs, si exacts dans la représentation des moeurs, aient jamais peint l'Ivresse sous les traits d'une jeune femme? Mais pour peindre une vieille physionomie, et surtout pour aimer à la peindre et à en faire un ouvrage digne d'être compté parmi les chefs-d'œuvre, il faut avoir à sa disposition non pas ces couleurs claires et plates que les Grecs employaient encore du temps d'Apollodore et de Zeuxis, mais des couleurs très-mêlées, très-chargées, telles en un mot que Pausias devait les avoir pour peindre les raccourcis de son

(1) Voy. ci-dessus, § 8, Comparaison des Grecs et des Italiens.

(2) Michel-Ange semble avoir rendu cette statue à la peinture en modelant sur elle ces trois Parques terribles qui sont un des beaux ornements du palais Pitti.

bœuf si vanté. Le soin avec lequel il peignait (1), et qui lui était reproché par ses rivaux, nous montre un homme qui n'a dû épargner ni la peine ni les essais pour atteindre la perfection de son art. Si, sur ce que Pline dit, que dans ses petites compositions il représentait surtout des enfants, on voulait prétendre qu'il devait absolument avoir des carnations roses et tendres, il serait facile de répondre que, pour peindre ses petits mendiants, Murillo n'a pas usé de ces couleurs délicates dans un pays qui certainement n'avait pas plus de soleil ni peut-être plus de fainéants que l'ancienne Grèce. On peut insister sur cette comparaison, parce qu'on voit, par un passage de Pline où les traducteurs semblent s'être trompés, que Pausias avait eu des commencements difficiles, et avait d'abord vécu parmi les pauvres. Jeune homme, il avait aimé Glycère, la belle faiseuse de couronnes, qui, en tressant ses fleurs, gagnait de quoi nourrir son amant; plus tard, lorsqu'il fut devenu un homme célèbre, il reconnut les bienfaits de Glycère en la peignant assise et couronnée de ces fleurs qu'il avait appris à imiter parfaitement (2). C'était un des tableaux les

(1) « Parvas pingebat tabellas, maximeque pueros. Hoc æmuli
« eum interpretabantur facere, quoniam tarda picturæ ratio esset
« illa. » (Plin., *Hist. nat.*, l. XXXV, c. 40.)

(2) « Amavit in juventu Glyceram, municipem suam, inventri-
« cem coronarum, certandoque imitatione ejus, ad numerosissi-
« mam florum varietatem perduxit artem illam. Postremo pinxit
« ipsam sedentem cum corona, quæ e nobilissimis tabula appel-
« lata est Stephanoplocos, ab aliis Stephanopolis, quoniam Gly-
« cera venditando coronas sustentaverat paupertatem. Hujus

plus célèbres de l'antiquité; une simple copie en avait été payée deux talents, à Athènes, par Lucullus. Cette parfaite imitation des fleurs prouvera aux personnes qui savent qu'elle s'est produite la dernière dans l'histoire de l'art moderne combien devait être perfectionné le coloris de Pausias.

Mais cet artiste si important était encore remarquable chez les anciens par un caractère que Pline a signalé en commençant son chapitre, et qui résume, à mon sens, tous les autres. Il était cité comme le premier qui se fût rendu fameux en peignant à l'encaustique. Selon le récit de l'écrivain latin, il avait appris ce genre de peinture de Pamphile, qui l'avait pratiqué lui-même, et qui avait dû le transmettre à plusieurs de ses disciples (1). J'ai déjà observé qu'Aristide le Thébain, qui tenait aussi par son origine aux races et sans doute aux écoles du Péloponèse, contemporain de Pamphile, avait été regardé comme ayant usé du procédé de l'encaustique (2). Pline, qui en attribue l'invention au Thébain, dit que le perfectionnement en fut dû au sculpteur Polyclète, qui paraît avoir fleuri un peu après Lysippe, vers l'époque de la mort d'Alexandre; mais il ajoute aussi qu'un peu avant eux ce genre de peinture avait été pratiqué par Polygnote, par Nicanor et par Arcésilas, peintres de l'île de Pa-

« tabulæ exemplar, quod apographon vocant, L. Lucullus duobus talentis emit dionysiis Athenis. » (*Ibid.*)

(1) « Pamphilus quoque Apellis præceptor non pinxit tantum encausta, sed etiam docuisse traditur Pausiam Sicyonicum, primum in hoc genere nobilem. » (*Ibid.*)

(2) Voy. plus haut l'article d'Aristide.

ros, sans indiquer si ce Polygnote même était aussi de Paros et différent du grand Polygnote de Thasos (1). Il semble cependant que, s'il avait voulu parler de celui-ci, il ne l'aurait pas dit seulement un peu antérieur à Aristide, qui avait paru plus d'un siècle après lui. Une difficulté nouvelle se présente à propos des noms de Nicanor et d'Arcésilas, dont le premier ne se trouve point ailleurs, dont le second, connu de Pausanias, est donné par lui à un peintre qui aurait représenté, au Pirée, le fameux général Léosthène, opposé par les Athéniens à Antipater, successeur d'Alexandre (2). Comment donc un artiste qui vivait nécessairement après la mort d'Alexandre pouvait-il avoir précédé dans la peinture à l'encaustique Aristide, qui florissait avant la naissance du héros? Au milieu de ces contradictions, dont Plin^e s'est montré trop peu avare, il faut s'en tenir au seul point qui demeure clair dans son récit, à savoir que c'est à Sicyone que l'encaustique commença à devenir un procédé usuel et illustre. En parlant des méthodes et en les comparant, nous avons montré que celle-ci, consistant moins encore à brûler les peintures pour les préserver de l'humidité qu'à y mêler les cires pour leur donner de la force et du corps, était particulièrement propre à offrir une image brillante de la réalité. Après l'avoir pratiquée à Munich, où elle est redevenue florissante, on peut demeurer convaincu qu'elle devait être exactement pour les anciens ce

(1) « Sed aliquanto vestitiores encausticæ picturæ exstiterè, ut Polygnoti, et Nicanoris et Arcesilæi Pariorum. » (*Ibid.*)

(2) Pausanias, *Attique*, c. 1.

que la peinture à l'huile est devenue pour les modernes. Elle fournit une pâte solide, que le peintre charge, retouche et fait briller selon son plaisir. C'est elle évidemment qui a dû donner des tons à la fois noirs et éclatants, des nuances tour à tour fortes dans le sacrifice des bœufs, et coquettes dans les tableaux de fleurs, à Pausias, qui par elle a achevé, après Pamphile, de faire de l'école de Sicyone l'école de l'imitation par la couleur.

Comme ce sont les races du nord de la Grèce qui ont développé le coloris chez les anciens, ce sont aussi les habitants du nord de l'Italie qui en ont été chargés chez les modernes. La peinture à l'huile, dont il y a de lointaines traces dans le moyen âge, et qui peut-être même était le secret de quelques artistes chez les anciens, perfectionnée, au commencement du quinzième siècle, en Flandre, par les frères van Eyck, répandue en Italie et par les Flamands qui la parcouraient pendant ce siècle, et par les Italiens qui, comme Antonello de Messine, allaient l'étudier dans les Pays-Bas; enseignée d'abord publiquement à Venise par Antonello, apportée ensuite à Florence par le Vénitien Domenico, que le Castagno assassina; popularisée malgré le crime qui avait voulu la tenir cachée, trouva dans Léonard de Vinci un de ses plus admirables propagateurs. Par elle, par la force et par le jeu de ses pâtes, ce grand homme donna aux ombres et aux lumières une solidité et un éclat inconnus avant lui; il transmet ainsi un art vraiment nouveau à quelques grands Florentins, parmi lesquels nous avons déjà signalé fra Bartolommeo; mais il le ré-

paudit surtout dans le nord de l'Italie, d'où il en avait tiré les principes. C'est lui, on n'en saurait plus douter, qui en révéla la perfection à l'école des Bellini, qui en avait la première reçu les éléments. De la même manière Pamphile, après avoir passé des Athéniens aux Sicyoniens, avait établi dans le Péloponèse tout ensemble la méthode de l'encaustique et l'école de la couleur.

Si Pausias, qui a le mieux développé les découvertes de ce grand maître, avait, en effet, connu l'art de peindre sur les voûtes des raccourcis appropriés à leur perspective, il ne saurait être comparé qu'au Corrège, qui apprit aux modernes l'art de plafonner. Mais pour ne point forcer la signification d'un mot que Pline a bien pu n'appliquer aux constructions de la Grèce que par une extension trop grande des usages de Rome, il faut chercher les analogies naturelles de Pausias dans l'artiste qui, par son coloris puissant, a achevé de déterminer le caractère de l'école de Venise. Ces ombres devenues des corps, dont Pline, par une expression vraiment admirable, fait honneur à l'artiste de Sicyone, c'est le Giorgione qui les a montrées aux Italiens dans toute leur beauté; par son empâtement chargé des teintes les plus sombres, il donna une nouvelle direction à l'art, et se fit considérer comme inventeur. Mais, d'après Vasari lui-même, qui avait appris de la bouche du Titien les secrets de l'école de Venise, Giorgione avait vu des peintures que Léonard de Vinci avait *beaucoup enfumées et poussées terriblement au noir*; et il fut tellement frappé de l'effet de ces tons obscurs et vigoureux, qu'il se proposa pen-

dant toute sa vie de les imiter, et qu'il en fit la base de ses peintures à l'huile (1). Aussi est-ce aujourd'hui une opinion admise en Italie, que Léonard fut le véritable maître du Giorgione (2), comme nous sommes assurés que Pamphile l'était de Pausias; et attendu que la force de l'empâtement qui dérive de l'application de l'huile aux couleurs, et qui en est la perfection naturelle, peut être confondue avec elle, il est permis de dire, d'une certaine manière, que Léonard connut le premier l'art de peindre à l'huile, et que Giorgione, après lui, le rendit plus illustre encore, comme Pline nous raconte que Pamphile enseigna l'encaustique à Pausias, qui, le premier, montra jusqu'où cette méthode pouvait aller. A ces ressemblances principales s'en ajoutent d'accidentelles : si le peintre de Sicyone devint fameux en décorant, dans l'intérieur des maisons grecques, soit les caissons des plafonds, soit les voûtes, le peintre de Venise se signala en peignant, à l'extérieur des maisons italiennes, ces fresques des façades, où il commença à trouver un rival dans le Titien. Si Giorgione ne représenta ni des animaux ni des fleurs, c'est qu'il n'y était porté ni par les cérémonies de sa religion, ni par la nature du pays qu'il habitait. Il est cependant à noter que, parmi les grandes écoles italiennes, celle de Venise est la seule qui ait ad-

(1) « Vedute Giorgione alcune cose di mano di Leonardo molto fummegiate e cacciate terribilmente di scuro, questa maniera gli piacque tanto, che mentre visse, sempre ando dietro a quella, e nel colorire a olio la imito grandemente. » (Vasari, *Vita di Giorgione.*)

(2) Rosini, *Storia della pittura italiana.*

mis les animaux dans les représentations les plus sérieuses, comme on peut le voir par les chiens qui marquent les tableaux de Paul Véronèse et qui remplissent ceux du Bassan.

Pausias eut pour élève Aristolaüs, dont Pline dit que ce fut un des peintres les plus sévères de l'antiquité. On pourrait bien prendre cette sévérité comme une qualité toute morale, si Aristolaüs n'avait peint que les figures d'Épaminondas, de Périclès, de Thésée, du Courage; mais comme il représenta aussi celle de Médée, souillée par tous les vices, et du peuple athénien, qui, depuis le temps de Parrhasius, ne devait pas avoir acquis beaucoup de vertus, il faut que son austérité se soit trouvée plus encore dans sa manière que dans ses pensées (1). Déjà, sachant qu'il avait peint un sacrifice de bœufs, à l'exemple de son père, et imaginant bien qu'il avait dû y employer les mêmes artifices de pinceau, je serais tenté de conclure que c'était par les ombres fortes du coloris paternel, et non par la rigueur du dessin, qu'il avait mérité d'être rangé par Pline parmi les peintres les plus sévères. Il me semble donc qu'avec le comte de Caylus, on doit surtout entendre que cette sévérité consistait dans la fierté de la couleur. Comme l'époque du stoïcisme approchait, et comme au milieu de la corruption de la société grecque subsistait toujours ce grand idéal dorien qui allait inspirer Zénon, il faut croire que,

(1) « Pausiæ filius et discipulus Aristolaus e severissimis pictoribus fuit: cujus sunt, Epaminondas, Pericles, Medea, Virtus, Theseus, imago Atticæ plebis, boum immolatio. » (Plin., *Hist. nat.*, l. XXXV, c. 40.)

sous l'influence des mêmes impressions, les peintres du Péloponèse s'étaient fait un mérite de ne parler aux yeux qu'un langage austère, comme leur dialecte, et qu'ils avaient assombri leur coloris avec une certaine intention morale. Cette fierté de la couleur que Pline appelle sévérité dans Aristolaüs, il l'appelle ailleurs dureté. Nous avons déjà remarqué qu'il avait reproché au Thébain Aristide, son premier propagateur peut-être, de l'avoir poussée un peu trop loin. En citant, après Aristolaüs, un autre disciple de Pausias, Mécophane, l'historien nous montre bien qu'il ne faut pas entendre par cette dureté des tons criards ou secs, que les modernes appellent aussi indifféremment des tons durs; car il dit que ce Mécophane était vanté pour un mérite compris seulement des artistes, qu'il s'était formé un coloris trop dur par l'emploi exagéré de l'ocre (1). Ceux qui savent que l'usage de l'ocre a donné au Titien et à Raphaël leurs belles ombres si douces dans leur vigueur, demeureront persuadés que, même en le forçant, on ne saurait jamais arriver à offenser le regard par la crudité; il est probable qu'en en faisant abus, Mécophane était tombé dans l'excès contraire, dans cette manie de l'obscurité que l'on ne saurait trop reprocher, par exemple, au Tintoret parmi les modernes. Ainsi s'expliquera encore le passage où Pline parle de cet Athénion, dont je crois qu'un tableau a été imité sur les murailles de Pompéi, et qui, s'il n'était mort bien jeune, aurait été le

(1) « Sunt quibus et Mecophanes, ejusdem Pausiæ discipulus, placeat diligentia, quam intelligant soli artifices, alias durus in coloribus, et sile multus. » (Plin., *ibid.*)

plus grand des peintres. L'écrivain romain nous apprend que ce jeune homme, né à Maronée (1), formé à l'école de Corinthe par Glaucion, avait une couleur austère, qu'il savait plaire par cette austérité, et qu'ainsi par la manière même de mêler et d'appliquer les couleurs il faisait briller tout son mérite (2). L'austérité d'Athénion, la dureté d'Aristide et de Mécophane, la sévérité d'Aristolaüs, sont donc des expressions voisines, qui signifiaient chez les anciens cette fierté de coloris à laquelle Pausias avait, pour ainsi dire, attaché son nom en peignant, selon les paroles vives de Pline, les corps par les ombres mêmes.

Si on cherchait parmi les modernes des parallèles aux imitateurs de Pausias, on trouverait qu'Athénion, à ne considérer que sa mort prématurée, rappellerait Giorgone lui-même, et que le Titien pourrait être rapproché d'Aristolaüs pour la sévérité des tons et des airs mêmes, comme déjà j'ai montré que le Tintoret a eu peut-être son devancier dans Mécophane. Mais il est temps de terminer cet exa-

(1) C'est un bourg de l'Attique ou une ville de Thrace.

(2) « Athenion Maronites, Glaucionis Corinthii discipulus, et « austerior colore, et in austeritate juvenior ut in ipsa pictura « eruditio eluceat. » (Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXV, c. 40.) Si le comte de Caylus avait pris garde que, quand nous disons d'un artiste qu'il fait de la belle peinture, nous voulons louer son coloris, il aurait compris que c'était par le pinceau, ou, si l'on veut, par la palette, et non par l'esprit et le savoir, qu'Athénion, *tout jeune encore*, s'était rendu célèbre chez les anciens : « Quod nisi « in juvenia obiisset, nemo ei compararetur. » — Voy. la p. 209 de la deuxième partie du t. XXV des Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres.

men des écoles de la couleur par ce que Pline rapporte en particulier des développements que le coloris avait pris dans les ateliers de l'antiquité. Ces renseignements, empruntés évidemment par le Latin aux auteurs grecs, achèveront d'éclaircir les difficiles questions que nous avons essayé de résoudre.

Les anciens connaissaient deux espèces de couleurs. Ils appelaient fleuries celles qui étaient fournies au peintre par la personne qui le faisait travailler, parmi les rouges le minium, le cinabre, le purpurissum, le jaune de la chrysocolle, le vert d'Arménie, le bleu de l'Inde. Ils appelaient austères, au contraire, toutes les autres couleurs, dont la plupart étaient des ocres (1). Il résulte du témoignage même de Pline que les couleurs fleuries étaient celles qui, nouvelles, peu communes, chères, augmentaient le prix du travail et, pour cette raison, ne demeuraient pas à la charge du peintre. Les couleurs austères étaient donc moins chères, plus ordinaires et plus anciennement connues. Mais il faut faire une autre remarque sur la distinction que Pline signale; les termes mêmes en sont évidemment empruntés des Grecs, chez qui ils étaient consacrés. Denys d'Halicarnasse, qui nous a fait les révélations les plus importantes sur le goût des anciens, répète exactement, pour distinguer les dons fondamentaux et opposés de l'art hellénique, la même classification

(1) « Sunt autem colores austeri, aut floridi..... Floridi sunt, quos dominus pingenti præstat, minium, arminium, cinnabaris, chrysocolle, indicum, purpurissum. Cæteri austeri. » (Plin., *Hist. nat.*, l. XXXV, c. 12.)

défigurée plus tard par les naïvetés de la rhétorique moderne; il appelle austère, *αυστηρόν*, le style qu'on a ensuite nommé sublime, et qui est l'expression nerveuse et simple du génie dorien; il appelle fleuri, *ἀνθεία*, le style que nous avons l'étrange idée de nommer tempéré, et qui est l'expression élégante et gracieuse du génie ionien (1). Lorsqu'on a appliqué à la peinture ces termes consacrés, il est donc évident qu'on a voulu désigner autre chose que le prix des couleurs. Les couleurs fleuries étaient piquantes; elles venaient de l'Asie, qui les employait de préférence, comme nous l'avons entrevu par l'exemple de Parrhasius. Les couleurs austères étaient sières, et en chatouillant moins le regard, pouvaient cependant l'étonner davantage; elles étaient naturelles à la Grèce, et leur plus savant usage fut fait par les écoles du Péloponèse, qui leur donnèrent toute leur beauté en leur donnant toute leur force.

Pline a un passage encore plus expressif, et qui, souvent débattu, montre à quel point les Grecs avaient porté la science du coloris. « L'art, selon ses expressions, longtemps réduit à la monotonie des teintes plates, finit par y substituer un principe de diversité; il trouva la lumière et les ombres; il les exprima par la différence de couleurs, que leur opposition même faisait valoir (2). » Quand on fut

(1) « *Tandem se ars ipsa distinxit, et invenit lumen atque umbras, differentia colorum alterna vice sese excitante.* » (Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXV, c. 11.) Cette première partie, peu difficile encore, du passage, a été mal traduite par le comte de Caylus, page 163 de la deuxième partie du XXV^e vol. des Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres.

(2) « *Deinde adjectus est splendor, alius hic quam lumen:*

arrivé à ce premier degré, qui, à ce qu'il semble, fut atteint par Apollodore, on en franchit un second. Dans cette nouvelle évolution de l'art, on parvint, au rapport de Pline, « à produire une certaine splendeur, c'est-à-dire une lumière générale, différente du jour lui-même; et comme cette lumière factice tient entre le jour et l'ombre, qui forment les deux extrémités de la gamme des couleurs, les Grecs l'appelèrent *ton* (1). » Il est évident que, dans l'intervalle total de la gamme, on pouvait prendre autant d'intervalles moyens qu'on voulait, et qu'ainsi chaque artiste pouvait composer, soit un ton général qu'il répandait dans tous ses ouvrages, soit un ton particulier qu'il donnait à chacun d'eux. Ces tons si divers, que Pline indique très-bien en prononçant seulement le nom qui leur est commun, ne pouvaient être produits que par les mélanges des couleurs. Pline distingue deux mélanges : celui qui se fait sur la palette par l'amalgame des couleurs, et qu'il nomme *commissuras*; celui qui se fait sur le tableau même par la fusion des couleurs placées l'une à côté de l'autre, et qu'il appelle *transitus*. Les Grecs avaient donné le nom d'*harmogé*, c'est-à-dire *accord*, à ce double art de la mixtion et des passages des couleurs (2). La musique des couleurs, que les modernes

« quia inter hoc et umbram esset, appellaverunt Tonon. » (Plin., *ibid.*) Le comte de Caylus et le Père de la Nauze, qui ont bien entendu ce passage, le plus important peut-être de tous ceux du XXXV^e livre de Pline, l'ont bien peu su rendre intelligible en le traduisant.

(1) Denys d'Halicarnasse, *Traité de l'arrangement des mots*.

(2) « *Commissuras vero colorum et transitus, harmogen.* » (Plin., *ibid.*).

se sont vantés d'avoir seuls possédée, était donc connue des Grecs, qui en avaient su déjà composer la langue; elle se révéla à eux dans toute sa force pendant l'époque qu'ouvrit Pamphile, et à Sicyone, dont, après Eupompe, il renouvela l'école.

Il serait inutile de montrer par de longs détails comment les Italiens reproduisirent peu à peu tous ces usages et toutes ces belles découvertes des Grecs. A Florence, les peintres étaient classés, au moyen âge, dans la corporation des droguistes et des médecins, parce qu'ils tenaient en effet boutique ouverte, où les chalands venaient choisir les couleurs, payées, comme chez les anciens, indépendamment du prix de l'œuvre. Cependant ce ne fut pas avec les couleurs qui se vendaient le plus chèrement que se firent les plus beaux tableaux. Léonard, qui avait toujours de grandes idées en tête, ruina lui-même sa Cène de Milan et compromit plusieurs de ses ouvrages par des essais savants et par des mélanges inusités de substances : il ouvrait la voie; même avec un génie moindre; on y réussit plus en se bornant davantage. Si Giorgione, Titien, fra Bartolommeo, Raphaël, apportèrent un grand soin à la préparation de leurs couleurs, ils les choisirent toutefois parmi les plus simples et les plus ordinaires. Leur coloris, en un mot, fut austère dans la force de l'expression grecque; et cependant il offrit les modulations les plus savantes de ces *tons* et l'harmonie exquise de cet *accord* que les Grecs avaient nommés.

Rien ne me paraît manquer à ce parallélisme des écoles de la couleur chez les anciens et chez les modernes. Elles se ressemblent même par leur durée

plus longue, et par la décadence qu'elles amènent dans les écoles fondées sur le dessin. Il suffira de traduire les paroles remarquables de Denys d'Halicarnasse : « Les anciennes peintures, traitées par les couleurs les plus simplement distribuées, ne font étalage ni de la variété ni de l'éclat de leurs mélanges; mais elles sont irréprochables sous le rapport du dessin, où règne une grâce parfaite. Au contraire, celles qui sont venues ensuite, beaucoup moins bien dessinées, beaucoup plus consommées cependant, reçoivent une variété piquante du jeu de l'ombre et de la lumière, et placent tout leur mérite dans la puissance et dans la force des mélanges (1). » Cette critique même ne marque-t-elle pas mieux que tous les éloges à quelle perfection le coloris avait dû être porté chez les anciens? Mais est-il besoin aussi d'y rien changer pour qu'elle puisse s'appliquer exactement aux modernes? N'indique-t-elle pas d'une manière également précise et la substitution du style sicyonien à l'attique, et celle de l'école de Venise à l'école de Florence? Voilà où conduisait nécessairement l'exacte imitation de la nature.

(1) Ἀρχαῖαι γραφαί, χρώμασιν εἰργασμένα ἀπλῶς, καὶ οὐδεμίαν ἐν τοῖς μίγμασιν ἔχουσαι ποικιλίαν, ἀκριβεῖς καὶ ταῖς γραμμαῖς, καὶ πολὺ τὸ χάριεν ἐν ταύταις ἔχουσαι· αἱ τε μετ' ἐκείνας, εὐγραμμαι μὲν ἦττον, εἰργασμένα τε μᾶλλον· σκία τε καὶ φωτὶ ποικιλλόμεναι, καὶ ἐν τῶ πῶν μιγμάτων πλήθει τὴν ἰσχὺν ἔχουσαι. (Dionys. Halic. in *Isavo.*)

XVIII.

Troisième époque. — Écoles de l'imitation savante.

Cependant l'école d'Athènes et celle de Florence jouent encore un rôle important dans cette troisième époque, qui vient terminer leurs prospérités, en faisant fleurir la couleur à la place du dessin. Toutes deux elles sont fidèles à leur génie, en s'associant aux progrès accomplis par d'autres écoles. Asclépiodore, sur lequel nous avons malheureusement peu de détails, et que Plutarque cite parmi les Athéniens célèbres, vivait pendant les règnes de Philippe et d'Alexandre, au temps d'Apelle, qui, suivant Pline, admirait la beauté de ses proportions, de son ordonnance, de ses perspectives (1). C'est bien là, en effet, le caractère auquel on peut reconnaître un

(1) « Eadem ætate fuit Asclepiodorus, quem in symmetria mirabatur Apelles.... — Asclepiodoro de mensuris cedebat, hoc est, quanto quid a quo distare deberet. » (Plin., *Hist. nat.*, l. XXXV, c. 36.)

disciple de cette école d'Athènes qui, tout en s'approchant de la nature, en marquait l'imitation au coin de son goût élégant et élevé. Mais si Apelle s'avouait inférieur à l'Athénien dans ces parties essentielles de l'art, on peut assurer que Raphaël les apprit dans les ouvrages d'un Florentin dont il compta le fils parmi ses amis. Domenico Ghirlandajo, qui fut le maître direct de Michel-Ange, a été moins imité par lui que par le peintre d'Urbain. Dans la première époque de sa vie, en peignant sur les murs de la chapelle Sassetti, de l'église de la Trinité, l'histoire de saint François, Domenico avait fait de ces miracles de vérité et de naturel sur lesquels les Grecs auraient composé de plus beaux contes que ceux des luttes de Zeuxis et de Parrhasius (1). Mais plus tard, lorsqu'il traça l'histoire de la Vierge et celle de saint Jean-Baptiste dans le chœur de Santa-Maria-Novella, sans cesser d'être vrai, il montra une noblesse d'attitudes, une élégance de proportions, une beauté de perspective et d'ordonnance qu'il prodiguait avec une libéralité tout à fait magnifique. C'est en étudiant ces pages admirables que Raphaël apprit à composer. Le beau portique qu'il représente dans l'*École d'Athènes*, et auquel il ne revint plus, n'est qu'une imitation des grands monuments que Domenico figura avec autant de variété que de majesté dans ces fresques, où il ouvrit tour à tour aux regards étonnés les porti-

(1) Là se trouve cet évêque dont Vasari a dit que c'est seulement à ne pas entendre sa voix qu'on juge que c'est une peinture : « Un vescovo parato con gli occhiali al nazo che li canta le vigilia, che il non sentirlo solamente lo dimostra dipinto. » (*Vita di Domenico Ghirlandajo.*)

ques, les sanctuaires, les habitations privées, les longues avenues des villes, répandant partout à profusion les formes les plus nobles de l'architecture. Après de ces savantes images, le temple que Raphaël a peint dans le *Châtiment d'Héliodore* paraît singulièrement nu (1), et les perspectives qu'il a ménagées dans l'*Incendie du Borgo* semblent trop mêlées et trop vulgaires (2). Paul Véronèse amplifia plus tard ces superbes constructions de Domenico; mais, en y ajoutant du faste, il perdit ces élégantes proportions qu'une architecture plus sévère avait communiquées aux corps mêmes des personnages peints

(1) M. Bayle en a fait une trop pompeuse description à la page 390 du premier volume des *Promenades dans Rome*, où les décisions les plus prétentieuses et souvent les moins raisonnables se cachent sous un faux air de simplicité et de savoir. J'aime mieux la naïveté du président de Brosses, qui n'aime en peinture que les Carrache, en architecture que les colonnades, et qui, par ses aveux pleins de franchise, ne saurait gâter le goût de personne.

(2) Raphaël y a peint, tout à la fois, dans le fond, la vieille façade de Saint-Pierre, menacée par l'incendie, et sur le devant les trois colonnes de la Græcostasis, qui étaient à moitié enfouies encore dans le Forum romain. Si, par une fiction sur laquelle je ne veux pas disputer, le peintre était autorisé à mettre ensemble des monuments séparés par le Tibre et par les collines, du moins aurait-il dû, pour former un tout harmonieux, donner à la vieille basilique un peu de la noblesse qu'il savait si bien prêter aux trois colonnes antiques; il n'a pas compris ce qu'il pouvait y avoir de majestueux dans cette première basilique de Saint-Pierre, qui eût été peut-être plus goûtée de notre temps que la basilique nouvelle, mais qui, au temps de Jules II, n'était plus qu'une ruine barbare qu'il fallait se hâter de faire disparaître.

par le Florentin. Cette beauté de l'ordonnance générale, et cette juste mesure des figures, qui en paraît être comme une conséquence, étaient louées par les anciens dans le seul mot de symétrie.

Euphranor, qu'il faut nommer après Asclépiodore, fut beaucoup plus célèbre chez les anciens. Quoique le texte sans doute altéré de Pline le fasse naître dans l'Isthme (1), il ne faut point hésiter à le ranger parmi les artistes de l'école d'Athènes. D'après Pline lui-même, c'est chez les Athéniens qu'il eut ses disciples (2); et lorsque Plutarque examine si les Athéniens ont été plus illustres par les arts de la guerre ou par ceux de la paix, il cite expressément Euphranor, comme celui de tous les peintres dont ils s'honoraient le plus (3). Pour l'époque où parut cet artiste, il ne faut pas non plus s'en rapporter entièrement à Pline, qui le fait fleurir dans la cent quatrième olympiade, c'est-à-dire à l'époque de la bataille de Mantinée. Euphranor ayant peint cette bataille, l'écrivain latin l'en a fait, un peu légèrement, le contemporain. Comme on sait que le même artiste a représenté non-seulement Philippe, mais

(1) « Post Pausiam eminebat longe ante omnes Euphranor Isthmius. » (Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXV, c. 40.)

(2) « Euphranoris discipulus Antidotus, ... maxime is claruit discipulo Nicia Atheniensi. » (*Ibid.*)

(3) Plut. Πότ. Ἀθην. κατὰ πολ. ἢ κατὰ σοφ. ἐνδοξότεροι. Après avoir cité d'abord Apollodore, comme ayant fondé l'école d'Athènes par la distinction du jour et des ombres, Plutarque nomme Euphranor avant Nicias, Asclépiodore et Panæus, le frère de Phidias; il est évident qu'il classe ici ces peintres dans l'ordre de leur réputation, et non point dans celui de leur succession historique.

Alexandre sur le char de triomphe, il faudrait supposer, pour s'accorder avec Pline, qu'il était ou encore à l'école lorsqu'il avait peint Épaminondas, ou déjà dans la caducité lorsqu'il avait figuré Alexandre. Il est plus probable qu'il a retracé la journée de Mantinée sous le règne de Philippe, pendant lequel il a dû briller, et dont il a dû voir encore le successeur.

Euphranor était placé au premier rang, non-seulement à cause du mérite de ses ouvrages, mais encore pour la diversité de ses talents. C'est ce que dit bien Quintilien, dont les indications, malheureusement trop peu nombreuses, paraissent toujours les plus justes et les plus sensées. Suivant lui, Euphranor devint un objet d'admiration parce que, possédant toutes les belles connaissances qui font un homme remarquable, il sut encore produire des chefs-d'œuvre dans l'art de peindre et dans celui de sculpter (1). Littérateur, il écrivit des livres sur son art; il y traita de la symétrie, ou de l'ordonnance et des proportions, qui composaient la science particulièrement athénienne, et des couleurs, qui étaient la grande préoccupation des écoles nouvelles (2). Il étudiait les poètes; et les commentateurs d'Homère nous apprennent qu'ayant à peindre Jupiter, et ne sachant sur quel type le former, il prit conseil de l'Iliade, où ayant su que le fils de Saturne

(1) « Euphranorem admirandum facit, quod et cæteris optimis
« studiis inter præcipuos, et pingendi fingendique idem mirus
« artifex fuit. » (Quint., lib. XII, c. 10.)

(2) « Volumina quoque composuit de symmetris et coloribus. »
(Plin., lib. XXXV, c. 40.)

agite sa chevelure ambrosienne, et par le mouvement de ses sourcils fait trembler tout l'Olympe, il s'écria que son type était trouvé, et sur l'heure l'alla dessiner (1). Pour agrandir le domaine de la peinture, il n'avait pas seulement le secours du savoir et de la poésie, il était éclairé par toutes les lumières que la statuaire pouvait fournir à un Athénien. Il savait employer l'airain à fondre des colosses, le marbre à tailler des statues; il cisela des coupes. D'un génie qui se prêtait à tout, d'une application qui le mettait au-dessus de tous ses rivaux, il excellait dans tous les genres, et était toujours égal à lui-même (2). Il s'éleva si haut dans celui que nous considérons ici, que lorsque Lucien peint sa Beauté parfaite, il veut qu'elle ait ses cheveux de la main d'Euphranor, et semblables à ceux que cet artiste avait donnés à sa Junon (3). Ce mérite d'exceller dans la peinture des cheveux, qui est surtout attribué au Corrège parmi les modernes, indiquerait plutôt la grâce que la force du talent. Cependant l'homme qui avait fait les statues colossales de la Vertu et de la Grèce (4) devait donner aussi à ses peintures le caractère de la puissance. Nous savons en effet que, comme Zeuxis, il était accusé par les Grecs de peindre ses têtes et ses articulations trop

(1) Eustathius, ad vers. 529, *Iliados* A.

(2) « Fecit et colossos, et marmora, ac scyphos sculpsit : docilis et laboriosus ante omnes, et in quocumque genere excellentis ac sibi æqualis. » (Plin., *loc. cit.*)

(3) Lucian., *Imagines*.

(4) « Fecit et Virtutem et Græciam, utrasque colossæas. » (Plin., *Hist. nat.*, l. XXXIV; c. 19.)

fortes (1). Pline, qui nous en a conservé le témoignage, ajoute que la proportion de ses corps en était troublée (2). Mais il faut qu'Euphranor ait encouru ce reproche, ou uniquement dans ses premiers temps, ou seulement de la part de quelque école accoutumée à un style plus doux, puisqu'il est loué par le même auteur, comme ayant, l'un des premiers, connu la science du rapport des parties (3). Un homme qui prenait, comme Zeuxis, l'idée de ses dieux dans Homère, devait mettre partout de la grandeur : aussi voit-on encore dans Pline que, le premier, il sut représenter la majesté des héros (4). Je crois qu'il faut entendre cet éloge autant de la stature imposante, que de l'air qui distinguait ses personnages. Nous pouvons juger qu'il savait aussi les caractériser par une expression fortement étudiée, puisque dans une statue de Paris, qu'il avait faite, on apercevait tout à la fois la candeur du berger, juge des trois déesses, la passion de l'amant d'Hélène, le courage du vainqueur d'Achille (5). Ses peintures célèbres devaient être en effet remarquables ou par la force de l'expression, comme l'indi-

(1) « Capitibus articulisque grandior. » (Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXV, c. 40.)

(2) « Universitate corporum exilior. » (*Ibid.*)

(3) « Hic primus videtur... usurpasse symmetriam. » (*Ibid.*)

(4) « Expressisse dignitates heroum. » (*Ibid.*)

(5) « Euphranoris Alexander Paris est : in quo laudatur, quod omnia simul intelligantur, judex earum, amator Helenæ, et tamen Achillis interfector. » (Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXIV, c. 40.)

quent les sujets mêmes de ces douze Dieux, de son Chef remettant l'épée au fourreau, de ses Hommes méditant enveloppés dans leurs manteaux (1); ou par l'énergie du mouvement, que Plutarque loue très-expressément dans sa bataille de Mantinée (2). Euphranor s'était donc principalement attaché à soutenir son idéal héroïque par la puissance des proportions et du dessin, qui étaient les qualités distinctives de l'école d'Athènes; mais il n'avait pas négligé de le fortifier encore par les moyens que le coloris avait mis à la disposition de l'école de Sicyone. Pour savoir à quel ton il avait monté ses couleurs, il suffit de rappeler qu'il disait que le Thésée de Parrhasius était nourri de roses, mais que le sien était nourri de chair (3). Ce sont des termes dont les discussions de notre époque font assez comprendre la valeur. A ce témoignage qu'Euphranor s'est rendu lui-même, s'ajoute ce que Pline dit de son élève direct, Antidote, qui se fit surtout remarquer par son application et par la fierté de son coloris (4).

(1) « Palliati cogitantes, dux gladium condens, duodecim dii. » (Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXV, c. 40.)

(2) Plutarch. Ποτ. Ἀθην. κατὰ πολ. ἢ κατὰ σοφ. ἐνδοξότεροι.

(3) « Theseus in quo dixit, eundem apud Parrhasium rosa « pastum esse, suum vero carne. » (Plin., *Hist. nat.*, l. XXXV, c. 40.)

(4) « Euphranoris autem discipulus fuit Antidotus : ipse diligentior quam numerosior, et in coloribus severus. » (Plin., *Hist. nat.*, l. XXXV, c. 40.) En expliquant autrefois les marbres d'Égine, je crois avoir montré que *numerosus* doit être entendu d'un artiste qui sait trouver les nombres ou les rythmes dont se compose l'harmonie de l'œuvre. Antidote avait donc plus

On ne peut parler d'Euphranor sans penser aussitôt à Michel-Ange, qui en a offert aux modernes un portrait vraiment surprenant par sa ressemblance. Le Toscan fut universel comme l'Athénien; il lut le Dante, l'imita, l'illustra, comme l'autre avait lu et reproduit Homère. Il fut, aussi, savant dans toutes les sciences, et l'emporta en ce qu'il fut encore poète et architecte; il fit, comme lui, des colosses en bronze et en marbre; il couronna l'école de Florence, comme Euphranor celle d'Athènes, en élevant enfin à la place de l'idéal antique, peu à peu effacé par une imitation plus exacte de la nature, un idéal nouveau qui se résumait dans l'apothéose de la puissance et de la force de l'homme; il exprima, comme lui, cet idéal par une certaine exagération des proportions, ou plutôt par la création de proportions nouvelles; comme lui, il joignit au grandiose le mouvement; comme lui, il y ajouta encore cette forte expression méditative qui, on en peut être assuré, a plus brillé dans les statues des tombeaux des Médicis, et dans les Prophètes peints à la voûte de la chapelle Sixtine, que dans le Pâris du Grec ou dans ses Penseurs enveloppés de leurs manteaux. Michel-Ange est assurément l'un des artistes qui ont poussé le plus loin cette science complexe de la symétrie qu'on louait dans Euphranor. Les rares tableaux que l'on conserve de Buonarotti suffiraient pour en faire foi; les *Trois Parques* du palais Pitti, outre la belle répétition de leur visage,

d'application que d'harmonie. On en pouvait dire autant de Daniel de Volterre, le principal élève de Michel-Ange.

sont, par leur geste même, tellement intéressées à une seule action, qu'elles semblent presque ne faire qu'une seule personne; la *Sainte Famille*, qu'on voit à la tribune des Offices de Florence, entourée de sa guirlande d'anges, et recueillie tout entière en elle-même, comme dans un seul sentiment, est un des groupes les plus admirablement ordonnés dont la peinture ait pu recevoir le modèle de la sculpture. Mais que dire de la distribution des chefs-d'œuvre de la chapelle Sixtine? Dans la voûte où il a peint les grandes pages du mosaïsme, Michel-Ange, sans renoncer au mouvement dont il avait besoin, s'était imposé le devoir de respecter les formes de l'architecture, que ses successeurs ont violées par les perspectives hardies de leurs plafonds; il divisa donc son sujet en autant de compartiments qu'il en fallait pour laisser paraître les articulations nécessaires de la construction. Tirant de cette gêne une ordonnance sublime, il a retracé au milieu de la voûte, comme dans des caissons, les scènes où Dieu même, au milieu du ciel entr'ouvert, crée les mondes et l'homme; puis, par un enchaînement de nervures figurées, il a fait reposer ce grand système sur celui des prophètes, des sibylles et des tribus, qui, cariatides grandioses, dans leurs immenses pendentifs, semblent appuyer tout à la fois et la voûte du temple et l'édifice de l'ancienne loi. Sous ce vaste ciel où il avait montré comment la peinture doit respecter et animer la symétrie architecturale, il enseigna, en peignant le *Jugement dernier*, quelle symétrie moins régulière et plus voisine de la variété de la nature elle doit suivre, sur les murs où elle

peut user plus librement de toutes ses ressources. Sans laisser d'intervalle régulier entre les parties, sans trahir un ordre méthodique, il disposa cette grande peinture par zones, où l'on s'élève des premiers retours à la vie, d'une part, et des premières angoisses de l'enfer, de l'autre part, successivement à l'aspiration vers le bien suprême d'un côté, et aux dernières luttes de l'espérance de l'autre, puis, des deux parts tout ensemble, au calme de la foule bienheureuse qui entoure le juge, enfin à l'exultation de la victoire, dont les esprits les plus purs emportent les siges triomphants au plus haut des cieux. Mais il ne se contenta point de peindre dans ces zones superposées, par les mouvements différents des corps, l'état divers des âmes : outre les zones parallèles, il sut encore enfermer dans sa peinture des cercles concentriques ; à l'ordre des degrés successifs de la vie, il ajouta l'ordre de la rotation imprimée par la souveraine puissance, autour de laquelle tourne tout l'univers, et qui, dans ce séjour de terreur, en levant la main sur les méchants, fait incliner sur eux, par un mouvement formidable, les sphères qui s'arrêtent et se dénouent. Quand on contemple cette chute si harmonieuse encore de la création, on n'imagine pas qu'il ait jamais été donné à l'esprit de l'homme de concevoir une ordonnance plus savante à la fois et plus belle. Si on s'applique, au contraire, à l'étude des proportions, on trouvera que, dans la même composition, Michel-Ange en a fait, avec un caractère commun de grandeur, l'usage le plus habile et le plus varié. Personne a-t-il jamais su mieux que lui dérober à la nature le secret de

ses opérations, et par le jeu de quantités inégalement pondérées, former des êtres vivants et écrire dans leur organisation même des destinées différentes? Enfin, dans le *Jugement dernier*, où il poussa au plus haut degré tout ce que l'art peut recevoir de l'intelligence humaine, il montra encore que sa main savait trouver, pour rendre ses fortes idées, un coloris digne d'elles; il y prodigua des couleurs dont l'austérité, plus nourrie qu'on ne se la figure, sait échauffer l'âme en l'élevant.

Parmi les disciples du grand Euphranor, le plus remarquable fut Nicias, qui fit tant d'honneur aux Athéniens, que ses concitoyens, au rapport de Pausanias, lui érigèrent un tombeau dans le lieu où l'on ensevelissait aux frais du public ceux qui avaient illustré leur patrie (1). Élève d'Antidote, qui l'était lui-même d'Euphranor, il dut cependant être encore le contemporain de celui-ci, puisqu'on sait qu'il fut aussi l'ami du sculpteur Praxitèle, qui brilla sous Alexandre et sous ses successeurs. A l'exemple de Praxitèle, qui s'illustra surtout en donnant dans la Vénus de Cnide l'idéal de la nature féminine, son ami est cité par Pline comme s'étant plus particulièrement appliqué à peindre les femmes (2); il offrit donc avec Euphranor, qui avait consacré aux héros son style grandiose, un contraste complet. Il prêta même l'allure efféminée à des personnages qui, comme son Hyacinthe, les délices d'Auguste, avaient jusqu'alors été représentés d'une manière plus sévère (3). En

(1) Pausanias, *Attique*, c. 29.

(2) « Diligentissime mulieres pinxit. » (Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXV, c. 40.)

(3) Pausanias, *Laconie*, c. 19.

amollissant ainsi les anciens types, il cherchait cependant à donner de la chaleur à sa peinture par l'opposition des lumières et de l'ombre, et principalement à faire sortir les objets hors du cadre (1). Pour obtenir ces beaux effets dans les tableaux qui plus tard allaient orner à Rome la salle des assemblées du sénat, on sait, par le témoignage de Pline, qu'il employait la méthode de l'encaustique (2). Avec cette méthode, qui, par l'empâtement, lui permettait de mieux imiter la nature, il étendait les couleurs qui étaient les plus propres à lui donner des reliefs. S'il faut en croire Pline, il avait trouvé par hasard, dans une maison incendiée du Pirée, des vases de céruse, laquelle, brûlée par le feu, lui fournit de belles ombres (3). Habile à profiter de toutes les ressources des écoles rivales et de celles de l'industrie, il portait une telle application au travail, qu'il en oubliait le boire et le manger, et qu'il avait besoin de demander aux domestiques s'il avait pris son repas (4). Par cet admirable zèle, il conduisit à fin des chefs-d'œuvre qui, réunissant toutes les perfections du métier, charmèrent les yeux de ses compatriotes, et furent entre ceux que les Romains estimèrent le plus; peut-être même sut-il les rendre re-

(1) « Lumen et umbras custodivit, atque ut eminerent e tabulis picturæ maxime curavit. » (Plin., *loc. cit.*)

(2) « Nicias scripsit se inusisse. » (Plin., *Hist. nat.*, l. XXXV, c. 10.)

(3) « Usta casu reperta incendio Piræi, cerusa in orçis cre-mata. Hac primus usus est Nicias... Sine usta non fiunt umbræ. » (Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXV, c. 20.)

(4) Plutarque, *Ælien*, Stobée, cités par Junips.

marquables aussi par l'expression, s'il voulut peindre autre chose qu'un jeu de la nuit et du jour dans cette Descente d'Ulysse aux enfers, qu'il fut assez fastueux pour donner à la ville d'Athènes, après en avoir refusé soixante talents, non pas du roi Attale, comme dit Pline, mais de Ptolomée, roi d'Égypte, comme dit Plutarque. C'est par une erreur des traducteurs de Pausanias qu'il est cité comme s'étant rendu illustre en peignant des animaux (1); Démétrius de Phalère nous donne l'occasion de relever cette faute, en nous apprenant qu'au contraire Nicias, blâmant les peintres qui ne représentaient que des oiseaux et des fleurs, conseillait de retracer des combats de mer ou de cavalerie pour avoir sujet de montrer de belles attitudes, et qu'il pensait que l'invention et le sujet ne devaient pas être moins considérés dans l'art que dans la poésie (2). A ce signe, on reconnaît bien la grande école d'Athènes, qui, même dans un peintre déjà amolli, et plus amoureux de l'exécution que de la pensée, sait cependant maintenir encore les droits de l'intelligence.

A Florence, et dans le nombre même des imitateurs de Michel-Ange, on trouve un artiste admirable qui fit aussi succéder tout à coup la grâce à la puissance de son modèle. André del Sarto fut le Nicias des Toscans. Au palais Pitti, où il se révèle dans toute sa gloire, on passe, sans être trop déconcerté, de ses Madones à cette Vierge à la Chaise, où Raphaël

(1) Pausanias, *Attique*, ch. XXIX, dit : Νικίας τε Νικομήδους ζώα ἄριστος γραφει τῶν ἐφ' αὐτοῦ. Chez les Grecs, ζωγραφος veut simplement dire, peintre de nature vivante.

(2) Demetrius Phalereus, *de Elocutione*, § 76.

a mis cependant toute son harmonie, toute sa pureté, toute son émotion. André, sans s'être plus particulièrement distingué dans les figures de femme, a donné je ne sais quoi de féminin et de suave, même à ses peintures les plus grandioses. Il est surtout unique pour cette belle opposition des lumières et des ombres, qui, au palais Pitti, par exemple, fait réellement sortir de la toile les docteurs qu'il a représentés discutant sur le mystère de la Trinité. Tout en brisant ses couleurs par les fusions les plus douces, il leur donne une chaleur austère qui ajoute beaucoup à la tristesse habituelle de ses figures; et on peut dire que c'est un des hommes qui, sans tomber jamais dans l'excès, ont poussé le plus loin l'effet de la peinture à l'huile. Il arrivait moins à ces résultats par l'inspiration d'un génie supérieur que par un travail laborieux, dont on voit les essais successifs dans ses fresques du cloître de l'*Annunziata*, et mieux encore de celui des *Scalsi*. C'était un ouvrier infatigable et sublime qui, incapable de donner une impulsion particulière, ne voulait demeurer étranger à aucun des perfectionnements imprimés par d'autres à son art, et qui, dans ce choix, où le caractère particulier de l'école florentine s'affaiblissait, savait cependant en faire paraître encore le ton délicat et élevé. Moins fortuné seulement que Nicias, il ne vendait pas ses tableaux au poids de l'or; et, pour un sac de blé, il composa cette Madone que Michel-Ange n'aurait pas dessinée plus largement, que Raphaël n'aurait pas touchée avec plus de finesse.

Ce n'est point par un jeu bizarre que la nature a

couronné ainsi l'existence de l'école d'Athènes et de celle de Florence par les peintres offrant entre eux des ressemblances plus exactes que celles dont nous aurions besoin pour soutenir ce parallèle. A Athènes et à Florence, la fin devait être semblable au commencement ; et voilà pourquoi Euphranor et Michel-Ange rappellent Polygnote et Zeuxis, Giotto et Filippo Lippi. A Athènes et à Florence, il était naturel que la statuaire, l'art héroïque par excellence de l'homme, ramenât la peinture aux grandes proportions et à l'expression réfléchie et méditative ; et voilà pourquoi Euphranor et Michel-Ange furent tous les deux sculpteurs et peintres à la fois. A Athènes et à Florence, il fallait que les plus beaux dons de l'intelligence vinsent donner à l'art sa dernière forme et sa dernière grandeur ; et voilà pourquoi Euphranor et Michel-Ange sont cités comme des hommes qui auraient pu être illustres même sans se servir du pinceau et du ciseau. A Athènes et à Florence, enfin, après que l'école avait produit ses effets les plus énergiques, il devait y avoir des ouvriers assez habiles pour rechercher les qualités qu'elle n'avait pas en propre, et pour en former, dans un dernier effort, une dernière image de la perfection ; et c'est pourquoi Nicias et André del Sarto se rendirent célèbres par une imitation harmonieuse, en unissant à la fois et la couleur de Sicyone ou de Venise, et la grâce d'Apelle ou de Raphaël, à ce dessin savant qui, en se modelant sur la nature, n'avait pas cessé de la dominer.

XIX.

Troisième époque. — Écoles de la belle imitation.

L'Asie, qui avait déjà donné aux Grecs un avant-goût de la grâce en leur envoyant Parrhasius d'Éphèse, leur montra la grâce elle-même dans le génie d'Apelle, né ou dans l'île de Cos (1), près des côtes de la Carie, ou dans la ville de Colophon, sur la plage de l'Ionie. Ce prince des peintres antiques eut sa résidence ordinaire à Éphèse, et y jouit des droits de citoyen. Il avait reçu les premières leçons dans l'atelier d'Éphore (2). Il voulut cependant être instruit des perfectionnements que la Grèce avait donnés à son art ; il visita le continent, et sans doute il alla à Athènes. S'il convenait qu'Asclépiodore l'emportait sur lui par les proportions, c'est apparemment qu'il les avait apprises à son école. Mais on

(1) Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXV, c. 49.

(2) Suidas.

sait positivement qu'il acheva de se former sous les maîtres de Sicyone, qui avaient le plus contribué à la propagation des méthodes nouvelles. Il fut élève de Pamphile (1), qui demanda un talent pour l'admettre auprès de lui; il semble qu'il travailla aussi, sous le disciple de ce grand peintre, sous Mélanthe, à qui il reconnaissait qu'il était inférieur sous le rapport de la composition, et qui est cité par Plutarque comme son maître (2). Il faut donc ou qu'il ait fait deux voyages à Sicyone; ou que Mélanthe fût comme le chef de l'atelier, lorsque Pamphile était le chef de l'école.

Apelle, célébré dans les livres des anciens par des éloges infinis dont nous ne voulons pas suivre tous les détails, se caractérisa lui-même lorsque, ayant parcouru la Grèce et admiré les ouvrages de tous les peintres, il dit qu'il ne leur manquait qu'une chose, cette beauté que les Grecs appelaient χάρις, à qui les Romains donnèrent le nom d'une plus grande déesse, de Vénus; il reconnaissait que ses rivaux avaient tous les autres mérites, mais qu'en celui-là il était sans égal. Il en montra le plus fameux exemple en peignant, pour les habitants de l'île de Cos, cette Vénus sortant des flots, qu'on appelle l'Anadyomène, et qui, estimée au prix de cent talents, fut transportée du temple d'Esculape à Cos dans le temple qu'Auguste éleva à César sur son forum (3). L'artiste voulait encore surpasser ce chef-d'œuvre,

(1) « Pamphilus quoque Apellis præceptor. » (Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXV, ch. 40.)

(2) Plutarch., *in Arato*.

(3) Strabo, liv. XIV.

et commença une autre Vénus que la mort l'empêcha d'achever. Il avait peint l'Anadyomène, suivant Pline, à l'image de Campaspe, cette belle maîtresse qu'Alexandre lui avait cédée (1), et selon Athénée, à l'image de Phryné, qu'il aurait vue à Éleusis (2). Ce qu'offre de commun le témoignage des deux écrivains, c'est qu'il la peignit d'après le modèle nu; et c'est à l'exactitude avec laquelle il exprimait les détails que pense Lucien, lorsqu'il demande que le corps de sa beauté accomplie soit peint par Apelle.

En effet, Apelle ne fut pas moins cité pour la ressemblance parfaite de ses peintures que pour leur beauté charmante. Il avait, dit-on, le privilège de peindre seul Alexandre (3), qui, autant qu'on en peut juger par un mot de Pline, le mena quelque temps à sa suite (4), après l'avoir peut-être trouvé dans les villes de la Grèce. Selon le même écrivain, il est difficile de compter combien de fois il avait représenté Philippe et Alexandre (5). Son portrait d'Alexandre armé de la foudre passait pour un de ses chefs-d'œuvre. On ne sait si c'est à propos de celui-là qu'il disait qu'il y avait deux Alexandre : l'un fils de Philippe, invincible; l'autre d'Apelle, inimitable. Il peignit avec non moins de bonheur les amis

(1) Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXV, c. 36.

(2) Athenæus, lib. XIII, c. 6.

(3) « Edixit ne quis ipsum alius, quam Apelles, pingeret. » (Plin., *Hist. nat.*, l. VII, c. 37.)

(4) « Non fuerat ei gratia in comitatu Alexandri cum Ptolemæo. » (Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXV, c. 36.)

(5) « Alexandrum et Philippum quoties pinxerit, enumerare supervacuum est. » (*Ibid.*)

et les généraux d'Alexandre, Clitus, et Antigone qui était borgne, et qu'il figura de trois quarts, en montrant l'œil sans doute, sans en laisser apercevoir le défaut (1). Il avait représenté Antigone plus d'une fois, d'abord vêtu de sa cuirasse, accompagné de son cheval, puis monté sur le cheval; et ce dernier portrait était celui de tous ses ouvrages que les habiles préféreraient (2). Il y avait si peu de différence entre un de ses portraits et la nature, qu'un devin, suivant le grammairien Apion, cité par Pline qui s'en récrie, pouvait dire combien d'années avait vécu ou devait vivre encore celui dont cette image offrait les traits. On rapporte encore, comme une preuve de son talent pour rendre les ressemblances, que, poussé à Alexandrie par une tempête, et invité à la table de Ptolémée, avec lequel il avait eu autrefois des démêlés, par le bouffon de la cour, qui voulait lui jouer un méchant tour, il fut, dès qu'il parut, interpellé vivement pour savoir qui l'avait autorisé à se présenter, saisit un charbon au foyer, et dessina sur le mur le portrait de celui qu'il n'avait vu sans doute qu'une fois, et qui, avant même qu'il eût achevé, était reconnu par le roi (3). On fait un autre récit, moins concluant peut-être, d'un cheval que ses rivaux dépréciaient, et qui, ayant fait hennir des chevaux réels, obtint du suffrage des animaux la palme que les hommes lui refusaient.

(1) « Obliquam namque fecit, ut quod corpori deerat, picturæ potius deesse videretur. » (Plin., *ibid.*)

(2) « Peritiores artis præferunt omnibus ejus operibus eundem regem sedentem in equo. » (*Ibid.*)

(3) *Ibid.*

Pour atteindre à cette ressemblance parfaite, Apelle avait le dessin le plus fin et le plus délié. D'après Pétrone, souverain juge que Néron lui-même voulait bien reconnaître pour l'arbitre du goût, il mettait une si grande délicatesse dans l'imitation des contours, qu'on croyait voir vivre ceux qu'il peignait (1). Mais ce qui fait le mieux connaître la subtilité de son dessin, c'est le récit de la lutte qu'il eut avec Protogène, et qui a jeté les critiques dans tant de disputes où nous ne les suivrons pas. Apelle débarque à Rhodes, et veut y voir Protogène; ne le trouvant pas chez lui, pour signe de sa venue, il prend un pinceau, trace avec la couleur, sur un tableau vide encore, un trait de la plus grande finesse, et s'en va. Protogène vient, et s'écrie, en voyant le trait : Apelle est ici ! Il trempe le pinceau dans une autre couleur, et trace dans le trait même de son rival un trait plus délicat encore, et sort à son tour. Apelle revient, ne veut pas être vaincu, et avec une couleur nouvelle, coupe les deux premiers traits par un troisième, au delà duquel la finesse ne saurait plus aller. Le tableau où étaient les trois traits, presque imperceptibles à la vue, transporté plus tard sur le Palatin dans la maison d'Auguste, y fut placé comme une merveille au milieu des plus beaux ouvrages de l'art. Soit que ces traits fussent de simples lignes, comme le voudrait Perrault, ou qu'ils fussent de véritables dessins au trait, comme l'expli-

(1) « Tanta enim subtilitate extremitates imaginum erant ad similitudinem præcisæ, ut crederes etiam animorum esse picturam. » (Petron., *Satyr.*)

que le comte de Caylus, soit qu'on y admirât la ténuité même d'un trait, ainsi que Pline l'indique formellement (1), ou bien la justesse du contour, ainsi que l'entendait Michel-Ange (2), il n'en reste pas moins certain que la délicatesse du dessin était poussée à l'extrême par Apelle et par ses rivaux.

Mais Apelle voulait aussi donner à ses peintures la beauté du coloris qu'il avait été étudier à Sicyone. D'après le sens le plus naturel d'une remarque précieuse de Lucien, il paraît cependant qu'il avait une couleur un peu claire, et qu'il fallait, comme à l'autre Ionien Parrhasius, lui conseiller de donner un sang plus noir à ses personnages (3). Il est évident qu'il était lui-même en garde contre ce défaut; car, suivant Plutarque, comme Alexandre avait la peau très-blanche, tandis que sa figure et sa poitrine étaient rosées, Apelle employa une couleur plus brune et plus chargée, lorsqu'il voulut le représenter avec la majesté olympienne, armé de la foudre (4). Comme Pline rapporte que, dans la même composition, les doigts et la foudre semblaient sor-

(1) Plin., *Hist. nat.*, l. XXXV, c. 36.

(2) Voy. toute cette discussion dans le premier Mémoire de M. de Caylus, à la page 256 du t. XIX du recueil des Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres

(3) Μάλιστα μή ἄραν λευκον, ἀλλὰ ἕναιμον ἀπλῶς. « Surtout, dit « Lucien dans ce passage de son dialogue sur les images, qu'il « n'emploie pas trop les tons clairs pour varier ses corps, et qu'il « leur donne une teinte plus généralement et plus uniformément « sanguine. » Je ne puis entendre que comme une critique ce passage relatif à un des plus beaux tableaux qu'Apelle eût peints, et dont il est difficile de savoir le sujet.

(4) Ἀπελλῆς δὲ, γράφων τὸν κεραυνοφόρον, οὐκ ἐμιμήσατο τὴν

tir du tableau (1), il faut que, pour atteindre à ce relief, l'artiste eût choisi ses tons les plus chauds. Nous savons, par un autre passage du même écrivain, qu'Apelle cherchait tous les moyens de donner à ses peintures ce coloris foncé qui caractérisait les Sicyoniens; il avait trouvé un vernis noir très-fin, qui demeura un secret, et qu'il passait sur ses tableaux, non-seulement pour les préserver des ordures et de la poussière, mais encore pour en éteindre les couleurs trop vives, et pour leur prêter cette austérité alors si recherchée des Grecs: on eût dit qu'on voyait à travers la pierre spéculaire et d'un peu loin les images sur lesquelles il avait passé son enduit (2). On peut juger par ces indications qu'Apelle ne voulait entièrement renoncer ni aux vives couleurs qui caractérisaient la peinture orientale, ni à l'harmonieuse sévérité dont les écoles du Péloponèse avaient donné l'exemple.

A la finesse du dessin, à la force de la couleur, Apelle se piquait d'une science consommée des raccourcis, puisque, au témoignage de Plîne, peignant Hercule par derrière, il sut faire voir réellement sa figure en paraissant seulement l'indiquer (3). Enfin, suivant l'expression de Quintilien,

χρόαν, ἀλλὰ φαώτερον καὶ πεπινώμενον ἐποίησεν. » (Plut. in Alex.)
Il le fit plus brun et sali.

(1) « Digiti eminere videntur, et fulmen extra tabulam esse. » (Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXV, ch. 36.)

(2) « Ne colorum claritas oculorum aciem offenderet, veluti per lapidem specularum intuentibus e longinquo: et eadem res nimis floridis coloribus austeritatem occulte daret. » (*Ibid.*)

(3) « Herculem aversum: ut (quod est difficillimum) faciem ejus ostendat verius pictura, quam promittat. » (*Ibid.*)

au don de la grâce il joignait celui de l'imagination (1). Il savait représenter par des figures ce qui semble ne pouvoir pas être figuré, le tonnerre, l'éclair, la foudre (2). Quand même Pline ne serait pas explicite en rapportant les noms que les Grecs avaient donnés à ces images, on aurait, pour se préserver du sens absurde que le comte de Caylus (3) a prêté au passage de l'écrivain latin, la grande description que Lucien nous a conservée du tableau de la Calomnie, et qui prouve combien Apelle était ingénieux à former des personnages symboliques. Iniquement dénoncé à Ptolémée par le peintre Antiphile, et quoique vengé par le roi lui-même, l'artiste représenta, dans cette peinture fameuse, la Calomnie, l'Ignorance, le Soupçon, l'Envie, les Pièges, la Fausseté, le Repentir, la Vérité, caractérisés et groupés avec un art que l'auteur des Dialogues nous fait toucher du doigt (4). Notre Poussin, éloigné de la France par les menées de Vouet, recommença cette page d'Apelle dans un tableau que possède aujourd'hui la galerie Manfrin de Venise, et que nous devrions racheter à tout prix. Dans ce genre de composition symbolique, qui était plus du goût

(1) « Ingenio et gratia... Apelles est præstantissimus. » (Quint., l. XII, c. 10.)

(2) « Pinxit et quæ pingi non possunt, tonitrua, fulgura, fulgetraque : Bronteu, Astrapen, Ceraunobolian appellant. » (Plin., ut supra.)

(3) A la page 167 de la deuxième partie du XXV^e vol. des Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, M. de Caylus s'étonne qu'Apelle ait été le premier à imiter les grands effets de la nature.

(4) Lucian., *De non temere credendo calumniæ.*

des Grecs que du nôtre, Apelle put faire briller la délicatesse ingénieuse des habitants de la côte d'Asie.

Dans sa vie, Apelle réunit, à un juste sentiment de son génie, une modestie et une bienveillance souvent louées. Il apprécia le mérite de ses rivaux, il contribua même à le faire connaître, comme nous le voyons par l'histoire de Protogène qu'il mit en crédit. Il prenait volontiers sur ses ouvrages l'avis des censeurs; et l'on sait qu'il encouragea les critiques d'un cordonnier, qu'il fut forcé ensuite de rappeler à ses chaussures, par un mot devenu proverbial chez les anciens (1). Complaisant envers les plus simples, il avait acquis par sa douceur une autorité dont il savait user pour reprendre familièrement Alexandre lui-même. Il était laborieux, et ne passait pas une journée sans s'être servi de ses crayons. Du reste, passionné pour la beauté, dont il offrit aux Grecs les plus charmantes images, il est cité pour avoir aimé non-seulement Campaspe et Phryné, mais aussi Laïs, à qui il avait voulu faire partager sa demeure pour avoir sans cesse sous les yeux les belles formes qu'il voulait sans cesse reproduire (2).

Il semble que la nature se soit plu à rendre aux modernes Apelle tout entier dans la personne de Raphaël. Le parallèle de ces deux artistes a été touché par tous les critiques qui ont considéré l'un et l'autre avec quelque attention. Sanzio relevait directement de Pérugin, le grand initiateur de l'école

(1) « Ne sutor ultra crepidam. » (Phèdre.)

(2) Athenæus, lib. XIII, c. 6.

de Rome, tandis qu'Apelle n'avait reçu qu'indirectement les traditions de Parrhasius, qui avait déjà montré aux Grecs la gloire des écoles de l'Asie. Le peintre d'Urbain trouva sur les bords du Tibre, comme celui d'Éphèse sur les côtes de l'Asie Mineure, cette volupté antique dont ils ont fait la grâce en la purifiant; ils en ont répandu le sourire sur tous leurs ouvrages, et leur nom est devenu, pour ainsi dire, le signe et l'image même de la beauté. Raphaël, après Apelle, ne voulut cependant demeurer étranger à aucun des progrès que l'art avait faits dans les autres écoles; à Florence, où il trouvait à la fois les cartons énergiques de Michel-Ange et les peintures empâtées de Léonard, les fresques savantes du Ghirlandajo et les tableaux harmonieux de fra Bartolommeo, il profita tout à la fois de ce qu'Apelle dut apprendre séparément à Athènes et à Sicyone. Comme l'élève de Pérugin, s'appropriant successivement les méthodes des différentes écoles, eut plusieurs manières où l'on vit dominer tour à tour la grâce ingénue de Pérouse, le dessin savant de Florence, l'ardent coloris à qui on donnait déjà le nom des Vénitiens, de même il ne faut point douter que l'élève d'Éphore n'eût eu ses manières diverses. Aux premières appartenait sans doute ce tableau où Lucien lui reprochait de mettre trop de blanc, comme on a repris dans Raphaël la clarté charmante de ses commencements; aux dernières, cet Alexandre lançant la foudre, où l'on remarquait une couleur plus sombre que celle de l'original, et le relief de la main, comme on admire dans le Saint Jean-Baptiste de la tribune de Florence, outre le geste sublime, le

coloris fauve du corps et l'étonnante saillie du pied. Est-il besoin de dire que chez les modernes le dessin a atteint, dans les ouvrages du divin Sanzio, ce dernier degré de la délicatesse et de la justesse où il était parvenu chez les anciens dans les tableaux d'Apelle? Cette finesse trop subtile fut censurée par Michel-Ange, qui, étant allé à la Farnésine pour y chercher Daniel de Volterre, aperçut la Galatée, le chef-d'œuvre de la grâce élégante, et esquissa aussitôt, dans la même salle, avec le crayon noir, une tête gigantesque, dont le dessin véhément et nu demeure comme un audacieux défi qui n'a point reçu de réponse. Ainsi Buonarrotti prit sur Raphaël la plus belle revanche de la défaite qu'Apelle avait fait subir à Protogène.

L'artiste d'Éphèse avait donné le modèle parfait de la beauté antique dans la Vénus Anadyomène; c'est dans la Madone que l'artiste d'Urbino a offert l'exemple achevé de la beauté moderne. Plus heureux en ceci que le Grec, il se surpassa lui-même à mesure qu'il reproduisit et qu'il transforma le type sur lequel il avait porté tout l'effort de son art. Entre la Vierge Conestabili de Pérouse, la Jardinière de Paris, la Vierge au Chardonneret de la tribune de Florence, la Madone du grand-duc, la Vierge à la Chaise du palais Pitti, la Madone de Saint-Sixte, transportée à Dresde, et la Madone de Foligno, recueillie au Vatican, on voit toutes les différences par lesquelles peut passer la beauté qui s'ennoblit, et le génie qui s'élève. Mais ce ne fut pas seulement à ces compositions idéales que le peintre romain exerça son pinceau : ceux qui ont vu les collections

de l'Angleterre et les musées de l'Italie savent avec quelle vérité saisissante il a touché ses portraits. C'est le Titien qui représenta les conquérants de son temps; Raphaël peignit les hommes qui y dominèrent surtout par la puissance de l'intelligence. Il n'eut pas besoin de mettre à la main de Jules II les foudres qu'il avait peintes dans ses yeux. Il fit rayonner sur le front de Léon X toutes les lumières de son siècle; sur les lèvres du cardinal Bibbiena, cet esprit vif qui s'était joué dans *la Calandra*; sur son propre visage, la grâce ardente dont il épancha tour à tour les douceurs et les feux; sur celui de la Fornarina, dans le portrait que conserve la famille Barberini, la force de la beauté qui l'avait subjugué; dans le portrait qu'on admire à la tribune de Florence, tout le charme que son génie savait ajouter à ces formes opulentes.

Il parvint donc, comme Apelle, par l'union d'un dessin plein de finesse et d'un coloris qui alla toujours en s'échauffant, à lutter avec la nature. Comme lui encore, il se servit ingénieusement des ressources d'un art accompli. Pour se convaincre qu'à l'exemple du Grec il excellait à représenter des idées par des figures, il suffit de se souvenir des voûtes du Vatican, où, par les trois seuls personnages allégoriques de la Force, de la Prudence et de la Tempérance, il sut rivaliser avec l'éclat et le mouvement de ce magnifique Parnasse auquel il les opposait. Quel esprit ensemble profond et délicat ne voit-on pas briller dans ses compositions, soit que l'on considère ces belles Sibylles de Santa-Maria della Pace, qui s'étonnent elles-mêmes de concevoir les vérités du christia-

nisme, et qui, dans une terreur mêlée de je ne sais quelle vague allégresse; apprennent à lever les yeux au ciel; soit que l'on admire cette École d'Athènes, où les philosophes nous enseignent jusqu'aux rapports et aux secrets les plus cachés de leur doctrine, non-seulement par la disposition de leurs groupes, mais par leur attitude et par les plis mêmes de leurs draperies; soit que l'on étudie la Transfiguration, ce dernier chef-d'œuvre qui, comme la dernière parole d'un esprit déjà emporté vers le ciel, ne se laisse plus qu'à moitié comprendre par les hommes, tout en les accablant d'émotion et d'harmonie!

Enfin, comme Apelle, Raphaël fut doux et aimable dans sa royauté; il l'exerça avec politesse parmi ses nombreux élèves; il la communiqua volontiers à ses rivaux, comme on le sait par les lettres et par les présents qu'il échangeait avec l'Allemand Albert Dürer, avec le Bolognais Francesco Francia. Il la soutint par une étude assidue; et en voyant à Milan, dans la bibliothèque Ambrosienne, le carton de l'École d'Athènes, on peut estimer tout le travail de son génie, qui trouvait la perfection au septième trait, tandis qu'un artiste vulgaire se serait arrêté, content et épuisé, au second. Mais les passions aussi agitaient cet esprit studieux, et le même sentiment de la beauté qui a rendu son nom immortel a mis à sa vie un terme prématuré. La mort l'a soustrait peut-être aux persécutions qu'Apelle n'évita point; qui peut dire que fra Bastiano del Piombo n'eût pas été pour lui un autre Antiphile, si la nature, bienveillante même dans ses rigueurs, ne l'avait arraché de ce monde, lorsqu'il n'en con-

naissait encore que les plaisirs et les triomphes?

Il y a un dernier trait de ressemblance entre Apelle et Raphaël : c'est que tous deux laissèrent des élèves qui soutinrent peu leur gloire. Persée, élève chéri d'Apelle, qui lui avait dédié un *Traité sur la peinture*, n'a fait remarquer à Pline que sa grande infériorité (1). Un autre disciple du même maître, Ctésiloque, ne sut se distinguer que par des ouvrages plaisants, où il représentait Jupiter en bonnet, enfantant Bacchus, et pleurant comme une femme au milieu des déesses qui faisaient l'office d'accoucheuses (2). Que devint le Fattore après la mort de Raphaël? et Jules Romain ne prostituait-il pas son crayon aux obscénités qui ont perpétué la renommée déplorable de l'Arétin?

Mais si l'atelier d'Apelle forma des élèves peu illustres, l'Asie du moins avait opposé au maître lui-même et lui vit survivre des peintres justement célèbres; tandis que l'école même de Rome n'a rien produit qui pût partager la renommée de Raphaël tant qu'il vécut, ou la rappeler après sa mort. Cette différence essentielle a une cause manifeste. Les colonies orientales avaient eu dans tous les temps de nombreuses écoles qui, sans doute, avaient communiqué à la Grèce elle-même les semences de l'art,

(1) « Multum a Zeuxide et Apelle abest Apellis discipulus Perseus, ad quem de hac arte scripsit. » (Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXV, c. 36.)

(2) « Ctesilochus Apellis discipulus petulanti pictura innotuit, Jove liberum parturiente depicto mitrato, et muliebriter ingemiscente inter obstetricia dearum. » (Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXV, c. 40.)

et dont Apelle n'était que la tardive expression; autour de lui, après lui, le génie de l'Asie était encore plein de vie. Au contraire, Rome, quoiqu'elle eût toujours employé des artistes, les avait tirés presque tous des pays étrangers; si Raphaël y puisait, après Pérugin, une inspiration originale dans le sentiment d'une race particulière, s'il y trouvait aussi d'admirables modèles dans les antiques, il avait été obligé, pour animer ces éléments, qui devaient devenir stériles après lui, d'emprunter la vie même et le savoir aux autres écoles, tandis qu'Apelle n'avait demandé sans doute que le secret de quelques perfectionnements aux maîtres d'Athènes et de Sicyone. Mais il existe aussi une autre cause qui avait déjà marqué, entre le prince des artistes grecs et celui des italiens, la seule diversité que je leur trouve. Apelle peignit nue l'Anadyomène, Raphaël peignit la Madone vêtue. Le premier, comme Lucien l'a bien indiqué, se rendit admirable surtout par la beauté des corps; le second, comme Vasari l'observe, admirable surtout par la beauté des visages, ne fut pas accompli même dans les meilleurs nus qu'il a peints (1). C'est l'une des différences fondamentales de l'art grec et de l'art italien. Malgré toutes les libertés de la renaissance, Raphaël était plus retenu à Rome par la pudeur du génie moderne, qu'il ne l'eût été ailleurs.

(1) « Perciocchè gl' ignudi che fece nella camera di Torre Borgia, dove è l' incendio di Borgo nuovo, ancorchè sianò buoni, non sono in tutto eccellenti. Parimente non soddisfacciono affatto quelli che furono similmente fatti da lui nella volta del palazzo d' Agostino Chigi in Trastevere. » (Vasari, *Vita di Raffaello d' Urbino.*)

Apelle était, au contraire, plus à l'aise en Asie que dans la Grèce même pour peindre le corps de l'homme sans scrupule et sans voile. Comme l'étude du nu est la base même du dessin, et la première condition de tous les succès, il en résulta que la peinture ne put fleurir à Rome que par l'effet des dons sublimes de Raphaël, et qu'elle brillait au contraire en Orient d'un éclat naturel, même sans le génie d'Apelle, même après lui.

Protogène, dont nous avons déjà prononcé le nom, représenta la gloire des écoles doriennes de l'Asie, tandis qu'Apelle élevait celle des écoles ioniennes de la même contrée. Il était né sur le rivage de la Carie, dans la petite ville de Caunes, sujette de l'île de Rhodes qu'elle regardait; il passa la plus grande partie de sa vie dans cette île, où les Doriens avaient des peintres renommés, un siècle avant qu'on eût prononcé le nom de Polygnote à Athènes. Il eut des commencements obscurs et difficiles, puisqu'il continua, dit-on, jusqu'à cinquante ans à peindre les vaisseaux, ce qui était une industrie commune parmi les habitants de l'Archipel. Apelle le mit en réputation en achetant ses peintures à haut prix, pour faire honte aux Rhodiens, et en répandant qu'il voulait les vendre comme siennes. On ne sait sous quel maître il étudia, soit qu'il n'en ait eu que d'obscurs, soit même qu'il eût été formé par la nature en peignant ses vaisseaux, où, par la pratique des reliefs, il put apprendre aussi la sculpture, dont il est cité comme ayant laissé quelques monuments remarquables. C'est surtout par le travail et par l'application que cet ouvrier

se rendit fameux (1); il mit sept ans à faire, sur un sujet tiré de la vie de Ialysus, ancien héros des Rhodiens, un tableau devenu célèbre tout à la fois par l'industrie de l'auteur, par un miracle du hasard, par un événement de l'histoire et par un jugement d'Apelle. L'auteur, se nourrissant, tant qu'il y eut la main, de lupins bouillis, qui devaient entretenir toute la liberté de son esprit, passa quatre couleurs l'une après l'autre sur son ouvrage, c'est-à-dire, comme l'a bien remarqué M. de Caylus, le laissa sécher quatre fois avant de l'achever, pour donner plus de solidité aux couleurs qui devenaient la partie importante. Le hasard fit que, désespérant de peindre avec vérité l'écume de la gueule d'un chien, il lança de dépit sur le tableau l'éponge qui lui servait à essuyer son pinceau, et qui forma d'elle-même l'écume que le pinceau ne pouvait pas imiter. Pendant que Protogène travaillait à ce tableau, suivant Pline, ou après même qu'il était mort, selon Aulu-Gelle, le siège fut mis devant Rhodes par Démétrius Poliorcète, qui épargna ou le faubourg dans lequel peignait l'artiste, ou la ville même qui renfermait son chef-d'œuvre. Enfin, lorsque Apelle vit cet ouvrage, après l'avoir beaucoup admiré, il dit que Protogène l'égalait ou le surpassait en tout, hors dans l'art de quitter à temps un tableau, et que tant de travail excluait la grâce. C'est sans doute pour le détourner de ce travail trop minutieux que Aristote, dont il avait peint la mère, lui conseillait de représenter les batailles d'Alexandre, qui au-

(1) « Cura Protogenes. » (Quint., lib. XII, c. 10.)

raient un peu animé son pinceau. Mais Protogène, qui avait commencé tard et qui allait lentement, n'eut pas le temps de suivre cet avis. Il peignit seulement quelques figures isolées et au repos (1) avec le soin scrupuleux qui le caractérisait, et qui, même à travers l'Archipel, le faisait ressembler certainement aux autres Doriens de Sicyone et de Corinthe.

Si quelques analogies extérieures nous pouvaient suffire, nous trouverions une image de cet ami d'Apelle dans un ami de Raphaël. Comme Protogène, le Bolonais Francesco Raibolini, surnommé Francia du nom de l'orfèvre dont il avait d'abord été l'élève, préluda par un métier à l'exercice de l'art, et devint tard un peintre, puisque c'est seulement à quarante ans qu'il composa son premier tableau; il reçut du divin artiste d'Urbino des éloges qui rappellent ceux qui furent donnés à Protogène par l'artiste d'Éphèse. Il ne fut pas seulement loué par Sanzio, il lui ressembla, sans l'imiter, par la grâce fine et recueillie de ses Vierges, qui, après avoir été admirées de ses contemporains, sont demeurées pendant près de deux siècles comme inconnues à l'Europe. Ce maître délicat a retrouvé dans notre époque de justes appréciateurs; mais s'il rivalisa de finesse avec Raphaël, il n'en connut ni la variété ni la science; et quoiqu'il peignît avec un soin qui peut rappeler la patience de Protogène, il était certainement éloigné de l'imitation parfaite qui fit de ce grand peintre de Rhodes un des artistes les plus fameux de l'époque savante d'Alexandre.

(1) Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXV, c. 36.

Nicomachus Après Protogène, il y eut encore un grand peintre chez les anciens. Nicomaque a été comparé à ce qu'il y a de plus illustre dans l'histoire de l'art et du génie humain; il était fils et disciple d'Aristodème, qui ne peut être que ce Carien dont Philostrate raconte que l'antiquité possédait, non-seulement de beaux tableaux, mais encore une histoire complète de la peinture. S'il eût été fils d'Aristodème l'Athénien, il aurait été frère du célèbre peintre Nicias, et aurait été compté par Plutarque, à côté de celui-ci, parmi les hommes qui ont rendu Athènes illustre dans les arts de la paix. Il faut donc croire qu'il appartenait aussi à ces écoles orientales dont Parrhasius, Apelle et Protogène nous font connaître la gloire, mais dont il sera pour nous toujours également difficile de pénétrer et le commencement et la fin. Placé immédiatement à côté d'Apelle, dans les passages de Cicéron et de Pline que nous avons souvent cités, et qui le montrent comme ayant atteint la perfection par la juste union du coloris et du dessin, il se distingua entre ses émules par une rapidité d'exécution dont on rapporte des exemples curieux. C'est aussi lui, dit-on, qui, le premier, mit sur la tête d'Ulysse ce bonnet plat et velu des marins qui sert encore aujourd'hui à le caractériser. Il était du nombre de ceux dont les ouvrages, recherchés par les conquérants de la Grèce, allaient orner les plus beaux temples de Rome. Malgré sa grande facilité, qui faisait comparer ses ouvrages à ceux d'Homère par Plutarque lui-même, il est compté par Vitruve entre les artistes qui n'ont pas joui de toute leur renommée,

pour n'avoir pu vaincre tous les obstacles que la médiocrité de leur fortune leur opposait.

Au-dessous de Nicomaque se place un autre artiste qui a joui, comme lui, d'une facilité célèbre (1), et qui appartient aussi aux écoles d'Orient. Antiphile, le calomniateur d'Apelle, s'est rencontré avec lui dans quelques textes de l'antiquité. Selon le témoignage exprès de Pline, il était né en Égypte, et fut élève de Ctésidème, dont il est difficile de fixer l'origine. Comme les autres artistes de cette époque, il peignit et Philippe et Alexandre sous toutes les formes et à tous les âges; d'après l'indication de quelques autres tableaux qui lui sont attribués, on voit que son talent était particulièrement porté aux représentations réelles. Il avait peint un enfant qui soufflait le feu, de manière à éclairer par les reflets sa figure, tandis qu'une autre lumière éclairait toute la maison (2); un atelier, où l'on voyait la foule des femmes travailler la laine avec vivacité (3); une chasse de Ptolémée (4), et une figure plaisante de ce compagnon d'Ulysse qui, changé en pourceau par Circé, ne voulait plus reprendre sa forme humaine; il avait su rendre ce personnage si bouffon, que de son nom de Grylle on appela tout un genre de

(1) « Facilitate Antiphilus est præstantissimus. » (Quint., lib. XII, c. 10.)

(2) « Antiphilus puero ignem conflante laudatus, ac pulchra
« ALIAS domo splendescente, ipsiusque pueri ore. » (Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXV, c. 40.)

(3) « Item lanificio, in quo properant omnium mulierum
« pensa. » (*Ibid.*)

(4) « Ptolemæo venante. » (*Ibid.*)

peintures qui ne pouvait consister qu'en une série de métamorphoses burlesques, telles qu'on en a vu reparaitre de nos jours (1). Par cette imitation réelle et comique de la nature, les écoles orientales semblent avoir clos leur existence au moment même où Apelle élevait leur gloire au plus haut degré. Ainsi l'école de Raphaël périt avec lui, et il n'en resta guère que ce goût d'arabesques qu'il avait développé.

Nous ne chercherons pas à faire d'autres rapprochements entre ces peintres qui étaient dispersés dans la grande étendue de l'Asie, des îles et de l'Égypte, et ceux qui vivaient, au contraire, resserrés au milieu des populations misérables de l'Italie méridionale. Il est évident que pour le nombre, sinon pour l'éclat, la comparaison ne pourrait plus être soutenue. Il doit nous suffire d'avoir montré, par des analogies plus surprenantes que cherchées, que sur les côtes de l'Asie, chez les anciens, et au midi de la Péninsule, chez les modernes, s'élevèrent des génies fraternels qui recomposèrent l'idéal libre et nouveau de la beauté, tandis que partout autour d'eux, après avoir peu à peu substitué à l'idéal antique et sacerdotal le culte de la nature, les artistes des autres écoles demeuraient enchaînés à une imitation exacte, ou ne s'élevaient au-dessus d'elle que par une imitation savante, empreinte de l'intelligence de l'homme, mais étrangère au don divin de la grâce.

(1) « Idem jocosò nomine Gryllum ridiculi habitus pinxit.
« Unde hoc genus picturæ vocantur grylli. » (*Ibid.*)

XX.

Quatrième et dernière époque.

Quintilien, qui en peu de mots a donné l'idée la plus juste du développement de l'art grec, dit que la belle époque de la peinture commença vers le temps de Philippe, et se prolongea jusqu'à celui des successeurs d'Alexandre (1). La plupart des illustres génies que nous avons rangés dans la troisième époque ont brillé en effet sous Philippe et sous son fils; quelques-uns ont vécu aussi, après le partage de l'empire d'Alexandre, sous ses généraux couronnés. Ces derniers artistes ont clos le beau siècle; après eux paraissent cependant, en nombre considérable, des peintres dont nous voyons les ouvrages payés encore très-chèrement, même beaucoup vantés, mais privés des grands caractères de l'école précédente. Ils ont été cités par Pline dans une longue nomenclature, où ils sont entassés pêle-mêle, comme

(1) « Floruit autem circa Philippum, et usque ad successores Alexandri pictura. » (Quint., lib. XII, c. 10.)

des gens fort estimables, sur lesquels toutefois on n'a plus rien à dire; ils forment la quatrième époque, et puisqu'il faut le déclarer enfin, l'époque de la décadence, se relevant quelquefois par des efforts laborieux, puis retombant dans une défaillance plus pénible, jusqu'à ce que Pline se plaigne de faire l'histoire d'un art qui n'est plus (1). A la différence de quelques-uns de nos contemporains qui attendent pour s'enthousiasmer précisément cet instant fatal où tout commence à décliner, nous n'avons jamais eu de goût pour le spectacle de la décadence; et si nous poursuivons au delà du terme où nous sommes parvenu le parallèle de la peinture grecque et de la peinture italienne, c'est pour montrer en peu de mots combien les anciens ont traité raisonnablement des artistes dont les analogues ont été placés au premier rang des modernes par les critiques du dernier siècle, et même encore par quelques-uns du siècle présent.

Néalces est un des peintres les plus loués de la dernière époque; nous apprenons de Plutarque que, contemporain d'Aratus, et sans doute comme lui habitant de Sicyone, il florissait vers la cent vingt-neuvième olympiade, trente ou quarante ans après la mort d'Apelle (2). Il passait pour un artiste habile et spirituel (3). Ainsi, ayant voulu représenter un combat naval engagé entre les Perses et les Égyp-

(1) « Hactenus dictum sit de dignitate artis morientis. » (Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXV, c. 11.)

(2) Plut., *Vie d'Aratus*.

(3) « Nealces ingeniosus et solers in arte. » (Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXV, c. 40.)

tiens, pour faire comprendre que le Nil, et non pas la mer, était le lieu de la scène, il avait représenté sur le rivage un âne qui buvait, et que guettait un crocodile. Il attaquait encore les plus beaux sujets, puisqu'il peignait Vénus; il cherchait surtout l'exakte imitation, puisque, désespérant un jour de peindre l'écume d'un cheval, il jeta son éponge, que le hasard conduisit aussi heureusement que celle de Protogène. La peinture inspirait encore alors à Sicyone des vocations extraordinaires : Érigone, broyeur de couleurs dans l'atelier de Néalcès, y fit tant de progrès dans son art, qu'il forma lui-même un élève célèbre, Pasiás. Tout en continuant à peindre exactement la nature, les artistes devenaient des gens d'esprit. Théon, qui, vivant dans l'île de Samos, en face de la côte d'Ionie, doit être compté parmi les peintres asiatiques, est cité, pour le charme piquant de ses compositions, à côté même d'Apelle, par Quintilien, qui était d'un siècle où l'on devait beaucoup estimer ce genre de mérite. Cent ans après l'époque d'Aratus et de Néalcès, l'esprit s'était singulièrement développé dans les ateliers de la Grèce; c'est alors que le vainqueur du dernier roi de Macédoine, Paul Émile, ayant demandé aux Athéniens le premier de leurs philosophes pour instruire ses enfants, et un excellent peintre pour travailler à la décoration de son triomphe, les Athéniens lui donnèrent Métrodore, qui était, en effet, éminemment propre à satisfaire ses deux souhaits. Je me persuade volontiers que ces peintres faisaient de trop beaux raisonnements pour qu'ils pussent faire de la bonne peinture.

Les Macédoniens avaient ravivé l'art en Asie et en Égypte; ils l'avaient répandu dans le nord de la Grèce; les Romains ajoutèrent à sa diffusion. Cent ans après Paul Émile et Métrodore, au temps de César, un peintre qui était né à Byzance, et qui peut-être y avait sa demeure, Timomaque, peignait des ouvrages remarquables, que le dictateur payait comme des chefs-d'œuvre de la grande époque, et qu'il consacrait dans les temples de Rome : c'étaient la fureur d'Ajax, les meurtres sacrilèges de Médée, dont la poésie a également blâmé le sujet et loué l'exécution. La Gorgone était le chef-d'œuvre de cet artiste, qui cherchait à produire des émotions dignes du terrible génie de Rome. Timomaque, qui exagérait ainsi l'expression, imitait encore la nature avec force; quelques-unes de ses figures semblaient sur le point de parler. Un neveu d'Ennius, Pacuvius, secondant cette sorte de renaissance, dont son oncle avait donné le signal, avait imité à Rome tout à la fois les tragédies et les peintures de la Grèce, dès le siècle des Scipions. Au siècle de César, l'art s'était répandu de Rome vers les provinces du Nord; Pline citait de son temps un chevalier romain de la Vénétie qui avait orné Néronie de beaux ouvrages exécutés de la main gauche, et le vieil artiste Labéon, qui avait dû porter jusque dans la Gaule narbonnaise, dont il était proconsul, un talent plus propre, il est vrai, à inspirer la raillerie que l'admiration. Les Romains employèrent la peinture d'abord à dresser des généalogies, ensuite à représenter aux yeux du peuple les victoires des généraux et les combats du cirque, enfin à décorer les maisons où l'or et le marbre

laissaient quelques places vides. Il y avait cependant encore parmi eux des gens qui prenaient cet art expirant au sérieux. Si Arellius, qui était le grand artiste du règne d'Auguste, scandalisait les Romains en peignant les déesses sous les traits de ses maîtresses, Amulius, le peintre de Néron, véritable éclectique, passant du sévère au fleuri, ne travaillait jamais que revêtu de sa toge, même quand il était sur son échafaud. Pline, qui nous a laissé ces détails piquants, nous donne assez à entendre que tous ces artistes faisaient de grands efforts pour saisir la manière des anciens, et y réussissaient fort peu (1).

L'imitation de la nature, qui, de plus en plus appesantie, avait aboli le grand style, était arrivée à de singulières extrémités, même au beau temps de la Grèce. Pyréïus, qui, si nous suivons l'ordre de Pline, devait vivre au siècle d'Alexandre, se rendit fameux en peignant des boutiques de barbier, de cordonnier, des ânes, des provisions de cuisine, et autres choses semblables, ce qui l'avait fait surnommer Rhyparographe, c'est-à-dire peintre de sujets abjects : il y excellait. Après lui, des artistes, qui ne l'égalèrent point, laissèrent une multitude de petites scènes familières ou comiques, dont les peintures du musée de Naples nous offrent un assez grand nombre d'imitations curieuses. On ajouta même un tel prix à ces petits tableaux, que Denys, pour ne pas savoir y plier un talent consacré à la représentation de la figure humaine, fut surnommé

(1) « Priscus antiquis similior. » (Plin., *Hist. nat.*, l. XXXV, c. 37.)

Ludius
 Anthropographe, comme si c'était une imperfection (1). Un seul artiste est cité par Pline comme ayant retracé des scènes de la nature. C'est ce Ludius qui, sous Auguste, passa pour avoir inventé l'art de décorer les murailles des appartements, en y peignant maisons de plaisance, portiques, arbrisseaux taillés, bosquets, forêts, collines, bassins, rivières, ports, villes entières, avec l'accompagnement de figures occupées à toutes sortes de travaux et formant mille groupes agréables. Mais les murs d'Herculanum et de Pompéi, où l'on a retrouvé ce genre de décoration, moins varié, il est vrai, et moins mêlé de personnages que dans la description de Pline, nous montrent assez ce qu'ont pu être les paysages des anciens. Soit que la peinture fût toujours dominée par la sculpture, sur laquelle cependant elle prend évidemment le pas dans les ouvrages de Cicéron, de Quintilien et de Pline, soit que ce coloris obscur des Sicyoniens, qui finit par prévaloir, ne se prêtât point à rendre une nature qui était tout éblouissante de lumière, et qui, à cause de cela même, ne se laissait pas observer et ne pouvait pas être reproduite, il est certain que les Grecs, quoique instruits par la géométrie des règles de la perspective, pensèrent peu à les appliquer à la représentation des sites de leur beau pays.

Voilà tout ce qu'on peut remarquer d'intéressant dans la nomenclature des peintres que Pline a relevés dans l'histoire de la décadence de l'art. Trois siècles écoulés depuis la mort d'Alexandre jusqu'à

(1) Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXV, c. 37.

celle d'Auguste avaient suffi pour amener la peinture à son dernier jour. Ils avaient vu cependant se produire des artistes et des ouvrages dont l'écrivain romain avait pu faire une longue liste, en leur donnant fréquemment les épithètes de magnifiques et d'admirables ; mais lorsqu'on veut presser les expressions du critique, on voit que tout ce qu'il dit se réduit à déclarer qu'on trouve dans les œuvres de cette époque de l'esprit et une imitation tour à tour outrée et mesquine de la nature. Pline ne cite ni Néalcès ni Timomaque comme les modèles du goût, et ce n'est pas à propos de ces artistes dégénérés qu'il prodigue les hautes théories de l'art.

Nous n'avons pas toujours été aussi sages en parlant des ouvrages, sans doute fort remarquables, qu'ont produits les trois siècles qui seront bientôt écoulés depuis la mort de François I^{er}. Il faut savoir reconnaître tout ce que cette longue époque a vu paraître d'artistes dignes d'éloge ; mais il est à craindre qu'on ne soit tombé si bas au-dessous d'eux que parce qu'on les avait mis eux-mêmes au-dessus des grands, des véritables modèles que les Grecs devraient nous apprendre aujourd'hui à choisir et à respecter. Les Carrache sont, sans doute, d'illustres talents, dont on doit peut-être admirer les œuvres et l'école ; ceux mêmes qui les ont tant vantés, tout en ayant le tort de les proposer comme la règle suprême, n'ont peut-être pas assez compris tout leur mérite. Le vieux Louis Carrache, qui, avant de devenir un maître célèbre, fut, dit-on, comme Érigone chez Néalcès, broyeur de couleurs chez le Tintoret, a, dans sa couleur obscurcie à plaisir, je ne sais quoi

de désolé et d'austère où l'on ne peut s'empêcher de reconnaître l'effet d'un sentiment élevé de l'art; la *Vocation de saint Matthieu* et la *Conversion de saint Paul*, qu'on admire au musée de Bologne, deviennent véritablement pathétiques par l'âpreté même du sombre coloris qui en enveloppe les corps rudes et tourmentés. Augustin Carrache, que son cousin envoya étudier les œuvres du Corrège à Parme, a laissé, dans les jardins des Farnèse, quelques fresques où l'on est surpris de retrouver la mythologie antique interprétée avec un goût poétique, brillant, voluptueux, qui a de quoi charmer notre siècle, prévenu cependant contre ces séductions. Le frère d'Augustin, Annibal, qui est la grande gloire de cette famille, paraît tout à fait digne du beau siècle, lorsqu'on étudie les peintures dont il a décoré, à Rome, la voûte du palais Farnèse; la Galatée, qu'il y a représentée avec un feu admirable, a de quoi étonner, même après celle que Raphaël a peinte si belle et plus pure à la Farnésine; elle témoigne d'un art qui donne plus à la passion, et qui, tout en se relâchant de sa sévérité, a peut-être encore ajouté quelque chose à la science. Les disciples illustres de ces restaurateurs de la peinture offrent aussi des beautés que l'exagération des enthousiastes ne doit pas nous empêcher de reconnaître. Le Guide semble s'être proposé d'émouvoir, comme Louis, par la couleur; comme Annibal, par le dessin; le plus excellent des éclectiques, il mêle habilement les deux parties de l'art, et à cette union il joint encore celle de l'élégance et de la majesté, qui, par leur rencontre, impriment à tout ce qu'il a

touché un caractère unique et surprenant. Il ne peint plus le Christ radieux et dans la gloire; il le couronne d'épines, il l'attache à la croix, trouvant pour les tragédies du christianisme des couleurs à la fois désolées et fondues qui inspirent une terreur mêlée de tendresse. De même si, à la voûte du palais Rospigliosi, il représente le chœur des Heures rangées autour du char du Soleil, il sait ajouter à leur brillant éclat je ne sais quelle grandeur hardie qui étonne et qui charme tout ensemble. Le Guerchin, sans s'élever aussi haut, sait échauffer le regard en variant le sombre coloris de Louis Carrache, et en l'employant à rendre parfois avec noblesse une réalité fortement caractérisée. Le Dominiquin, plus indécis entre tous les modèles que ses maîtres lui ont appris à étudier, mais aussi quelquefois plus heureux, lutte avec le Guide dans les peintures des chapelles de Saint-Gregoire, se soutient à sa hauteur dans les grandes fresques de Saint-André della Valle, le surpasse enfin dans ce magnifique ouvrage de la Communion de saint Jérôme, qu'on a eu raison de placer au Vatican en face de la Transfiguration de Raphaël, pour qu'on pût voir ensemble ce qu'ont produit de plus beau, à un siècle de distance, le génie de l'étude et la réflexion du génie. Nous admirons ces artistes et les efforts qu'ils font pour atteindre à une vérité plus animée et plus exacte; mais nous conservons des lettres où leur esprit exercé s'épanche mieux encore que dans leurs peintures. Tandis que leur pinceau s'acharne à lutter avec la nature, leur intelligence, qui se développe, cherche, pour se produire, des moyens qui la fassent

briller toute seule ; elle est ingénieuse à se substituer à l'inspiration dans leurs tableaux, et, non contente encore de s'y faire reconnaître, elle déborde et exprime, par les raffinements de la théorie et de l'esprit, les idées qu'elle a trop bien analysées déjà pour leur donner les formes de l'art. Ne prenons donc jamais pour les maîtres de l'art ces hommes qui, par une fatalité singulière, en ont épuisé la force au moment même où ils en relevaient la spéculation.

La dispersion fut consommée par la conquête chez les modernes comme chez les anciens. Les Espagnols furent les premiers qui, en Andalousie et dans le foyer plus vivace de la Flandre, montrèrent jusqu'où ils pouvaient porter l'art qu'ils avaient étouffé en Italie sous les pas de leurs armées. Vélasquez et Rubens, qui allèrent étudier tous deux les pratiques des Vénitiens, n'ont pas été sans doute plus grands parmi les modernes que ne l'était, chez les anciens, ce Timomaque descendu de Byzance à Sicyone et à Athènes par le chemin que les Macédoniens avaient enseigné depuis longtemps. Après l'Espagne, la France, lorsqu'au dix-septième siècle elle eut relevé les nations de la servitude pour les associer en liberté, alla demander à l'Italie le goût et les modèles de l'art de peindre. Il semble qu'elle fut plus heureuse dans ses emprunts que Rome ne l'avait été autrefois dans ceux qu'elle avait faits à la Grèce ; et au lieu de ce Ludius qui affaiblissait la peinture hellénique, en la répandant sans discernement sur les murailles de toutes les maisons, elle eut son Poussin, qui, se bornant au contraire à de

petits cadres et à des compositions réfléchies, fondait une sorte d'art spirituel accommodé à notre nation, et retrouvait quelquefois le sentiment de l'art antique. La Hollande, qui avait participé tout ensemble au raffinement des méthodes apportées en Flandre par les Espagnols et à l'esprit de la France, montrait son caractère dans ces petites représentations comiques où Pyréeus s'était autrefois signalé, et atteignait à la gloire véritable, en reproduisant avec amour les sites de ce sol pour la liberté duquel elle avait répandu son sang héroïque. Les Italiens, qui décroissaient sensiblement tandis que les peuples étrangers se formaient ainsi à leur école, avaient, plus heureux en deux points que les Grecs, abandonné complètement à la Hollande les scènes burlesques, et rivalisé avec elle par les admirables paysages de Salvator Rosa. En s'appliquant surtout à lire l'expression sur le visage de l'homme, les peintres modernes avaient fini par comprendre celle qui se trouve aussi sur la face auguste et variée de la nature, en sorte que c'est peut-être pour avoir su moins bien représenter que les anciens les harmonies de notre corps, qu'ils ont mieux rendu celles de l'univers.

Ainsi les nations modernes ont profité de l'abaissement de l'Italie, comme les peuples antiques avaient fait de celui de la Grèce; mais elles n'ont pas gardé pour leur institutrice le respect intelligent que les anciens ont toujours témoigné pour la leur. Si les Romains achetaient à haut prix les ouvrages de Timomaque pour les mettre dans leurs temples, dans leurs palais, sous leurs portiques, à côté de ceux

d'Apelle, d'Euphranor et de Mélanthe, ils y plaçaient aussi ceux de Polygnote (1), de Zeuxis (2), de Parrhasius (3), de Timanthe (4). Lorsque le grand homme qui a renouvelé chez nous l'image de César nous livra par ses victoires les richesses de l'Italie, on transporta au Louvre les beaux ouvrages du Guide, du Dominiquin, des Carrache, avec les chefs-d'œuvre de Raphaël, de Léonard, de Titien; mais qui pensa à Giotto, à Masaccio, à Filippo Lippi, à Péruçiu, à Luca Signorelli? Quintilien nous a appris que de son temps on allait jusqu'à préférer la rude simplicité des premiers maîtres de l'art à la beauté des grands peintres qui avaient atteint la perfection. Comment traite-t-on de nos jours les hommes qui ont le courage de ne pas applaudir à la décadence, et de demander qu'on reporte aux précurseurs des peintres accomplis l'admiration qu'on prodigue communément aux déserteurs de leurs exemples? Aristote accordait tout son enthousiasme à Polygnote, et se taisait même sur Apelle. Que pense-t-on chez nous des critiques qui, à genoux devant Raphaël, se souviennent cependant de Giotto? Les anciens faisaient consister le bel effort de l'art dans sa création autant que dans son perfectionnement. Les modernes ne l'ont placé longtemps que dans sa dégra-

(1) Un soldat de Polygnote était placé d'abord devant la Curie, puis au portique de Pompée.

(2) L'Hélène de Zeuxis était sous les portiques de Philippe; son Marsyas enchaîné, au temple de la Concorde.

(3) Le Thésée de Parrhasius était au Capitole; son Archigalle, dans le palais de Tibère, qui le préférait à tout.

(4) Un héros de Timanthe était dans le temple de la Paix.

dation, consentent à peine à le voir dans sa perfection, et n'ont que du mépris pour ses commencements. Il était temps de montrer combien nous égare une fausse délicatesse par laquelle nous pensons nous rapprocher de l'antiquité, et que condamnent au contraire tous ses goûts et tous ses exemples.

La théorie ajoute sa force aux comparaisons de l'histoire pour nous faire embrasser la défense de nos Polygnote, de nos Zeuxis et de nos Parrhasius. L'art commence par une image où l'idée qu'il exprime est mieux accusée que la forme qu'il imite; il finit au contraire par une représentation où la forme reproduite importe plus que l'idée rendue. Il contient plus de l'homme au principe, plus de la nature à l'issue. Mais ce n'est pas la seule raison qui doit nous faire préférer les débuts à la fin. Dans le commencement, l'idée que la religion a faite toute-puissante modifie, pour s'exprimer, les lignes de la forme imitée, et se peint ainsi dans ce qui fait le fond même de l'imitation. Au dernier terme, au contraire, l'idée que la philosophie ramène avec une force toute subtile, mais à laquelle elle ne donne pas ordinairement le droit de violer la nature elle-même, se traduit par des efforts déliés de l'esprit, sans affecter l'essence de la forme représentée; et elle s'exprime ainsi par les circonstances de la représentation, et non plus par ce qui en compose la substance. Il est bien évident cependant que l'art est la pénétration intime des deux éléments, qu'il emprunte au monde idéal et au monde sensible. Tant que dure la lutte dans laquelle leur fusion s'accom-

plit, soit qu'en modifiant les abréviations de l'ère sacerdotale on s'avance à la conquête des formes naturelles, soit que de l'imitation de la nature on s'élève, par un système de contractions nouvelles, à l'expression d'un nouvel idéal, l'art est composé, dans des proportions inégales, qui font ses phases différentes, des deux parties qui sont nécessaires à sa constitution; pendant ces diverses époques les générations se transmettent avec respect les modifications suivies que le génie de l'homme fait d'autorité dans les représentations de la nature. Mais lorsque le principe de l'imitation absolue est proclamé, lorsqu'au nom de ce principe chaque artiste, armé d'un pinceau et ouvrant les yeux sur le spectacle de l'univers, croit que tout le talent consiste à en produire une copie exacte, alors les traditions qui, par l'effort continu des âges, avaient attaché l'expression de la pensée aux inflexions mêmes du dessin sont méconnues et dissipées; alors l'esprit humain, dont cependant l'activité s'est accrue, ne trouvant plus à la satisfaire dans la partie sérieuse de l'art d'où il est exclu, se joue dans les parties accessoires par mille subtilités, superflues d'abord, puis funestes, jusqu'à ce que, lassé de ces jeux subalternes, inutiles et contraints, il ôte à la peinture déchuë son dernier appui en se retirant complètement d'elle, pour répandre toute sa liberté et toute sa puissance dans les formes purement intellectuelles de la parole.



ÉTUDE
SUR LES
POÈMES ET SUR LES IMAGES
DE LA DANSE DES MORTS.





ÉTUDE

SUR LES

POÈMES ET SUR LES IMAGES

DE LA DANSE DES MORTS.

I.

De la critique en matière de beaux-arts.

L'homme le plus simple, lorsqu'il est placé en face d'un objet d'art, ne peut s'empêcher de le juger; dans son jugement, si grossier et si faux qu'il puisse être, interviennent les plus nobles facultés dont Dieu ait doué notre espèce, celles qui sondent le mystère de notre destinée, et qui, à travers les choses périssables, aperçoivent les choses éternelles. Ces facultés, l'ignorance les engourdit, une mauvaise culture les déprave; elles subsistent cependant chez les êtres qui s'appliquent le moins à les développer; il n'est pas de paysan, si endurci par la misère, qui, un jour, en considérant les œuvres de la nature ou celles de la civilisation, ne les mesure au sentiment de l'infini gravé dans le cœur de tous les hommes, et ne s'écrie, frappé du rapport de l'objet créé avec son type incréé : Cela est beau!

La critique la plus raffinée ne diffère pas essentiellement de cette opération des esprits ordinaires : tout ce qu'elle peut faire, c'est de répandre la lumière sur les vagues impressions de la sensibilité, de démêler dans ce qui n'est, pour la foule, qu'un sentiment confus, la loi des harmonies secrètes qui président aux créations de Dieu et aux inventions du génie. Qu'elle ne s'enorgueillisse point trop de ses prérogatives ! Agissant sur des sensations communes à tous les hommes, la critique ne peut apprendre, à ceux qu'elle a la prétention d'instruire, que ce qu'ils ont tous éprouvé. Le philosophe vraiment digne de ce nom, et que le vertige de la science n'a point égaré, sait bien que sa raison ne conçoit rien qui ne soit aussi déposé dans l'intelligence du vulgaire ; seulement sa raison connaît comment elle procède, tandis que l'intelligence du vulgaire ignore le travail qui, par des voies cachées, la conduit aux mêmes résultats.

Pour ne pas placer la critique trop haut, il faut craindre aussi de la mettre trop bas ; beaucoup de personnes aujourd'hui ne se vantent de leur raison que parce qu'elles l'ont condamnée à ramper au-dessous même des instincts qui animent la multitude ; pour s'assurer de la sagesse de leur esprit, elles ont pris le parti extrême de lui défendre de penser. Vous devez parler d'une œuvre d'art ; si vous tenez à leur estime, bornez-vous à décrire, n'ayez pas la prétention de juger. A leur avis, des trois opérations de l'entendement que Bossuet reconnaissait dans l'homme, le Créateur nous en a départi deux qui sont superflues ; il aurait dû lui suffire de douer

d'attention un être qui, lorsqu'il a vu deux objets, n'a aucun intérêt à les comparer entre eux, et qui ne saurait surtout se fonder sur leur rapprochement pour rien affirmer de leur nature, de leur fin, du rang que tient leur destinée dans la destinée universelle.

Critiquer une œuvre, c'est montrer ses rapports avec la destinée de l'âme humaine et avec celle du monde. Vous voulez me faire connaître l'impression que cet ouvrage a produite sur vous; que m'importe? je vais opposer mon impression à la vôtre. Quelle sera l'autorité qui prononcera entre nous, si vous n'avez pas pris soin d'asseoir votre opinion sur quelque idée que je serai obligé de respecter, parce que, tenant à la constitution même de l'esprit humain, elle portera le caractère de l'évidence? Vous voulez me dire quel est cet ouvrage, sans m'apprendre à quel genre il appartient, c'est-à-dire quelle place il occupe dans les grandes classifications de l'art ou dans l'ordre général des choses; vous ne sauriez non plus mériter mon intérêt. Que me fait ce phénomène isolé, à moi qui me vois isolé à mon tour au milieu de ce chaos sous l'image duquel vous me peignez le monde? Si la vie est courte, ce n'est pas la peine que j'en perde le moindre instant à vous écouter. Il me paraît prudent d'employer les moments qui me restent à chercher au-dessus de toutes ces apparences quelque principe auquel je puisse rattacher mon existence prête à s'enfuir. Tout le reste est oiseux et insipide.

Lorsque la critique se trouve en face d'un objet d'art, alors surtout elle doit élever le ton, ne pas

s'embarrasser de mots inutiles, chercher hardiment l'esprit même des choses. Si elle se borne à définir les procédés des artistes, elle fait une œuvre vulgaire à laquelle suffit la science qu'on peut acquérir en huit jours dans les ateliers. Si elle se prévaut du vague, qui est le caractère de toutes les impressions délicates, pour se dispenser d'en faire le sujet d'un jugement sérieux, elle méconnaît les lois les plus simples de la nature. Ce n'est pas parce qu'elles sont indécises, c'est parce qu'elles sont générales que les sensations de l'art se prêtent difficilement à l'analyse. Répondant à ce qu'il y a de plus essentiel dans l'âme de l'homme et dans l'univers, elles doivent être ressenties par tous et ne se laisser expliquer que par le petit nombre : c'est cependant cette explication qu'il importe de donner. Kant l'a vu nettement ; l'étude des beaux-arts porte sans cesse l'esprit à la considération de la fin des choses (1). C'est par là qu'elle plaît aux intelligences fatiguées par les déceptions des spéculations vaines.

Mais plus j'élève cette science, plus aussi je veux lui donner une base solide ; je cherche pour elle un appui contre le danger des faux systèmes, et il me semble qu'on n'en saurait rencontrer de meilleur que celui de l'histoire. Réduire la critique à enregistrer les unes après les autres, et sans chercher le lien qui les unit, les œuvres successives du génie humain, me paraît un excès tout semblable à la manie des gens qui veulent la borner à en décrire les contours ; il ne saurait me venir à la pensée de

(1) *Critice facultatis iudicandi aestheticæ.*

la rabaisser jusque-là. Mais observer sur le grand théâtre de l'histoire les modifications de la vie intérieure de l'âme humaine, suivre à travers les siècles le jeu des phénomènes de la conscience, mesurer aux âges de l'espèce les pas que l'individu, dont elle est l'image, fait vers le but suprême, me semble une tentative en tout digne de notre temps.

En exprimant ce vœu, je n'entends rien proposer de nouveau, mais seulement, comme je l'ai dit ailleurs, je veux rappeler quelques idées que je vois chaque jour mises en oubli par ceux-là mêmes qui ont reçu la mission de les défendre. Winckelmann avait déjà compris, au dernier siècle, que toute la théorie de l'art peut se réduire à la théorie des époques; lorsqu'on lit son ouvrage, on sent que cette pensée, qu'on y voit percer partout, lui assurera une jeunesse éternelle, semblable à celle des chefs-d'œuvre auxquels il est consacré. Winckelmann connaissait tout ce que les philosophes et les rhéteurs de la Grèce ont écrit sur le sentiment du beau, sur la source divine vers laquelle il fait refluer nos pensées, sur les canaux divers par lesquels il en découle pour se répandre parmi les hommes. Dans son livre, à peine fait-il allusion à ces systèmes; cependant il n'y dit rien qui ne les rappelle: à leurs principes abstraits, il a substitué des vérités historiques qui n'en sont que la traduction; et d'une science métaphysique, accessible à peu de gens, il a fait ainsi une étude toute positive, où les moins habiles se sentent à l'aise. Il ne reste qu'une difficulté: séparées des idées dont elles émanent, les classifications de l'*Histoire de l'art* ne sont plus que de vaines no-

menclatures; et si on ne sait pas ce que Denys d'Halicarnasse appelle le sublime, la grâce et le beau, on ne peut non plus comprendre ce que Winckelmann veut dire avec la première, la seconde et la troisième époque.

A ce compte, le nombre des personnes qui entendent l'illustre auteur allemand n'est point encore très-considérable. J'ai ouï des critiques demander qu'on leur démontrât ce qui forme les éléments mêmes de leur art, et blâmer, comme une invasion de nos jours, ce qui est, depuis plus de deux mille ans, le patrimoine commun de tous les hommes qui pensent, le fondement inébranlable de toutes leurs découvertes. Vouloir contredire à tout prix, préférer l'erreur qui vous en fournit les moyens à la vérité qui vous réduirait au silence, employer même le mensonge lorsque l'erreur ne suffit plus, sont peccadilles de tout temps tolérées dans les débats littéraires; cependant il fallait autrefois, pour être reçu à les commettre, prouver qu'on était au courant des choses, et que, si on embrassait le faux, on serait aussi capable de faire triompher le vrai. Sans doute il est commode de repousser ce qu'il faudrait prendre la peine d'étudier; mais quand on aspire à donner des leçons, il semble qu'on devrait tout au moins avoir ouvert les livres des maîtres de la science.

La théorie des époques, tracée par Winckelmann, exercera longtemps encore les méditations des esprits sérieux. Je n'y voudrais ajouter qu'un amendement, qui a été préparé par de savants travaux et que le goût de notre temps a rendu nécessaire. Dans les œuvres de la Grèce et de Rome, on a eu à juger

jusqu'ici une civilisation où l'homme, épris de lui-même, voyait tout à travers les formes finies de son entendement et même de son corps. Mais cette civilisation n'a point été la seule que l'art ait illustrée par ses merveilles : avant qu'elle brillât, l'Orient avait eu des empires qui s'étaient éveillés et éteints dans le sein du panthéisme; et lorsqu'elle eut disparu, le moyen âge ralluma sur les autels du Dieu de l'esprit ce culte de l'infini que l'Asie avait entretenu dans les temples des dieux de la matière. Winkelmann avait déjà rencontré le génie de l'Orient dans les ouvrages de l'Égypte; mais, partagé entre l'admiration qu'ils lui inspiraient et l'impossibilité où il était de les faire entrer dans les classifications de l'art grec, il négligea de caractériser leur principe, de peur de se voir forcé à se condamner. L'illustre élève de ce grand maître, M. Quatremère de Quincy, a fixé son regard sur les monuments du moyen âge (1), et, poussé par l'esprit de son siècle, il n'a pas hésité à les blâmer; mais par la critique qu'il en fait, on les connaît mieux que par tous les éloges que nous avons entendus depuis; et après la définition qu'il en donne, il semble qu'il ne reste plus rien à dire, sinon que cette définition même est un principe qui, pour se soustraire aux règles de l'antiquité, peut néanmoins former un véritable système, et, à ce titre, mériter le respect et l'étude. Comparer les époques où l'art est au service d'une civilisation marquée du sceau de l'infini, à celles où il exprime une civilisation réglée sur les conditions

(1) *Dictionnaire d'architecture*, article *Architecture gothique*.

finies de la nature humaine, telle est, à ce qu'il me paraît, la tâche principale et nouvelle de la critique contemporaine. Placés à l'issue de cette grande révolution de la Renaissance qui a donné à l'expansion indéterminée du génie chrétien les limites du goût antique, nous sentons que, dans le domaine de l'art non plus que dans celui de la philosophie, nous ne pourrions, sans abdiquer une partie essentielle de nous-mêmes, adhérer à une doctrine qui exclurait ou l'élément infini du moyen âge, ou l'élément fini de l'antiquité, désormais confondus dans notre esprit et jusque dans notre sang.

Je me propose, dans l'étude présente, d'indiquer, par quelques traits rapides, comment ces deux termes ont concouru à former l'un des ouvrages les plus originaux que l'art moderne ait produits. La *Danse des morts* a été, de notre temps, l'objet de recherches savantes auxquelles il n'a manqué peut-être que le sentiment des lois qui président au développement de l'art. Après le livre de M. Peignot (1), celui de M. Douce (2) semble avoir épuisé tout ce que l'érudition pouvait nous apprendre sur ce sujet. C'est maintenant à la critique à s'en emparer, et à lui assigner sa place dans l'histoire et dans la théorie de l'art. Il est à présumer qu'après une déclaration si expresse on ne pourra pas se tromper sur le dessein que j'ai conçu. Un ouvrage (3) où l'on se servait de quelque connaissance des pays étrangers pour prou-

(1) *Recherches historiques et littéraires sur la Danse des morts*, par M. Peignot; Dijon, 1826.

(2) *The Dance of Death*, by Francis Douce; London, 1833.

(3) *De l'Art en Allemagne*.

ver la supériorité du nôtre, où l'on démontrait, par exemple, que les monuments qui sont considérés par l'Allemagne comme la création de son génie et le type même de tous ses arts, sont de pures imitations de l'architecture française, a subi naguère le reproche de faire une trop petite part au génie et aux idées de la France. Je ne veux pas exposer au même malheur cet essai, où les mêmes opinions seront reproduites : et c'est pourquoi, au risque de paraître affecter une gravité excessive, j'ai pris le parti de présenter ici, avec le moins de mots qu'il m'a été possible, les principes qui forment la tradition de la véritable école française, et dont je vais poursuivre l'application.



II.

Première idée de la Danse des morts.

Il faudrait remonter bien haut, si l'on voulait retrouver les premiers monuments où l'art a essayé d'exprimer d'une manière un peu étendue la pensée de la mort. Les Égyptiens, pour ne pas aller plus loin, paraissent avoir eu cette idée présente en façonnant tous les ouvrages qui sont sortis de leurs mains, et qui portent l'empreinte de la mélancolie de leur caractère, autant que celle de la grandeur de leur empire. Rien ne ressemble plus à nos danses des morts que les peintures dont ils ornaient leurs gigantesques tombeaux, et où ils écrivaient non-seulement la vie de leurs héros, mais encore les dogmes de leur religion. Doués d'un génie moins profond, les Grecs ne laissèrent pas de graver dans leurs sépultures les symboles de leur culte et les espérances de leur philosophie. Ils avaient des formes heureuses pour rappeler aux yeux ces tristes mystères; il semble que c'est pour leurs tombeaux qu'ils avaient inventé l'ordre ionique, de tous le plus doux

et le plus élégant ; souvent le papillon était l'emblème qui consacrait à la mort les marbres où ils venaient pleurer. On peut croire que, lorsqu'ils les couvraient de compositions développées, ils y représentaient les événements de l'histoire plutôt que les enseignements du sacerdoce : ainsi on peut s'assurer par le voyage de Pausanias qu'Éaque était peint sur les murailles de son tombeau, non point assis, comme juge, au tribunal des enfers, mais entouré, comme roi, des députés des villes grecques qu'il avait délivrées de la peste et de l'incendie. Les peuples de l'antiquité associaient les danses aux funérailles ; leurs poètes mêlaient l'image de la mort aux plaisirs, pour les rendre plus vifs, et, poursuivant ce mélange au delà même de la vie terrestre, ils aimaient à penser que les ombres continuaient dans les Champs Élysées leurs jeux interrompus ici-bas :

Pars pedibus plaudunt choreis, et carmina dicunt (1).

On a retrouvé en Italie des bas-reliefs, des bronzes, des peintures qui réalisent l'idée du poète, et qui représentaient des danses de squelettes (2). Ne doit-on pas reconnaître dans ces ouvrages l'influence du sombre esprit de l'Étrurie ? La Grèce aurait-elle montré le spectre ? ne l'aurait-elle pas caché sous les fleurs ?

Si ce sont les Étrusques qui ont fourni la première idée de la danse des morts, les chrétiens

(1) Virgile, *Énéide*, l. VI.

(2) Voyez, sur la Danse des squelettes de Cumes, M. Peignot, p. xvij.

étaient naturellement disposés à la féconder. Pendant trois siècles, ils moururent au milieu des fêtes du paganisme, et ils peignirent leurs glorieux supplices dans les catacombes. Après le triomphe, à peine avaient-ils commencé d'inspirer un esprit nouveau à la société, qu'ils la virent s'écrouler sous l'effort des Barbares, et qu'ils furent eux-mêmes en proie, le lendemain de leur victoire, à des malheurs plus terribles et plus longs que tous ceux de la persécution. Ce fut surtout alors, sous le coup répété des invasions, que leur imagination s'assombrit; ils purent croire que la mort, qu'ils avaient si longtemps bravée, allait ressaisir avec eux la civilisation et le monde tout entier. Les terreurs de l'an mil furent le dernier accès de cette désolation universelle qui pesait sur l'Occident depuis le cinquième siècle, et qu'interrompirent seulement de loin en loin de courtes lueurs d'espoir données à la race humaine par le génie de quelques grands princes. Pendant cette longue période, où le deuil régna sur la terre, les hommes songèrent peu à exprimer par des œuvres d'art leurs pensées ramenées en eux-mêmes par l'attente d'une fin prochaine; à peine prirent-ils le temps de peindre au fond de leurs sanctuaires Dieu irrité et menaçant; mais ils amassèrent dans leur âme des trésors de tristesses qui devaient bientôt se répandre sous toutes les formes.

Cependant, lorsque les frayeurs de cette redoutable époque eurent été calmées, on ne vit d'abord paraître partout qu'une activité extraordinaire. Le travail, qui jusque-là s'était poursuivi sourdement au sein des populations rajeunies par la conquête,

éclata au grand jour. Les nations, recomposées par les mélanges de la barbarie, firent un dernier et victorieux effort pour échapper à ce tyrannique souvenir de l'empire romain que les Barbares eux-mêmes avaient contribué à prolonger, et qui commençait seulement alors à se dissiper. Les langues nouvelles se dégagèrent du sein de la langue antique, comme pour seconder l'essor des peuples dont elles étaient l'expression. Leur esprit, non moins prompt à s'affranchir, s'agita dans les liens que la religion leur avait donnés, et, avec les scolastiques, se mit à raisonner le christianisme, quelquefois à le déchirer. Bientôt l'art lui-même couronna ces premières tentatives d'indépendance par des merveilles qu'on n'avait point encore vues; le plein cintre romain fut brisé en même temps que l'ancienne civilisation dont il était l'emblème; et dans les temples renouvelés comme les hommes qui allaient y répandre leurs prières, l'ogive s'élança avec une audace qui porta jusqu'au ciel le témoignage de la puissance du génie moderne.

Tant de liberté commençait aussi à inquiéter l'Église, qui voyait les esprits tourmentés de je ne sais quel besoin de tout refaire, et qui craignait, non sans raison, des mouvements dont elle n'avait plus la direction suprême. Elle crut avoir remis l'Europe sous son autorité, en l'entraînant dans l'expédition des croisades. Mais tandis qu'elle poussait vers l'Orient les barons et les manants qui devaient, dans des combats lointains, prendre une nouvelle confiance en eux-mêmes, les écoles retentissaient de disputes. Abeilard agitait le nord de la France; l'hérésie

des Albigeois soulevait le midi. Le clergé régulier, qui avait été associé depuis longtemps à la fortune de la société civile, avait intérêt à conspirer pour son indépendance. Les ordres monastiques, séparés du monde, étrangers à ses idées et à ses calculs, étaient une milice plus propre au gouvernement des esprits. Dès le douzième siècle, saint Bernard montra quelle pouvait être la puissance d'un moine qui unissait le génie à la piété.

« Dans les premières années du treizième siècle, deux ordres nouveaux furent constitués, qui héritèrent de la mission de saint Bernard, qui la poursuivirent avec une intelligence et un éclat extraordinaires, et qui firent une des révolutions les plus étonnantes dont l'histoire de notre civilisation puisse conserver le souvenir. Un Italien et un Espagnol, qui avaient fréquenté les écoles de la France, saint François et saint Dominique, conçurent la pensée de raffermir l'empire de l'Eglise sur le monde. Leurs disciples (1), qui couvrirent presque aussitôt la surface de l'Occident, se proposèrent de vaincre la société par ses propres armes; ils l'entraînèrent en prenant ses idées, en les développant avec talent et avec force, en les soumettant à la suprême direction de Rome. Ils s'associèrent à la politique qui avait rendu les nations modernes indépendantes les unes

(1) Il n'est peut-être pas inutile d'avertir que les franciscains furent appelés Frères mineurs par leur institution, cordeliers à cause de leur ceinture; que les dominicains reçurent de leur fondateur le nom de Frères précheurs, et prirent celui de jacobins de la maison qu'ils avaient à Paris, rue Saint-Jacques; qu'enfin, ces deux ordres réunis ont été nommés plus tard Ordres mendiants.

des autres, et soutinrent cependant le patronage que la papauté voulait exercer sur elles; ils servirent les langues modernes en les établissant dans la chaire, où, du temps de saint Bernard, elles cédaient encore le pas au latin; ils adoptèrent la scolastique; et, tout en la maintenant dans les bornes de la foi, la poussèrent au plus haut point de subtilité, de raffinement, d'élévation; acceptant l'art ogival qui venait d'éclorre, ils le portèrent dans les pays qui ne le connaissaient pas; et je ne doute pas qu'il ne faille leur savoir gré des perfectionnements que la science y ajouta, en même temps que du caractère exclusivement religieux qu'il conserva longtemps. Mais tout en secondant ainsi les vœux les plus nobles et les plus légitimes du siècle, ils combattaient ceux qui s'accordaient moins avec l'esprit du christianisme primitif. Ils prêchaient une égalité dont la féodalité devait s'accommoder assez mal, une abnégation et une austerité qu'il était difficile de faire pratiquer dans un temps où toutes les passions empruntaient des forces nouvelles à la civilisation naissante. Mais ils étaient aimés du peuple, dont ils partageaient la pauvreté et dont ils excitaient l'intelligence; par lui ils devinrent bientôt les maîtres de la société.

La danse des morts fut une des inventions que ces moines employèrent le plus familièrement, pour captiver l'imagination des hommes, et pour ramener leurs esprits aux austères vérités du christianisme. Elle devint tout à la fois, entre leurs mains, un symbole de l'égalité qu'ils annonçaient, une protestation contre l'orgueil du siècle qu'ils venaient

humilier, un avertissement de la vie éternelle au nom de laquelle ils régentaient la vie présente. Tel était, à n'en pas douter, le but qu'ils se proposaient. Pour l'atteindre, ils mirent en œuvre une donnée probablement plus ancienne, et à l'origine de laquelle il est moins facile de remonter.

En France, où prirent naissance tous les grands mouvements du onzième siècle, et la réaction qui suivit, courait, pendant le treizième siècle, une légende connue sous le titre de : « *Les trois morts et les trois vifs.* » Parmi les manuscrits de la Bibliothèque du roi, on peut la voir mise en vers par Baudouin de Condé et par Nicolas de Marginal. Ces trouvères n'avaient fait que donner deux versions différentes d'un récit répandu, selon toute apparence, par les moines, et dont voici l'abrégé : Un pieux solitaire avait eu une vision dans laquelle trois princes de la terre allant à la chasse, à cheval, le faucon au poing, avaient aperçu, au milieu de la forêt, trois morts se dresser, dépouillés et nus, devant eux, pour leur faire comprendre en quel misérable état leurs richesses ne les empêcheraient pas de tomber un jour. On conçoit tout le parti que les Frères prêcheurs pouvaient tirer d'une semblable narration pour épouvanter une société toute fière des premiers progrès qu'elle faisait d'elle-même vers les lumières et la puissance de la civilisation. Comment les artistes interprétèrent-ils la légende monacale ? C'est ce qu'il faut voir maintenant.

III.

Trionfo della Morte,

Par André Orcagna et par François Pétrarque.

Le Dante fut l'écho de la révolution que les ordres mendiants firent dans l'état de la chrétienté : son Enfer nous donne une idée fidèle de leur audace contre les puissances du siècle ; son Paradis nous initie aux plans qu'ils avaient conçus pour la réforme de l'Église et du monde (1). Qui ne sait pas le rôle que les franciscains et les dominicains ont joué dans les derniers siècles du moyen âge, ne peut se vanter de comprendre la *Divine Comédie*.

Un artiste de Florence, qui peut passer pour l'élève du Dante, tant il s'était nourri de sa lecture, André Orcagna, a laissé, vers le milieu du quator-

(1) Voy. particulièrement les chants X, XI, XII, XIII du *Paradis*, que j'appellerais volontiers la *clef* du poëme du Dante; voyez encore les chants XXXI et XXXII pour les liens qui rattachent à saint Bernard la mission des dominicains et des franciscains.

zième siècle, sur les murailles du Campo-Santo de Pise, des peintures où l'on peut voir que, comme son maître, il était tout plein de cette terrible poésie du christianisme primitif, remise en honneur par les frères mendiants. Il traça dans une même page, et l'un auprès de l'autre, le jugement universel et l'enfer, dont ces moines entretenaient sans cesse l'imagination du peuple. A leur voix, on avait vu les mêmes représentations remplacer, dans la décoration des temples, les figures purement symboliques de l'art byzantin, et paraître jusque dans ces solennités des *mystères* qui préludaient aux gloires de notre théâtre.

Orcagna peignit, dans une seconde composition, un sujet qui, presque partout, se produisit avec ceux-là, mais auquel on donna, au delà des Alpes, une forme particulière. Les Italiens l'appellent encore aujourd'hui le Triomphe de la Mort. Au milieu du tombeau, la Mort, vêtue de noir, armée de sa faux, semble s'abattre sur la terre avec un élan irrésistible; elle plane sur un amas de victimes, parmi lesquelles le peintre, organe des sévères avertissements de l'égalité monastique, a placé pêle-mêle les papes, les empereurs, les rois, les reines, les abbesses; tous les hauts dignitaires de l'ancienne société. La Mort dédaigne les cris d'une multitude de malheureux qui l'implorent, et dirige son vol vers une charmante retraite, où, sur l'herbe émaillée de fleurs, à l'ombre d'une forêt d'orangers, des seigneurs goûtent tous les plaisirs, tenant sur leurs mains de beaux oiseaux, écoutant les sons des instruments, et regardant leurs dames que des amours

menacent de leurs flèches. En face de cette peinture des jouissances du monde, l'artiste a placé dans la partie opposée de son œuvre une haute montagne habitée par des ermites, qui, sous le costume des premiers temps du christianisme, représentent les austérités opposées par les ordres nouveaux aux débordements du siècle. Ces saints sont plongés dans la lecture, la prière et la contemplation; d'autres se livrent à de rudes travaux pour soutenir leur existence. Au bas de la montagne, saint Macaire, l'un des premiers solitaires de l'Égypte chrétienne, et l'un des fondateurs de la théologie ascétique, renouvelée dès la fin du treizième siècle par les disciples de saint François, arrête trois rois qui vont à la chasse avec leurs maîtresses. Il leur montre dans trois sépulcres, contre lesquels leurs chevaux viennent se heurter, trois cadavres de rois, dont le premier est enflé par la putréfaction, l'autre déchiré par les vers, le dernier réduit au squelette, comme pour témoigner des hideux et rapides effets de la mort. L'horreur se peint sur le visage des princes qui font cette rencontre, et l'un d'entre eux se bouche le nez avec la main pour ne pas sentir la puanteur qui s'exhale des tombes découvertes. Il est difficile d'exprimer d'une manière plus claire et plus frappante l'opposition qui s'était alors établie entre la société séculière, enivrée de ses biens nouveaux, et la société monastique, qui ne voulait admettre d'autres biens que ceux du ciel.

On voit qu'en figurant ainsi les sentiments de son époque, l'Orcagna avait emprunté à la France la légende des Trois morts et des trois vifs. Il est à

croire aussi qu'il exerça à son tour la plus grande influence sur la manière dont la France développa plus tard la même légende. Les papes, les empereurs, les abbesses qu'il avait représentés vaincus par la mort et étendus au-dessous d'elle, parurent bientôt debout, il est vrai, et avec des attitudes toutes nouvelles, dans les compositions que les nations du Nord consacrèrent au même sujet. Le nom de saint Macaire, qui joue le principal rôle dans l'œuvre de l'artiste florentin, s'altéra dans la bouche du peuple, et se changea en celui de Macabre, qui se répandit au siècle suivant.

Mais si cette peinture de l'Oragna a contribué à avancer la composition de la danse macabre, elle en diffère par des traits qu'il suffira d'indiquer brièvement. Tandis que par la pensée elle se rattache à tout l'ordre du moyen âge, par la forme elle appartient déjà à la renaissance. La symétrie qui y préside, l'antithèse marquée des plaisirs du monde et du recueillement des anachorètes, les amours qui volent avec leurs flèches au-dessus des bosquets, la gradation savante de la décomposition des trois cadavres, sont des marques auxquelles on doit reconnaître non-seulement une imitation précocce des anciens, mais encore les tendances d'un art déjà accessible au sentiment de la nature.

Du tableau de l'Oragna il faut rapprocher des vers de Pétrarque, qui semblent en être comme une réminiscence, et qui serviront à en marquer plus vivement le caractère. Dans une pièce qui a été certainement composée après l'œuvre du peintre, et qui, comme elle, porte le titre de *Triomphe de la*

Mort, le poëte suppose que Laure, victorieuse de l'amour, s'avance au milieu d'une magnifique escorte, formée par les plus célèbres dames des troubadours. Tout à coup le cortège rencontre la Mort :

Quand' io vidi un' insegna oscura e trista ;

Ed una donna involta in veste negra,

Con un furor qual io non so se mai

Al tempo de' giganti fosse a Flegra,

Si mosse, e disse : Or tu donna, che vai

Di gioventute e di bellezze altera,

E di tua vita il termine non sai,

I' son colei che si importuna e fera

Chiamata son da voi, e sorda e cieca,

Gente a cui si fa notte innanzi sera.

I' ho condott' al fin la gente Greca

E la Trojana, all' ultimo i Romani,

Con la mia spada la qual punge e seca ;

E popoli altri barbareschi e strani :

E giungendo quand' altri non m' aspetta,

Ho interrotti mille pensier vani.

..... Ed ecco da traverso

Piena di morti tutta la campagna,

Che comprender nol puo prosa ne verso.

Da India, dal Catai, Marrocco e Spagna

Il mezzo avea gia pieno e le pendici

Per molti tempi quella turba magna.

Ivi eran quei che sur detti felici

Pontefici, regnanti, imperadori ;

Or sono ignudi, miseri e mendici.

U' son or le ricchezze? n' son gli onori,

E le gemme e gli scettri e le corone,

Le mitre con purpurei colori ?

O ciechi, il tanto affaticar che giova ?

Tutti tornate alla gran madre antica;
E'l nome vostro appena si ritrova (1).

Voilà bien les traits principaux de la peinture que j'analysais tout à l'heure : la Mort, avec sa robe noire et son vol terrible ; puis l'amas des pontifes, des empereurs, des rois, à qui leurs richesses, leurs sceptres et leurs couronnes sont désormais inutiles. Mais dans les beaux vers de Pétrarque, comme dans la fresque d'Orcagna, on voit percer partout l'étude de la vraisemblance et de la régularité, qui sont devenues, pour ainsi dire, les premiers besoins du goût moderne. Dans ces Grecs et ces Romains que le poète fait tomber sous les coups de la Mort, comme dans ces Amours que le peintre du Campo-Santo fait voltiger au-dessus du cercle des femmes, on retrouve aussi le souvenir présent des anciens. Tous ces signes révèlent aussi le génie de la renaissance qui, au quatorzième siècle, avait déjà commencé au delà des Alpes. L'imitation de l'antiquité, le sentiment de l'ordre, l'amour de la nature, caractérisent l'art que les Italiens pratiquaient dès cette époque ; mais les nations du Nord, qui les prirent plus tard pour modèles, exprimaient encore alors leurs sentiments sous des formes soumises à de

(1) L'élève de prédilection du Titien, Bonifacio, dont on a souvent confondu les ouvrages avec ceux de son maître, a peint quatre tableaux, représentant les quatre *Triumphes* de Pétrarque ; Silvestre Pomarède a gravé ces peintures à Rome en 1748. M. Peignot a donné la description de l'estampe du *Triomphe de la Mort*. Voy. *Recherches*, p. 187.

tout autres lois. Ce sont ces lois qu'il faudrait pouvoir faire connaître en décrivant les métamorphoses que subit, hors de la péninsule italienne, la représentation de l'empire de la Mort.



IV.

La Danza general de la Muerte,

attribuée à Rabbi don Santo.

M. Douce cite, en les tronquant, quelques vers d'un ancien poème espagnol qu'il attribue, sur la foi de D. Th. Antonio Sanchez, à un troubadour juif du quatorzième siècle, et qui, s'il fallait suivre son opinion, serait le premier monument authentique où la danse des morts se montre entièrement formée.

Ce poème, connu par un manuscrit qui, à la fin du dernier siècle, était encore déposé à la bibliothèque de l'Escurial (1), porte le titre de *Danza general de la Muerte en que entran todos los estados de gentes*; il commence par une courte introduction en prose, évidemment composée par le moine qu'on aura employé à le copier, et que je jugerais être de l'ordre des Frères prêcheurs, tant il prend

(1) Rayon IV, lettre b, numéro 21.

soin de recommander *que vean e oyan bien lo que los sabios pedricadores le disen e amonestan de cada dia*. Puis vient le prologue, composé de huit octaves. La Mort y parle la première :

DISE LA MUERTE.

Yo so la Muerte cierta á todas criaturas
 Que son y seran en el mundo durante.
 Demando y digo : O ome! porqué curas
 De vida tan breve en punto pasante?
 Pues non hay tan fuerte, nin reico gigante
 Que deste mi arca se pueda amparar,
 Conviene que mueras quando lo tirar
 Con esta mi flecha cruel traspasante (1).

Après trois autres stances, le prédicateur est

(1) Dans ses leçons sur la littérature du moyen âge, M. Villemain a donné de ces curieux morceaux une traduction qu'on sera bien aise de retrouver ici :

« Je suis la Mort, inévitable pour toutes les créatures qui sont
 « et qui seront dans le monde. J'appelle chacun, et je dis : « Hé-
 « las! pourquoi t'inquiètes-tu de cette vie si courte, qui passe en
 « un moment, puisqu'il n'est pas de géant si fort qui puisse se
 « préserver de cet arc? Il convient que tu meures, quand je te
 « frapperai de ma flèche cruelle.

« Tout ce qui naît dans ce monde, en quelque condition que ce
 « soit, vient à la danse mortelle. Celui qui ne voudra pas, je suis
 « prête à l'y faire venir de force ou de gré. Puisque le frère vous
 « a prêché que vous ayez tous à faire pénitence, quiconque ne
 « voudra pas y mettre ses soins est désormais désespéré.

« J'appelle d'abord à ma danse ces deux jeunes filles que tu
 « vois là si belles. Elles sont venues à mauvaise intention pour
 « entendre mes chansons qui sont tristes; mais ni les fleurs, ni
 « les roses, ni les parures qu'elles ont coutume de porter, ne les
 « défendent. Si elles le pouvaient, elles voudraient bien se sépa-
 « rer de moi; mais cela ne se peut, car elles sont mes fiancées. »

(Tom. II, pag. 116.)

introduit, et prend la parole pour exhorter les hommes aux bonnes œuvres et à la pénitence. Le sermon fini, la Mort convie le genre humain à la danse :

A la Danza mortal venit los nascidos
 Que en el mundo sois de qualquier estado :
 El que non quisiere, á fuerza e amidos
 Faser le he venir nuy toste parado :
 Pues que ya el fráyre vos ha pedricado
 Que todos ayades á faser penitencia,
 El que non quisiere poner diligencia
 Non puede ser ya mas esperado.

Alors la ronde commence; la Mort y appelle successivement toutes les conditions humaines, depuis le pape et les cardinaux jusqu'aux marchands et aux laboureurs. A chaque strophe où elle réclame une victime, répond une strophe où la victime se plaint d'être enlevée du milieu du monde. Dans la première, la Mort s'adresse à deux jeunes filles :

A esta mi danza traxe de presente
 Estas dos Donzellas que vedes fermosas (1) :
 Ellas vinieron de muy mala mente
 A oir mis Canciones que son dolorosas.
 Mas non les valdran flores nin rosas
 Nin las composturas que poner salian :
 De mi, si pudiesen, partirse querrian :
 Mas non puede ser, que son mis esposas.

La danse se poursuit ainsi pendant soixante-onze

(1) Le *vedes* indique peut-être qu'en avant de la strophe il y a une miniature représentant les deux jeunes filles. Voyez à la fin du paragraphe.

octaves, dont la dernière est une prière que tous les morts élèvent à la fois vers Dieu.

Le poète à qui l'on a jusqu'à ce jour attribué cette pièce originale, est connu sous le nom de *Rabbi Santo*; il s'est donné à lui-même celui de *Don Santo*, en y ajoutant *Judio de Carrion* (1), parce qu'il était juif et qu'il était né à *Carrion de los Condes*, dans la Castille-Vieille : si on peut s'en rapporter à la conjecture de Sanchez (2), il s'appelait réellement *Don Mose*, et était chirurgien du roi. On lit, dans la *Bibliothèque espagnole* (3) de Rodriguez de Castro, qu'il naquit à la fin du treizième siècle ou au commencement du quatorzième. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il était vieux lorsque, vers l'année 1360, il adressa à Pierre le Cruel, roi de Castille, un petit poème connu sous le titre de *Consejos y Documentos del Judio Rabbi don Santo al Rey don Pedro*.

On y trouve les deux strophes suivantes :

Por nacer in espino
 La rosa, ya non siento
 Que pierde, ni el buen vino
 Por salir del sarmiento.
 Nin vale el Azor menos

(1) Señor noble rey alto,
 Oyd este sermon,
 Que vos dise don Santo,
 Judio de Carrion.

M. Douce, en lisant cette redondilla, semble avoir pris les qualités du poète pour son nom. *The Dance of Death*, p. 25.

(2) *Coleccion de poesias castellanas anteriores al siglo xv*, t. I, p. 180.

(3) Madrid, 1781, in-fol., t. I, p. 198.

Por que en vil nido siga,
 Nin los enxemplos buenos
 Por que Judio los diga (1).

Pour que ces vers aient un sens, il faut croire que don Santo n'avait point renié sa religion. Sur quel fondement Rodriguez de Castro s'appuie-t-il donc pour soutenir que ce juif s'était converti au christianisme? Sur un poème qui a pour titre : *la Doctrina christiana*, et qui est transcrit, dans le manuscrit de l'Escorial, après les conseils au roi don Pèdre. Mais de ce que ces deux pièces sont écrites l'une après l'autre et de la même écriture, s'ensuit-il qu'elles appartiennent au même auteur? J'ai des raisons plus fortes encore de mettre en doute l'authenticité de la *Danza general de la Muerte*, qui est la troisième pièce du même manuscrit.

Je ferai d'abord remarquer que ce poème, au lieu d'être écrit, comme les précédents, avec les petits vers généralement employés pendant le quatorzième siècle, est composé de ces strophes à grands vers qu'on a appelées de *arte mayor*, et qui furent mises en honneur dans les premières années du quinzième siècle, sous le règne de Juan II. Je n'ignore point que le marquis de Santillana, l'un des poètes les plus renommés de cette époque, dans sa fameuse lettre sur l'histoire de la poésie espagnole, parle de l'*arte mayor* comme d'un raffinement déjà ancien qui, de Galice et de Portugal, passa en Castille; je sais aussi que dans ce mètre sont écrits deux poèmes, *el Tesoro* et *las Querelas*, qu'on a jusqu'à ce jour

(1) Sanchez, t. I, p. 182.

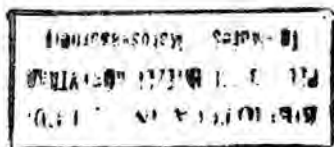
fait remonter au treizième siècle. Mais les études sérieuses dont la littérature espagnole commence à être l'objet ont déjà bien réduit l'antiquité de ces productions (1); et, dès la fin du dernier siècle, le savant Boutterwek avait vu que la principale révolution opérée dans la poésie espagnole par le marquis de Villéna, par le marquis de Santillane, par Juan de Mena, consistait précisément dans l'adoption du mètre de *arte mayor* (2).

Ce rythme plut aux premiers réformateurs de la poésie espagnole, non-seulement parce qu'il était plus savant que la *redondilla* populaire, mais encore parce qu'il rappelait l'une des mesures favorites de la littérature italienne, sur laquelle ils se modelaient. Ne ressemblait-il pas, en effet, presque trait pour trait, à l'*ottava rima* que Boccace avait déjà consacrée au quatorzième siècle par tous ses romans en vers; que, dans le quinzième, L. Pulci, Politien et Bojardo allaient façonner encore, et qui, au seizième enfin, devait immortaliser l'Arioste et le Tasse? C'est pour imiter l'Italie, et non pour se rapprocher des anciens troubadours de Galice, que Juan de Mena, voulant ouvrir une ère nouvelle dans le développement de la poésie nationale, composa en octaves son poème du *Laberinto*, où il se rapprochait ainsi de Boccace par la forme, tandis que, pour le fond, il s'inspirait du Dante. Ce fut cet ouvrage de l'Ennius castillan qui popularisa le mètre de *arte*

(1) Voyez la note p. 5 de l'introduction du *Tesoro del Parnasso español*, par Quintana; Paris, in-8°; Baudry, 1838.

(2) *Histoire de la littérature espagnole*; Paris, 1812, p. 143.

54269



mayor, vers le milieu du quinzième siècle; et comme ce mètre est employé dans la *Danza general de la Muerte*, je crois être autorisé à la rapporter à la seconde partie du même siècle, malgré la rudesse du langage qui peut tenir au peu de culture de l'auteur, plus qu'à l'ancienneté de la composition. Je trouve, à la fin de l'article que Rodriguez de Castro a consacré à don Santo, des preuves nouvelles qui changent mes soupçons en une certitude presque entière. On voit encore, dit l'auteur de la *Bibliothèque espagnole*, dans le même manuscrit une pièce en vingt-cinq octaves, du même mètre et du même genre, et qui, à cause de ses rapports avec la pièce précédente, semble appartenir au même Rabbi don Santo. En voici le titre :

« *Esta es una Revelacion que acaescio a un ome*
 « *bueno hermitano de santa vida que estava Resando*
 « *una noche en su hermita e vyo esta revelacion el*
 « *qual luego la escrivio en Rymas, ca era sabidor en*
 « *esta çiençia gaya.* »

Ces mots de *gaie science* suffirent, à mon avis, pour établir que le morceau qui les renferme est postérieur à la révolution littéraire que les marquis de Villéna et de Santillane firent en Castille, et par conséquent qu'au lieu d'appartenir au quatorzième siècle, il n'a pu être écrit que dans la seconde moitié du quinzième. Lorsque le marquis de Santillane, dans la lettre dont nous parlions tout à l'heure, veut définir la poésie, et qu'il dit : « *Que cosa es la poësia*
 « *que en nuestro vulgar GAYA ÇIENÇIA llamanos* (1), »

(1) *Coleccion de poesias castellanas*, t. I, p. 50.

il nous fait assez entendre, comme Boutterwek l'a senti (1), qu'il se sert d'un mot qui, à cause de sa nouveauté, n'avait pas encore trouvé accès dans la langue castillane. L'Académie des jeux Floraux, où le *gai savoir* a pris naissance, avait commencé en 1323 dans un jardin des faubourgs de Toulouse; en 1356, les faubourgs ayant été détruits au milieu des excursions des Anglais, elle avait transporté le lieu de ses séances dans l'hôtel de ville; en 1388, le bruit de ses concours et de ses statuts s'étant répandu, elle vit paraître des ambassadeurs du roi Jean d'Aragon qui venaient recueillir ses enseignements et prendre connaissance de la forme de ses assemblées. Un institut de la gaie science s'était alors établi en Aragon, où l'on parlait une langue qui n'était pas sensiblement différente de la langue d'oc. Mais il fallut plus de temps pour que l'idée d'un pareil établissement naquît en Castille, pays séparé de l'Occitanie par sa situation et par son histoire autant que par sa langue. Elle y fut apportée seulement dans les premières années du quinzième siècle par le marquis de Villéna, qui descendait par son père des rois d'Aragon, et par sa mère de ceux de Castille. Ce grand seigneur établit parmi les Castillans un collège de la gaie science (*el consistorio de la çiençia gaya*) qui n'y eut point de succès, et pour lequel il écrivit vainement une poétique à l'imitation du livre des *Lois d'amour*, rédigé par l'Académie de Toulouse. Les élèves du marquis de Villéna, dont le marquis de Santillane et Juan de Mena furent les plus illustres,

(1) *Histoire de la littérature espagnole*, t. I, p. 157, la note.

se servaient donc encore du mot de *gaie science*, comme d'un terme propre à leur école et repoussé par le public de leur temps. Ce ne fut qu'après eux, c'est-à-dire dans la seconde partie du quinzième siècle, qu'on put en user familièrement pour désigner, comme dans le titre dont nous nous occupons, le genre de poésie et le mètre consacré par eux.

Enfin si, après avoir considéré le titre, nous venons à lire seulement l'analyse de la dernière œuvre que Rodriguez de Castro attribue à Rabbi don Santo, nous toucherons plus clairement encore l'erreur dans laquelle il est tombé. Je me bornerai à citer ses propres paroles :

« *Figura-se el poeta haber visto un cuerpo muerto, hediondo, podrido, comido de gusanos, y que al derredor de el andaba una ave blanca, que era el alma de aquel cuerpo, la qual le maldecia, porque por haberle complacido en esta vida, ella se veia condenada a las penas del infierno; y el cuerpo la correspondia igualmente con maldiciones, porque, por no haberle querido sujetar, como debia, en esta vida, se hallaba tambien el condenado para siempre a las mismas penas (1).* »

Ce sujet, on pourra facilement s'en convaincre, est absolument le même que celui qui, sous le nom de *Débat de l'âme et du corps*, est traité dans une pièce jointe aussi à la plupart des Danses macabres imprimées à Paris à la fin du quinzième siècle. Cette exacte ressemblance m'a donné à penser que le troisième et le quatrième poème du manuscrit de l'Es-

(1) *Biblioteca española*, loco citato.

curial n'étaient autre chose qu'une traduction, faite dans quelque couvent espagnol, d'une publication française. Les renseignements que nous avons sur l'écriture du manuscrit ne contredisent point nos conjectures. Sanchez se borne à dire qu'il est « *de letra antigua,* » c'est-à-dire en gothique. Rodriguez de Castro, qui semble avoir voulu trancher du connaisseur en précisant le siècle « *de letra del siglo XIV,* » est obligé d'ajouter « *muy clara y hermosa,* » comme s'il était tout étonné de lire si couramment une écriture qu'il a fait remonter si haut. Il nous a laissé un véritable regret en s'exprimant d'une manière plus vague sur la manière dont le manuscrit est historié : « *Con las iniciales iluminadas, los títulos de encarnado, y varios adornitos al principio de cada estrofa.* » Peut-être au commencement de chaque strophe, y a-t-il une miniature reproduisant les gravures des éditions que Guyot Marchand a données de la Danse macabre, depuis l'année 1485 jusqu'en l'année 1499?

V.

De la danse.

Pour que les hommes du moyen âge associassent l'idée de danser à celle de mourir, il fallait qu'ils fussent préoccupés de la première autant que de la seconde. Que veut dire cette fureur de danse qu'ils mêlèrent ainsi à leurs plus graves pensées ?

La danse, qui est un plaisir de toutes les époques, indique chez celles où elle domine un caractère particulier qu'il nous importe d'étudier. Si on la compare au chant, on trouve d'abord que, tandis qu'il suppose toujours la science, l'exercice, le choix, elle, au contraire, peut à la rigueur se soutenir par l'instinct et par la passion : aussi le chant appartient-il plutôt aux sociétés qui se perfectionnent, et la danse à celles qui débutent. On peut s'en convaincre doublement par l'observation et par l'histoire. Dans les contrées méridionales, le peuple, lorsqu'il est affecté par quelque sentiment agréable, éprouve le besoin de l'exprimer sous une forme de l'art ; cependant il n'en rencontre aussitôt qu'une

seule : il noue ses rondes ; et , si monotones qu'elles soient , il peut leur imprimer le caractère des sensations diverses qui l'agitent . A mesure que le peuple se civilise , il danse moins et se contente de chanter . Les nations naissent ainsi toutes artistes ; et , selon le degré de leur développement , c'est par le geste ou seulement par la mélodie qu'elles témoignent le sentiment de l'art dont elles sont animées . Les religions , qui sont leur expression la plus générale , semblent aussi avoir eu dans leur principe un culte très-différent de celui qui se pratique aujourd'hui . Pour fêter leurs idoles , l'Inde , l'Égypte et la Grèce déployaient les danses dans leurs cérémonies sacrées , tandis que le christianisme les a proscrites comme indignes de la majesté de Dieu , et n'a plus admis dans ses temples que le chant . David , qui préparait le culte de l'avenir en composant ses cantiques magnifiques , rendait hommage au culte du passé quand il dansait devant l'arche .

Lorsque l'homme s'éveille , et qu'il se distingue encore à peine du monde dans lequel il est plongé , il règle sa vie sur celle des êtres qui l'entourent . Comme les astres , c'est par ses mouvements qu'il raconte d'abord la gloire de Dieu ; il bat la terre du pied , et par la cadence de ses pas , il commence à répandre l'harmonie dont il est plein . Puis il soupire comme la solitude lorsque , frappée par les premiers rayons du soleil , elle sent la vie tressaillir dans son sein ; avec les oiseaux du ciel , il salue par ses cris le père de la création ; et la mélodie est , pour ainsi dire , le second langage qu'il emploie . Après elle vient bientôt la poésie , lorsque l'homme

préférant l'articulation au chant, et achevant de dégager dans sa langue l'élément qui lui est propre, règle néanmoins encore sa parole sur les anciennes mesures de la musique. S'il brise ces mesures et s'il en conserve seulement un vague sentiment, il arrive à l'âge de l'éloquence. Enfin si ce sentiment de l'harmonie qu'il plaçait dans les gestes, puis dans les sons, puis dans les mots, il le concentre dans la pensée pure, s'il le transporte du signe à la chose signifiée, alors il touche à l'ère de la science.

Ne nous bornons pas à ces termes abstraits; rendons-les sensibles en empruntant à l'histoire grecque des exemples qui les justifient. Les danses des bacchantes apparaissent à l'origine de la religion hellénique, et se rattachent, comme Bacchus, au culte que l'Orient rendait aux forces aveugles de la matière. Les chants d'Orphée, dont les bacchantes tirèrent de cruelles représailles, inaugurent, avec une audace heureuse, une civilisation nouvelle; les vers d'Homère la consacrent; les harangues de Périclès la gouvernent; les méditations de Platon la couronnent et la perpétuent en l'expliquant. Telle est la loi qui préside au développement de ceux d'entre les arts humains dont les cadences s'accomplissent dans la durée. Ceux dont les rythmes se mesurent dans l'espace observent une loi analogue, et s'élèvent encore de même du concret à l'abstrait.

On peut faire à l'histoire des nations chrétiennes une application curieuse et importante de cette loi. Quand on étudie l'origine des littératures modernes, on voit que la poésie ne s'est produite, dans aucun pays de l'Europe, sans être soutenue par l'accompa-

gnement de quelque autre art, et on se convainc qu'elle a pris chez chaque peuple un caractère tout différent, selon le degré que cet art auxiliaire occupe lui-même dans le développement du génie humain. Le chant, qui, au moyen âge, était cultivé avec un goût tout particulier dans le midi de la France, et dont il y avait des écoles célèbres, dès le onzième siècle, au monastère de la Daurade, à Toulouse, donna, sans contredit, aux troubadours, le modèle des rythmes qui firent la gloire de leurs vers et qu'ils communiquèrent eux-mêmes à l'Italie. En Espagne, il est à croire que c'est la danse qui a secondé l'essor de la poésie et qui a décidé de sa forme (1). Les romances que les Castillans ont remplies de leurs souvenirs héroïques, et qu'ils ont composées de petits vers fortement scandés, tous égaux, assujettis à une assonance unique, semblent avoir été destinées dans l'origine à soutenir le pas de la ronde populaire, vive et pesante tout ensemble, et dont aucune figure ne rompait la monotonie (2).

(1) Bouterwek entrevoyait une partie de la vérité, lorsqu'il attribuait l'origine des *coplas*, ou strophes, à l'habitude de joindre les danses aux chants. Il supposait, il est vrai, que toutes les danses étaient, comme dans les chœurs du théâtre grec, coupées par des figures. Voyez *Histoire de la littérature espagnole*, t. I, p. 139.

(2) Voyez l'introduction du *Tesoro de los romanceros españoles*, par M. E. de Ochoa; Paris, Baudry. — Les danses espagnoles étaient déjà célèbres chez les anciens. Deux poètes latins se sont accordés à en faire une censure qui aurait encore aujourd'hui son opportunité. Juvénal a dit, satire XI :

Forsitan expectes ut Gaditana canoro
 Incipiat prurire choro, plausuque probato

Leur littérature, formée presque tout entière sur ce type primitif, manifesta plus tard une répugnance déclarée pour les rythmes savants de la Renaissance, et se réfugia dans ce théâtre original où le peuple avait conservé, avec le mètre de ses anciennes rondes, le sentiment de son génie particulier. L'Italie, au contraire, qui avait eu les troubadours pour ses premiers maîtres, après s'être façonnée à leurs chants, en perfectionna encore les modulations, et composa, grâce à eux, la première littérature régulière de l'Europe (1).

Cette diversité que je signale dans le point de départ de la poésie espagnole et de la poésie italienne, est peut-être ce qu'il y a de plus réel dans l'opposition établie par F. Schlegel entre la littérature ro-

Ad terram tremulo descendant clune puella.

Et Martial, liv. V, épigr. LXXX :

Nec de Gadibus improbis puella

Vibrabant sine fine prurientes

Lascivos docili tremore lumbos.

Les anciens nommaient cette danse Apocinus, Igdis, Lobas, et aussi MACTER et MACTRISMUS. Voyez l'*Orchestra* de Jean Meursius dans le t. VIII du *Trésor des antiquités grecques*.

(1) Dans sa lettre au connétable de Portugal, le marquis de Santillane termine un passage qui donnerait lieu aux plus intéressantes discussions, par ces mots : « *Ponen (los Italicos) sones a asimismo a las sus obras, e cantanlas por dulces e diversas maneras : e tanto han familiar, e por manos la musica, que parece que entre ellos hayan nascido aquellos grandes filosofos, Orfeo, Pitagoras e Empedocles. E quien dubda que asi como las verdes sojas en el tiempo de la primavera guarnescen e acompanan los desnudos arboles, las dulces voces e fermosos sones no apuesten e acompanan todo rimo, todo metro, todo verso, sea de qualquier arte, peso e medida.* » (Sanchez, t. I, p. 56.)

mantique et la littérature classique. Elle explique aussi suffisamment pourquoi la pensée de la mort s'est produite sous des apparences si différentes dans les deux péninsules. En Italie, elle a pris la forme savante des triomphes; en Espagne, elle a adopté la forme gothique de la ronde. Mais quelle que soit la passion du peuple espagnol pour la danse, ce n'est pas chez lui, nous l'avons vu, qu'il faut chercher la première idée de la danse des morts.

Nous pouvons cependant tirer de ce qui précède une conclusion intéressante. La danse, occupant le rang inférieur dans la progression naturelle des beaux-arts, suppose toujours, chez les peuples où elle règne, un état d'enveloppement qui ne laisse paraître leurs facultés que sous des formes encore indéterminées. Tel fut précisément le caractère de cette civilisation du moyen âge, si mal définie jusqu'à ce jour, dont la France eut la direction suprême, dont toutes les nations du Nord furent tributaires, et que les clartés de la renaissance italienne dissipèrent au seizième siècle. Il ne nous reste plus qu'à voir comment alors la danse s'allia aux idées religieuses et pénétra dans les lieux sacrés.

VI.

Les danses ecclésiastiques.

L'Église eut, dans les commencements, une peine extrême à se préserver de l'imitation de certaines cérémonies païennes. On en trouve l'indication dans l'un des sermons attribués à saint Augustin : « *Erut*
« *gentilium ritus inter christianos retentus, ut diebus*
« *festis ballationes, id est cantilenas et saltationes*
« *exercerent... Quia ista ballandi consuetudo de pa-*
« *ganorum observatione remansit* (1). » Lorsque les barbares eurent changé la face de l'Europe, le respect qui s'attachait aux derniers restes de la civilisation antique, et la force qui créait chaque jour des formes appropriées aux sentiments de la société nouvelle, s'accordèrent pour perpétuer les danses dans beaucoup d'églises. Au neuvième siècle, un concile assemblé à Rome, sous le pontificat d'Eugène II, prescrivait aux prêtres d'extirper les débris du paganisme : « *Ut sacerdotes admoneant viros ac mulieres,*

(1) Serm. 215.

« qui festis diebus ad ecclesiam occurrunt, ne bal-
 « lando et turpia verba decantando choros teneant,
 « ac ducunt, similitudinem paganorum peragendo. »
 M. Douce cite encore, d'après la chronique de Nu-
 remberg (1), une danse que, dans les premières an-
 nées du onzième siècle, sous le règne de l'empereur
 Henri II, dix-huit hommes et dix femmes exécú-
 taient, sur le seuil de l'église de Saint-Magnus, au
 diocèse de Magdebourg, tandis que le prêtre célébrait
 la messe de la veille de Noël. Cette coutume n'était
 point particulière à une église. Au treizième siècle,
 G. Durand écrivait dans son *Traité des divers offices*
 que, les jours de Pâques et de Noël, il y avait des
 danses, des chants, des jeux dans les cloîtres et chez
 les évêques : « In quibusdam locis hac die (paschæ)
 « in aliis in natali (Noël), prælati cum suis clericis
 « ludunt, vel in claustris, vel in domibus episcopali-
 « bus, ita ut etiam descendant ad ludum pilæ, vel
 « etiam ad choreas et cantus (2). » J'ajouterai un
 exemple curieux qu'on pourra voir dans les chroni-
 ques de la ville d'Erfurt (3). Un archevêque de
 Mayence qui, à ce qu'il paraît, n'était point, pour
 ses contemporains, un trop grand sujet de scan-
 dale, mourut d'apoplexie en dansant avec des reli-

(1) The dance of Death, p. 6.

(2) *Rationale divin. offic.*, lib. VI, c. 83. Ce savant livre est un des premiers qui, en 1459, sortit des presses de Mayence. Son auteur, l'une des gloires du droit canonique, et l'un des plus habiles agents qu'ait eus la papauté, était né dans une petite ville du diocèse de Riez, à Puymoisson, où personne aujourd'hui ne se souvient de lui.

(3) Apud Menckenium.

gieuses qu'il faisait sortir de leur cloître pour prendre part à ses divertissements.

L'érudition d'un abbé du dernier siècle nous a transmis des détails circonstanciés sur une danse sacerdotale qu'on exécutait, le jour de Pâques, dans le diocèse de Besançon (1). Cette danse se nommait *Bergeretta*, sans doute à cause des airs pastoraux qui l'accompagnaient. Elle était réglée par les statuts mêmes de l'église : « *Finito prandio, post sermonem, finita nona, fiunt choreæ in claustro, vel in medio navis ecclesiæ, si tempus fuerit pluviosum, cantando aliqua carmina, ut in processionariis continetur. Finita chorea... fit collatio in capitulo cum vino rubro et clero et panis vulgo nominatis DES CARPENDUS.* » Dans d'autres statuts il était question des chansons : « *Post nonum vadit chorus in prato claustris, et ibi cantantur cancellinæ de resurrectione Domini.* » Pour que rien ne reste douteux, on y voyait les paroles et l'air de ces chansons; en voici un fragment :

Si si la sol la ut ut ut ut si la si
 Fidelium sonet vox sobria;
 Si si la sol la ut ut ut ut si la si
 Convertere Sion in gaudia.
 Si si la sol la ut ut ut si la si
 Sit omnium una lætitia,
 Ut re re sol la ut ut si la sol fa sol
 Quos unica redemit gratia.

Mais dans ce couplet même, comme l'indique

(1) Lettre écrite de Besançon, le 4 juillet 1742, et insérée au *Mercure de France*, dans le mois de septembre de la même année.

l'auteur inconnu de la lettre du *Mercur*, l'air montre assez qu'il était fait pour être dit en dansant. Les conciles de Vienne et de Bâle ayant renouvelé, au commencement du quatorzième et du quinzième siècle, les anciennes prohibitions, l'église de Besançon trouva le moyen d'obéir à l'autorité ecclésiastique sans renoncer à ses vieilles coutumes. Après nones, le chapitre de la collégiale s'en allait au cloître, et là, tous les dignitaires se tenant l'un l'autre par la cape, tournaient trois fois autour du préau; après quoi ils faisaient la collation. Cet usage fut suivi jusqu'en 1737.

En certains endroits, le peuple se mêlait aux rondes ecclésiastiques. Bonuet, dans son *Histoire de la Danse*, dit qu'à Limoges, le jour de Saint-Martial, la foule dansait aux cantiques dans l'église, et qu'au lieu du *Gloria*, elle répétait à la fin de chaque chant :

San Marceou, pregas per nous,
E nous épingaren (1) per vous.

Lorsque le peuple ne pouvait former ses danses dans l'église, il les déployait sur le seuil. Il était rare au moyen âge que les temples ne fussent point précédés soit par quelque péristyle, comme celui qu'on voit à Milan devant la basilique de Saint-Ambroise, soit par une cour plus modeste, comme sont encore celles de la plupart de nos églises de village. Dans cet emplacement, véritable *forum* gothique, le peu-

(1) On dit encore en Provence *espingar*, sinon pour danser, au moins pour se mouvoir très-vivement.

ple se tenait assemblé, les dimanches, dans l'intervalle des offices. C'était là qu'il entendait les pèlerins réciter les légendes, et les trouvères chanter les chansons épiques; là qu'il voyait les jongleurs faire leurs tours; là qu'il dansait ses rondes. Mais dans ce même endroit nos pères avaient aussi l'habitude de prendre leur sépulture. Ils cherchaient pour leurs cendres la protection des édifices sacrés, et s'ils ne pouvaient mettre leurs tombeaux dans l'intérieur des églises, ils les rangeaient autour d'elles (1). En sorte que le lieu des divertissements populaires était aussi l'asile de la mort.

Sans doute les ordres mendiants, lorsqu'ils entreprirent de réformer la chrétienté, s'élevèrent contre la profanation des lieux saints; mais pour mieux

(1) Le mot dont les Anglais se servent encore pour désigner leurs cimetières (*church-yard*, cour d'église) témoigne de cette habitude. M. Douce a cité quatre vers d'un écrit du treizième siècle, intitulé le *Manuel du péché*, et attribué à l'évêque Grosthead :

Karoles ne lutes ne deit nul fere
 En seint eglise, ki me voil crere;
 Kas en cimettierre karoler,
 Utrage est grant u lutter.

Remarquez, dans ce couplet normand, un mot qui est demeuré anglais : karoles. Carol veut encore dire vieille chanson, chanson épique et religieuse; il rappelle Charlemagne, qui était le sujet des anciennes chansons des Normands. Robert Wace a dit dans le roman de Rou :

Taillefer ki mult bien cantout
 Sor un cheval ki tost alout,
 Devant li dus alout cantant
 De Karlemaine é de Rollant,
 Et d'Oliver é des vassals
 Ki morurent en Renchevals.

s'emparer de la société, ils lui cédèrent en beaucoup de points : ne pouvant donc tout d'abord arracher du milieu du siècle cette passion des danses et des spectacles qui s'y était si fortement enracinée, ils songèrent à la tourner au profit du culte ; les églises alors se changèrent d'elles-mêmes en théâtres où l'on vit représenter ces mystères qui offraient aux regards, dans des jeux sacrés, les dogmes fondamentaux de la religion, et qui aboutirent en ce temps à la *Divine Comédie* du Daute, et plus tard aux *autos sacramentales* de Calderon. Les cimetières eurent aussi leurs solennités ; et ce fut la Danse des Morts qui en fournit le sujet ordinaire.



VII.

La danse macabre.

Pendant le moyen âge, la France commanda en reine aux nations chrétiennes; elle leur imposa sa pensée, sa poésie, ses beaux-arts : la scolastique, la chevalerie, l'art ogival sont ses œuvres. Le sujet qui nous occupe nous donne une nouvelle occasion de constater cette antique domination du génie français. La danse macabre est une création de notre esprit; elle est la première danse des morts qui ait été exécutée en Europe.

A Paris, le cimetière des Innocents offrait, à la fin du XII^e siècle, le spectacle le plus déplorable. Une petite église, dédiée à la mémoire des enfants massacrés par Hérode, s'élevait là, dans un endroit désert, hors du faubourg qui s'était formé peu à peu sur la rive droite de la Seine, et qui ne devint la ville véritable qu'au siècle suivant. Quoique, par l'effet d'une dévotion toute particulière, le champ qui entourait cette chapelle eût été choisi par les bourgeois de la capitale pour recevoir leurs sépul-

tures, il ne laissait pas que d'être aussi un marché où l'on vendait tout ce qui pouvait être nécessaire à la vie; et, dès que la nuit était venue, il se changeait encore en un infâme réceptacle où tout ce qu'il y avait d'impur parmi les vivants errait à travers les débris infects entassés pendant le jour sur les tombes des morts (1). En 1180, Philippe-Auguste, à qui Paris doit ses premiers embellissements, frappé par ce scandale, fit clore le cimetière par une muraille de bonnes pierres et par quatre portes qu'on avait soin de fermer le soir.

Dubreul, à qui nous empruntons ces détails, ajoute que, de son temps, au commencement du xvii^e siècle, le cimetière des Innocents était entouré de quatre-vingts arcades, adossées à la muraille, et surchargées de galetas. Il faut croire que ce sont ces arcades qu'on appelait les *charniers* des Innocents, et qu'au lieu d'avoir été construites toutes ensemble par l'autorité publique, elles furent successivement élevées par les familles qui y déposaient leurs ossements; car on sait que Nicolas Flamel se fit peindre, avec sa femme Perenette, dans la quatrième arche, *en entrant par la porte, du côté de la rue Saint-Denis, devers la main droite*; et le livre curieux (2)

(1) Dubreul, *Antiquités de Paris*; 1639, p. 621.

(2) *Le livre des figures hiéroglyphiques de Nicolas Flamel, escrivain, ainsi qu'elles sont en la quatrième arche du cimetière des Innocents à Paris, entrant par la porte, rue Saint-Denis, devers la main droite, avec l'explication d'icelles par ledit Flamel traitant de la transmutation métallique. Non jamais imprimé*; Paris, 1612, in-4°. Cet ouvrage est un tissu de rêveries métallurgiques; mais les figures, qui en sont le prétexte, existaient réellement aux Innocents, et méritent l'attention. Dans le fatras qui les accom-

où l'on trouve ce renseignement ajoute que Nicolas Flamel érigea ce charnier en l'an 1383.

Au commencement du siècle suivant, en 1408, le duc de Berry, qui depuis environ trente ans se gorgeait de l'or des provinces confiées à sa garde par le malheureux Charles VI, songea, se faisant vieux, à se préparer une sépulture digne de sa grande fortune. En conséquence il embellit l'église des Innocents, où il voulait que son corps fût déposé. Il fit représenter en bosse sur le grand portail méridional la légende de saint Macaire, qu'un demi-siècle auparavant André Orcagna avait peinte au Campo-Santo de Pise, et que la France revendiquait ainsi comme une invention de son génie. D'un côté de la porte on voyait les trois morts debout dans la forêt, de l'autre les trois princes vivants qui allaient à la chasse; au-dessous des figures étaient gravés, sur la pierre, des vers français contenant les discours qu'elles semblaient échanger entre elles (1). Six ans après,

pagne, on trouve pourtant encore cette définition du métier d'écrivain : « Ainsi qu'après le décès de mes parents, je gagnais ma vie en nostre estat d'écriture, faisant des inventaires, dressant des comptes, et arrestant les dépenses des tuteurs et des mineurs. »

(1) Dubreul, qui avait encore ces figures sous les yeux, rapporte les vers de la dédicace :

En l'an mil quatre cents huit,
 Jean duc de Berry, très puissant,
 En toutes vertus bien instruit,
 Et prince en France florissant,
 Par humain cours lors cognoissant
 Qu'il convient toute créature,
 Ainsi que Nature consent,
 Mourir et tendre à pourriture,
 Fit tailler ici la sculpture

le duc de Berry, ayant changé de projet au sujet du lieu de sa sépulture, érigea à Bourges une riche chapelle où il fut inhumé l'année suivante. Mais les sculptures qu'il avait fait exécuter au cimetière des Innocents, se trouvant sans cesse sous les yeux du peuple, durent produire une impression vive sur son imagination.

On lit dans le *Journal du règne de Charles VI et de Charles VII*: « Item, l'an 1424, fut faite la Danse « Maratre (pour MACABRE) aux Innocents, et fut « commencée environ le moys d'Aoust et achevée au « karesme suivant. » Ces mots ont donné lieu à des interprétations fort différentes. Villaret dans son *Histoire de France*, M. de Barante dans l'*Histoire des ducs de Bourgogne*, M. Villeneuve de Bargemont dans l'*Histoire de René d'Anjou* paraissent s'être autorisés de ce témoignage laconique pour raconter qu'en l'année 1424, le duc de Bedford et le duc Philippe le Bon se trouvant ensemble à Paris, on leur donna un spectacle extraordinaire, dans lequel la Mort parée d'habits royaux traîna après elle, au cimetière des Innocents, et ensuite dans les rues de la ville, toute une suite de personnages représentant les divers états de la condition humaine. M. Peignot fait

Des trois vifs, aussi des trois morts,
Et de ses deniers la facture
En paya par justes accords,
Pour montrer que tout humain corps,
Tant ait biens en grande cité,
Ne peut éviter les discords
De la mortelle adversité.
Ayant de la mort souvenir,
Afin qu'après perplexité
Pussions aux saints cieus parvenir.

remarquer, avec raison, qu'une pareille procession n'aurait pu durer depuis le *mois d'Aoust* jusqu'au *karesme suivant*, et que d'ailleurs on trouve dans le même *Journal de Charles VI*, à l'année 1429 : « Le cordelier Richart, prêchant aux Innocents, estoit monté sur un hault échafault qui estoit près de toise et demi de hault, le dos tourné vers les charniers, en contre la charronnerie, à l'endroit de la Danse macabre. » Il en a conclu que cette danse n'avait point été représentée par des personnages vivants, mais seulement peinte sur les murs des charniers.

Examinons ces deux opinions. Le correspondant du *Mercur*, que nous citons tout à l'heure, finissait sa lettre en annonçant l'intention, qu'il n'a point remplie, de commenter le passage suivant d'un vieux manuscrit de son église : « *Seacallus (senescallus) solvat D. Joani Coleti matriculario S. Joannis quatuor simasias vini per dictum matricularium exhibitas illis qui choream machabæorum fecerunt 10 julii (1453) nuper lapsa hora missæ in ecclesia S. Joanis evangelistæ propter capitulum provinciale Fratrum Minorum*. (1). » Ainsi les Frères Mineurs faisaient représenter devant un de leurs chapitres provinciaux, par des hommes à qui l'on distribuait ensuite quatre mesures de vin, une danse que l'on appelait *Machabée* dans un pays où le nom populaire de *Macabre* n'avait pu parvenir sans altération. Cette citation importante était sous les yeux de Dom Carpentier lorsque ce savant homme donna, en

(1) *Mercur de France*, Septembre 1742, p. 1955.

1766, dans son supplément du Glossaire de Ducange, la définition de la Danse macabre : « *MACHA-
« BEORUM chorea, vulgo Dance (sic) MACABRE, ludi-
« cra quædam ceremonia ab ecclesiasticis pie insti-
« tuta, qua omnium dignitatum, tam ecclesiæ quam
« imperii, personæ choream simul ducendo, alternis
« vicibus a chorea evanescebant, ut mortem ab om-
« nibus suo ordine oppetendam esse significarent.* »

Il est donc hors de doute que la Danse macabre a été exécutée par des personnages vivants; elle a pu l'être ainsi à Paris en 1424, devant les ducs de Bedford et de Bourgogne, qui s'y rendirent au mois d'octobre, après la bataille de Verneuil, pour arranger les différends du duc de Gloucester et du duc de Brabant, et qui, au dire de Monstrelet, après avoir célébré solennellement la feste de Toussaints et le jour des âmes, firent les jours suivants les nocces de messire Jean de la Trémouille et de la demoiselle Rochebaron, où furent grans résolutions et esbatements, tant en boire comme en mangier riches et précieux, comme en dances, joustes et autres esbatements (1).

Qu'après avoir été représentée de cette façon la Danse macabre ait été peinte aussi la même année sous les arcades des Innocents, c'est ce qui pourrait très-bien s'accorder avec tout ce que nous savons de l'art du moyen âge. Ces peintures, toutefois, n'ont pas laissé grande trace. Au commencement du dix-septième siècle, Dubreul ne voyait plus dans les charniers des Innocents que des ossements qu'il ap-

(1) Monstrelet. Paris, 1572, t. II, p. 18.

pelait *glaces de la vanité des impertinentes grandeurs humaines*. Voulait-il désigner par là les tableaux de la Danse macabre, que souvent on a nommés *miroirs salutaires* (1)? M. Peignot a beaucoup parlé d'un *homme tout noir* (2) qu'on avait vu longtemps peint sous l'arcade de N. Flamel, et qu'il voudrait représenter comme faisant partie d'une Danse des morts. Mais on peut se convaincre, par les descriptions apocryphes de N. Flamel et par l'estampe qui s'y trouve jointe, que cet homme noir est un saint Paul, sous la protection duquel le célèbre *escrivain* s'était fait peindre lui-même, ayant en face de lui sa femme Perrenette, accompagnée aussi d'un saint patron. D'ailleurs comment aurait-on pu peindre la longue suite de la Danse des morts sur des arcades qui n'étaient point une propriété publique, mais qui étaient des sépultures particulières réservées à des familles différentes?

Toutes ces difficultés, un examen attentif des textes du *Journal de Charles VI*, l'analogie me suggèrent une opinion que M. Dulaure avait déjà soutenue, et qui, éloignée de celle de M. Peignot, diffère aussi du sentiment des historiens qu'il a combattus. C'est au commencement du quinzième siècle que la société des Frères de la Passion établit à Paris le premier théâtre où l'on représenta publiquement les Mystères, qu'on n'avait guère joués jusqu'alors que dans les églises. Est-il surprenant qu'à la même époque une compagnie rivale, inspirée, comme la

(1) Voyez le titre de la 2^e édition de la *Danse macabre*, et la dédicace de la 1^{re} édition de la *Danse des morts*, d'Holbein.

(2) Peignot, p. 84-7.

première, par l'esprit des ordres mendiants, ait entrepris de donner aux Innocents des représentations accommodées tout ensemble à la tristesse du lieu et à la turbulence des spectateurs? Pour qui connaît la langue du moyen âge, il sera impossible de prêter un autre sens à ces paroles : « Item, l'an 1424, « fut faite la Danse macabre aux Innocents. » Ce spectacle fit courir Paris pendant plus de six mois; « il fut commencé environ le mois d'aoust et achevé « au karesme suivant. » Le second passage que M. Peignot a extrait du *Journal de Charles VI*, et qu'il cite à l'appui de son opinion, me paraît se tourner contre elle d'une manière encore plus directe. Il est évident que cet « échaffault, hault de « près de toise et demie, appuyé au charnier des « Innocents, » sur lequel prêcha le cordelier Richart, était le théâtre même où l'on avait donné des représentations cinq ans auparavant, et qu'ainsi le frère prêchait « à l'endroit de la Danse macabre. »

Quant au nom de Macabre qu'on donna à ce spectacle, je pense, comme M. Douce, qu'il fut emprunté à la légende de saint Macaire. Les trois morts et les trois vifs qu'on avait sculptés sur le portail de l'église des Innocents avaient sans doute fait naître dans l'esprit de quelque poète parisien la pensée de représenter non-seulement les princes, mais les hommes de toutes les conditions placés en face de leurs propres squelettes. Mais alors on ne composait point de pièce sans y introduire un acteur chargé de l'expliquer et tout à la fois de représenter aux yeux du spectateur la vérité et la justice suprêmes. Il était naturel que, dans la danse des In-

nocents comme dans les peintures du Campo-Santo de Pise, on confiât ce rôle à saint Macaire, qu'on donnât ensuite à la pièce le nom du principal personnage, et que ce nom, qui n'était point encore fixé par l'imprimerie, s'altérât dans la bouche du peuple.



VIII.

Peintures gothiques de la Danse des morts.

Toutes les peintures de la Danse des morts dont on peut assigner la date avec quelque certitude sont postérieures à la représentation qu'on donna au cimetière de Paris en 1424.

Lorsque les Anglais furent chassés de Paris, ils enlevèrent des Innocents les reliques qui jusqu'alors y avaient attiré la dévotion. Ce ne fut pas le seul larcin qu'ils nous firent. De retour dans leur île, ils peignirent la Danse des morts dans le cloître de Saint-Paul, soit qu'ils l'eussent seulement vue représentée sur l'échafaut des Innocents, soit qu'ils l'eussent déjà vue reproduite en France par le pinceau. Pour que le plagiat fût complet, un moine de Bury, nommé John Lidgate, ajouta aux figures des vers anglais qu'il traduisit du français. Seulement, comme il n'était plus question du même genre de représentation, et que la légende de saint Macaire était inconnue en Angleterre, le nom de Danse macabre n'y parut point. La Danse du cimetière de Saint-Paul subsista à peu près un siècle, jusqu'en l'an-

née 1549, où, dans la révolution qui achèva le triomphe du protestantisme anglais, le vieux cloître fut détruit avec les peintures qui le décoraient. Les débris en furent recueillis par le duc de Sommerset, qui gouvernait la Grande-Bretagne sous le nom du jeune Édouard VI. De Londres les imitations de la Danse des morts se répandirent dans le reste du royaume, à Salisbury, à Hexham dans le Northumberland, à Wortley Hall dans le Gloucestershire, à Strafot sur l'Avon, où Shakspeare, qui semble y avoir fait allusion dans une de ses comédies (1), put en voir les images pendant son enfance.

Dans le temps où les idées de la France pénétraient à Londres à la suite de la retraite des Anglais, elles régnaient aussi à Bâle. Tandis que nos prélats remplissaient cette ville, siège d'un concile fameux, on eut la pensée d'y peindre une Danse des morts (2). Les dominicains, qui, d'un bout de l'Europe à l'autre, disputaient l'administration des sacrements au clergé régulier, avaient accaparé jusqu'à la sépulture des fidèles. A Bâle, c'est dans leur cloître qu'on représenta la Danse des morts; la main qui l'exécuta n'y mêla point la légende des *trois morts et des trois vifs*; en revanche, elle eut soin, pour honorer l'ordre qu'elle servait, de la faire ouvrir par le prédicateur, ainsi que nous l'avons vu déjà dans le poëme espagnol

(1) *Mesure pour mesure*, acte III, scène 1.

(2) Je ne dis rien de l'opinion toute gratuite qui rattache les Danses des morts, et principalement celle de Bâle, aux pestes dont le moyen âge fut souvent affligé. Tant d'autres pestes n'ont pas produit de Danse des morts, qu'on ne saurait voir entre ce fléau et nos peintures une relation nécessaire.

attribué à Rabbi dou Santo. Elle y plaça aussi, à ce qu'on rapporte, les portraits du pape Félix V, que le concile avait élu, et de l'empereur Sigismond, qui l'avait convoqué.

Cette peinture, faite vers l'année 1441, fut réparée, en 1568, par un artiste indigène, nommé Jean-Hugues Klauber. On y joignit cette fois une inscription latine, suivie de deux vers grecs, où, par un double jeu de mots, comme c'était assez l'usage du seizième siècle, on faisait allusion au nom de Macabre, qui, grâce à l'imprimerie, était alors répandu hors de la France.

Ορα τέλος μακρου βίου,
Αρχην ορα μακαριου.

Lorsque le marquis de Paulmy a écrit que *Macabre* était formé de deux mots grecs, il pensait sans doute à ces deux vers. Les images qu'ils accompagnaient furent encore retouchées en 1616; en 1621 elle furent gravées par Matthieu Mérian, et publiées par lui avec un texte où l'on voit qu'il en appréciait la pensée plus qu'il n'en avait respecté la forme. On ne peut guère les connaître aujourd'hui que par l'œuvre de cet artiste et par une copie plus exacte faite à l'aquarelle par Emmanuel Büchel, et déposée à la bibliothèque de Bâle. Ces figures avaient été presque entièrement ruinées par le temps et par le travail des cordiers qui se faisait le long du mur où elles étaient peintes, lorsqu'en 1805 elles disparurent, avec la muraille même, dont les magistrats ordonnèrent la démolition pour cause d'utilité publique. Il y avait plus d'un siècle qu'une tradition

mensongère, accréditée sans doute par l'erreur de quelques voyageurs, les attribuait à Jean Holbein.

En 1766, Emmanuel Büchel découvrit, au faubourg de Bâle, dans un ancien monastère de femmes, qui se nommait Klingenthal et dont la fondation remontait au treizième siècle, une autre Danse des morts, qu'à son exécution grossière il jugea plus ancienne que celle du cloître des dominicains. A Bâle, où Emmanuel Büchel en a laissé une copie, on peut s'assurer si la rudesse de cette fresque ne venait pas plutôt de l'imperfection du peintre que de l'ancienneté de la date. L'Allemagne a été féconde en écoles archaïques; et j'ai vu des peintures exécutées en Bavière au commencement du seizième siècle qu'à leur grossièreté on aurait prises volontiers pour des œuvres du quatozième.

La grande Danse de Bâle fut imitée en Suisse. Nicolas-Emmanuel, né en 1484, mort en 1530, peignit dans le cimetière des dominicains, à Berne, sa ville natale, une composition semblable, dont il ne reste plus que les dessins. Dans la copie que la lithographie en a donnée en 1832, on se plaît à voir l'union de l'art gothique avec le goût et les procédés de la renaissance. L'auteur, qui était un homme distingué, artiste, soldat et diplomate, avait étudié en Italie; et il paraît que c'est lui que Vasari désigne, parmi les élèves du Titien, sous le nom d'Emmanuel Tedesco. Son œuvre, exécutée de 1514 à 1522, a eu la plus grande influence sur celle d'Holbein, comme on le peut voir à la planche qui représente le pauvre aux prises avec la mort. A Lucerne, un artiste nommé Meglinger peignit dans la

PEINT. COTHIQUES DE LA DANSE DES MORTS. 379
charpente du pont des Moulins, sur une suite de
petits panneaux triangulaires, une Danse des morts
qu'à ses idées ingénieuses, autant qu'à ses costumes,
on juge facilement être du dix-septième siècle (1).

Je supposerais volontiers que c'est aussi de Bâle
que l'idée de la Danse des morts se répandit au
nord, en Allemagne. Elle parvint à Strasbourg, où
l'on a découvert, de nos jours, une peinture funèbre
sur les murs du couvent des dominicains que les
protestants ont approprié à leur culte. Le sermon du
dominicain y précède aussi, comme dans l'œuvre
de Bâle, le tableau des conquêtes de la mort. Les
ornements qui accompagnent cette fresque, la dis-
position et le style de ses figures autorisent à penser
qu'elle appartient au commencement du seizième
siècle. On cite depuis longtemps la Danse des morts
de Minden en Westphalie, qui renverserait toutes
nos idées s'il fallait, comme on l'a admis jusqu'à ce
jour, la faire remonter à l'année 1383. Mais comme
cette peinture et sa date ne sont connues que par un
passage de Fabricius (2) où je ferai voir qu'il y a
presque autant d'erreurs que de mots, je ne m'arré-
terai pas plus longtemps à l'examiner. Celle qu'on
voit à Lubeck, à l'entrée de l'église Notre-Dame, sur
les murs de la chapelle des Morts, a été exécutée en
1463, retouchée en 1588, puis en 1642 et plusieurs
fois encore dans le dernier siècle. Elle se distingue

(1) M. Saint-Marc Girardin a très-heureusement caractérisé
cette Danse des morts dans le *Journal des Débats* du 13 fé-
vrier 1835.

(2) *Bibliotheca latina mediæ et infimæ ætatis*, au mot *Macaber*.
Voyez plus loin, à la page 392 de notre *Étude*.

de la plupart des compositions dont nous avons déjà parlé en ce que, dans celles-ci, les personnages s'avancent deux à deux, tandis qu'elle les montre tous unis, et formant une véritable ronde universelle. Par là elle se rattache évidemment au plus ancien modèle de la Danse des morts. Qu'on juge de la date des autres par l'époque certaine de celle-là. M. Douce a écrit qu'il y avait à Berlin, dans l'église Sainte-Marie, une Danse des morts que j'y ai vainement cherchée. En redescendant à travers l'Allemagne, du nord au midi, on trouve qu'à Anneberg, en Saxe, la même Danse avait été peinte en 1525, sous le coup de la réformation; qu'elle avait été sculptée en 1534, à Dresde, sur une frise du palais que le duc Georges, l'ennemi de Luther, s'était fait construire, et dont on voit la cour principale dans la demeure actuelle des rois de Saxe. A Vienne, en Autriche, un voyageur (1) a signalé une composition semblable, peinte dans un couvent des augustins, qui, comme on sait, rivalisèrent dès la fin du treizième siècle avec les dominicains. En Italie, il faut aller jusqu'à Naples pour rencontrer, dans l'église de Saint-Pierre martyr, des marbres qui semblent appartenir au même genre de représentations. La renaissance mit obstacle à ce que la gothique ronde des morts se répandît dans cette contrée. Cependant Vasari raconte qu'en 1512 l'un des artistes les plus originaux de l'école toscane, Piero di Cosimo, composa, au milieu du carnaval, pour plaire à la jeune noblesse de Florence, une mascarade où la Mort, traînée sur un

(1) Bruckmann, *Epistolæ itinerariæ*. Voir M. Douce, p. 48.

char triomphal et escortée de cavaliers funèbres, faisait, à chaque station, apparaître des squelettes qui sortaient de leur tombe en chantant :

Morti siam, come vedete ;
 Così morti vedrem voi :
 Fummo già come voi siete ;
 Voi sarete come noi (1).

Dans cette procession lugubre qui traversa Florence à la lueur des torches, il semble que l'imitation de la Danse macabre, introduite sans doute en Italie par les Français, ait été modifiée par le souvenir des peintures du *Campo-Santo*. Quant à l'Espagne, qui, suivant nous, ne connut la Danse des morts que vers la fin du quinzième siècle, on n'est pas encore en mesure de savoir quels développements elle lui a donnés.

Il faudrait maintenant pouvoir déterminer d'une manière précise la date des peintures de la Danse des morts dont on retrouve les traces en France. Sur la porte de l'église de Briey près de Metz, la légende des trois morts et des trois vifs a été sculptée à une époque qui est, sans contredit, antérieure à celle où la Danse macabre fut exécutée aux Innocents. On sait, à n'en pouvoir douter, qu'une ronde funèbre avait été peinte, à Dijon, sur les murs du cloître de la Sainte-Chapelle (2), par un artiste nommé Mason-

(1) Cette complainte, qu'on attribue au poète Antonio Alamanni, se trouve dans le recueil des *Canti Carnascialeschi*. Vasari prétend qu'elle faisait allusion à la famille des Médicis, qui, exilée alors de Florence, était comme morte pour sa patrie, et qui y ressuscita en effet cette même année.

(2) Voyez M. Peignot, xxxvij. Cette église a été démolie pen-

celle, en 1436, c'est-à-dire douze ans après les représentations des Innocents, et cinq ans avant l'œuvre de Bâle. Un cloître attenant à la cathédrale d'Amiens, et détruit en 1817, portait le nom de Macabée, probablement dérivé d'une peinture dont M. Maurice Rivoire a encore vu les vestiges. M. Langlois a dessiné des encadrements qui ornaient le cloître de Saint-Maclou, à Rouen, et qui paraissent appartenir à une Danse des morts (1). Sur les piliers de l'église de Fécamp, en Normandie, le même sujet a été représenté par la sculpture. Dans la célèbre abbaye de la Chaise-Dieu (2), en Auvergne, on a découvert de nos jours une fresque qui a les plus grands rapports avec celle de Lubeck. Comme la ronde y est continue, je pense que c'est une des plus anciennes, et qu'on peut en rapporter l'exécution au milieu du quinzième siècle. À Lézardrieux, au fond de la Bretagne, on voit sculptés, sur les stalles du chœur, des groupes de personnages qui, en se livrant à tous les plaisirs de la vie, tiennent dans la main des têtes de mort qui leur en rappellent la brièveté. C'est une sorte de Danse des morts dont l'idée élégante appartient évidemment à la renaissance.

On trouve au cabinet des estampes de Paris un magnifique livre, composé de huit grandes feuilles de

dant la révolution; c'est sur son emplacement que de nos jours on a construit le théâtre de Dijon.

(1) M. Langlois a laissé, sur la Danse des morts de Saint-Maclou, un travail auquel M. Leber a contribué, et dont M. Putier, bibliothécaire de la ville de Rouen, a promis la publication.

(2) M. V. Sansonetti en a publié un dessin, auquel M. Achille Jubinal a ajouté quelques explications, Paris, 1841.

vélin, où des images richement enluminées accompagnent un texte gothique de la Danse macabre. Sur la couverture on lit la suscription suivante, tracée de nos jours : « *Danse macabre, ou l'Empire de la Mort sur tous les états de la vie humaine, peinte contre le mur de la cour du château de Blois, vers 1502, temps où Louis XII, roi de France, fit embellir ce lieu, occupé avant ce prince par les seigneurs de la maison de Champagne, ceux de la maison de Châtillon, comtes de Blois, et par celle d'Orléans.* » Ce livre, qui a exercé l'érudition de M. Van Praet, de M. Peignot et de M. Leber, ne contient rien qu'on ne retrouve dans la Danse macabre imprimée à la fin du quinzième siècle par Guyot Marchand. Louis XII s'était-il borné à faire reproduire sur les murs de son château les gravures et les vers publiés par le libraire parisien? Mais est-il bien sûr qu'une fresque représentant la Danse macabre ait orné les murs du château de Blois? Je crains fort que la suscription que je citais tout à l'heure n'ait un fragile fondement. Sur le verso de la feuille où elle se trouve, j'ai lu ces mots écrits en caractères gothiques :

Les histoyres et livres en francoys. P^u 2^o
 contre la muraille de derriere la court
 Bloys

Il me semble assez naturel de croire que c'est cette note gothique qui a inspiré l'auteur de la suscription récente; mais il me paraît aussi qu'elle a été singulièrement entendue par lui, et qu'au lieu de

désigner une fresque elle indique évidemment le lieu et la case où ce livre se trouvait dans la bibliothèque de Blois. On peut se convaincre, d'après ces incertitudes, qu'il est plus difficile de suivre l'histoire de la Danse des morts en France, où elle prit naissance, que dans les pays étrangers qui l'ont empruntée au nôtre.



IX.

Éditions gothiques de la Danse macabre.

L'imprimerie, qui devait contribuer si puissamment à dissiper les idées du moyen âge, commença par les servir. Dans ses premières éditions, grâce à l'alliance qu'elle avait faite avec la gravure, elle reproduisit tout à la fois les écrits et les peintures de l'époque dont elle venait marquer le terme.

Il y avait seize ans que la première presse qui ait fonctionné à Paris avait imprimé en Sorbonne son premier ouvrage (1) lorsqu'en 1485 un libraire nommé Guy ou Guyot Marchant, *demorant en*

(1) En 1469, furent imprimées les *Épîtres* de Gasparini Barzizio, l'un des érudits italiens qui, dès la fin du quatorzième siècle, entreprirent cette restauration de la rhétorique qu'on a longtemps considérée comme le réveil de l'esprit humain. On y lit des vers latins qui finissent ainsi :

Primos ecce libros quos hæc industria finxit
Francorum in terris, ædibus atque tuis.
Michael Udalricus Martinusque magistri
Hos impresserunt : ac faciunt alios.

Que de choses dans les trois derniers mots!

Champ Gaillart, à Paris, publia un petit in-folio ayant pour titre *la Danse macabre*. On trouve à la bibliothèque de Grenoble un exemplaire de cette édition, que plusieurs autres suivirent bientôt. Quel rapport y a-t-il entre ce livre et les représentations qui avaient été données soixante ans auparavant dans le cimetière des Innocents? C'est une question intéressante, à laquelle toutefois on ne peut guère répondre que par des conjectures.

Des vers avaient été sans doute prononcés dans les représentations des Innocents. Avaient-ils été dits par des personnages figurant eux-mêmes la Danse funèbre? Avaient-ils été récités par des baladins qui montraient la Danse peinte sur des tapisseries ou sur des panneaux de bois? Peu importe. Ces vers devaient contenir les paroles que la Mort adressait successivement à tous les personnages, et celles que les personnages répondaient à la Mort. Il suffit d'avoir jeté les yeux sur quelques-uns des mystères du moyen âge pour se convaincre que ce long dialogue de la Mort et des humains pouvait paraître une pièce complète aux yeux de nos ancêtres. Mais une fois qu'on avait ainsi mis le spectateur en haleine, il n'est pas à présumer qu'on le renvoyât chez lui sans ajouter la petite pièce à la grande. Ainsi on conçoit très-bien qu'après la Danse macabre on ait donné aux Innocents d'autres dialogues plus courts, empruntés aux mêmes idées et destinés à les compléter.

Si tel a pu être le programme des représentations du cimetière des Innocents, il faut reconnaître que la *Danse macabre* publiée par Guy Marchant n'en a

été qu'une répétition altérée ou embellie. Le manuscrit de la pièce originale aura été copié et aura passé de main en main; puis l'imprimerie l'aura reproduit en y faisant quelques corrections faciles pour l'adapter au goût du temps, et en remplaçant les miniatures enluminées par des gravures sur bois.

En 1486, Guyot Marchant donna une seconde édition de la *Danse macabre*, qu'on peut voir à la Bibliothèque du roi à Paris. On y trouve, comme dans la plupart des livres du quinzième siècle, deux titres, l'un au commencement, et l'autre à la fin. Sur la première page, on lit tout au haut : « Ce present
« liure est appelle *Miroer salutaire* pour toutes gens
« et de tous estats, et est de grant utilité et recrea-
« cion, pour pleuseurs ensengnemens tant en latin
« comme en francoys, lequel il contient, ainsi com-
« pose pour ceulx qui desirent acquerir leur salut,
« et qui le voudront avoir. » Puis au bas : « La Danse
« macabre nouvelle. » La dernière page porte : « Cy
« finist la Danse macabre nouvelle, hystoriee, aug-
« mentee de plusieurs nouueaux personnages et
« beaux dis, et les trois mors et trois vifs ensembles,
« nouvellement ainsi composee et imprimee par
« Guyot Marchant demorant a Paris ou grant hostel
« du College de Navarre en Champ Gaillart l'an de
« grace mil quatre cent quatre-vingz-et-six le septième
« jour de juing. »

Par la comparaison de cet ouvrage avec le livre de Blois, qui est conservé au cabinet des estampes, on se convaincra aisément que la Danse macabre était une Danse des morts particulière à notre pays, et qu'elle comprenait nécessairement la légende des

trois morts et des trois vifs : d'où l'on peut conclure encore en toute rigueur que, comme il n'y a point de Danse macabre sans la légende de saint Macaire, c'est cette vision même qui a fait donner le nom de Macabre à la Danse des morts usitée en France.

Le caractère des gravures qui accompagnent la publication de Guyot Marchant est, pour le temps, extrêmement remarquable. Les personnages ne se tiennent point tous par la main, de manière à former une véritable ronde, comme dans les peintures de la Chaise-Dieu et de Lubeck; ils sont groupés deux à deux, sous ces arcades en anse de panier qu'on regarde communément comme une marque du règne de Louis XII, et qui, on le voit, étaient déjà pratiquées pendant la minorité de Charles VIII. Le dessin des figures se ressent encore du style à la fois grand et fin de nos vitraux du quatorzième siècle; les têtes, douées d'une belle expression, sont aussi plus achevées qu'on ne l'attendrait d'une époque où les artistes italiens n'étaient pas encore venus en France; elles permettent de penser qu'il y avait dans notre pays, au moyen âge, des peintres dignes de rivaliser avec les disciples les plus élégants des anciennes écoles de Cologne et de Florence.

A l'édition du 7 juin 1486 se trouve annexé, dans l'exemplaire de la Bibliothèque du roi, une sorte de supplément, qui porte la date du 7 juillet de la même année, et qui renferme trois pièces différentes : d'abord la *Danse macabre des femmes*, en vers de huit syllabes, sans gravures; ensuite le *Débat du Corps et de l'Âme*, accompagné de dessins où le Corps est représenté sous la forme d'un

cadavre se levant de la tombe, et l'Âme sous celle d'un enfant nu, s'entretenant avec le Corps, au bord de son sépulcre; enfin la complainte de l'*Ame dampnée*, en vers alexandrins, mesure qui disparut presque entièrement au temps de François I^{er}, pour redevenir le véritable mètre français entre les mains de Ronsard.

Le 2 mai 1491, Guyot Marchant publia une édition dont celle du 7 juin 1486 semble n'avoir été que l'ébauche; il la fit paraître, enrichie de gravures, sous le titre : *la Danse macabre des femmes, toute hystorie et augmentee de nouveaux personaiges avec plusieurs dis moraulx en latin et françoys, etc.* Il ajouta à cette publication du 2 mai 1491, avec la date antérieure du dernier avril 1491, un supplément à la fête duquel il est écrit : « S'ensuivent *les Trois Morts et les Trois Vifs* avec le *Débat du corps et de l'âme.* » C'était un ressouvenir des petites pièces jouées autrefois après la grande.

Dans cet appendice, qu'on pourra voir à la Bibliothèque du roi, la légende de saint Macaire se trouve répétée en vers latins rimés, avec des changements qui annoncent une littérature déjà savante. On n'y voit plus seulement trois rois rencontrant trois morts, comme dans la composition primitive, marquée de cet imposant caractère d'uniformité que le moyen âge a porté dans toutes ses œuvres. Trois personnages différents, un roi, un juriste, une femme, y représentent la vaine puissance (*vana potentia*), la vaine science (*vana prudentia*), la vaine beauté (*vana pulchri-*

tudo), et entendent condamner leur vanité par la bouche de trois squelettes, également différents, qu'ils rencontrent. Les vers français qui sont dans toutes ces éditions sont les mêmes qu'on retrouve dans le livre de Blois; et comme ils ressemblent exactement, pour la mesure et pour le style, à ceux du *Bréviaire des nobles*, de maître Alain Chartier, je pense qu'ils devaient différer peu de ceux que le duc de Berry avait fait graver, en 1408, sur le portail des Innocents, et que Dubreuil n'a pas voulu citer pour ne pas surcharger son livre.

Guyot Marchant donna encore, jusqu'en l'année 1499, plusieurs autres éditions de *la Danse macabre*, qu'il rajeunit par des titres nouveaux et par de nouvelles combinaisons. L'une de ces publications porte un titre facétieux qui, pris au sérieux, a fait faire une conjecture singulière sur le mot *macabre*: « *Chorea ab eximio Macabro*
 « *versibus alemanicis edita et à Petro Desrey trecacio*
 « *quodam oratore emendata. Parisiis, per magistrum*
 « *Guidonem Mercatorem pro Godeffredo de Marnef,*
 « 1490. » La date de cette nouvelle édition ne dit-elle pas assez hautement que le libraire parisien a forgé ce titre pour donner à son livre une apparence germanique et le faire plus sûrement agréer des Allemands. En 1485, en 1486, en janvier et en mai 1490, Guyot Marchant publie plusieurs fois *la Danse macabre* en français, sans nom d'auteur, et ce n'est qu'en octobre 1490 qu'il s'avise de la publier en latin et de l'attribuer à un vieux poète allemand parfaitement inconnu, Macaber,

dont le nom fort peu tudesque trahit assez la supercherie de l'éditeur.

Si cette édition n'avait pas été adressée particulièrement à nos voisins d'outre-Rhin, pourquoi aurait-elle été traduite en latin? Tout le monde en France n'entendait-il pas bien le français des éditions précédentes? L'Allemagne a presque toujours écrit en latin au moyen âge; au quinzième siècle, Agricola et Reuchlin lui apprirent à parler cette langue avec une pureté que la France ne retrouva qu'au commencement du siècle suivant, sous le règne de François I^{er}. Guyot Marchant pouvait donc se promettre d'écouler ses gravures en Allemagne s'il les y envoyait accompagnées d'un texte latin. Plus tard, nous le verrons, les éditeurs français de *la Danse des morts* d'Holbein eurent la même pensée, et l'exécutèrent plus sérieusement. Mais le libraire du quinzième siècle, encore tout plein de la vieille gaieté gauloise, eut la belle idée de flatter le patriotisme germanique en faisant de son humaniste Pierre Desrey, qui travaillait évidemment sur les éditions françaises, le traducteur des vers allemands du bonhomme Macabre (*eximio Macabro*). Il faut que nous soyons bien dégénérés, puisque ceux de nos auteurs qui ont eu ce point à débattre ont donné dans le piège où il n'est pas bien sûr que les Allemands du quinzième siècle soient tombés.

Un Saxon qui vivait au commencement du dernier siècle avait, il est vrai, donné l'exemple à nos critiques, et tellement embrouillé toute cette question en peu de lignes qu'il n'était peut-être

pas aisé de l'éclaircir. Fabricius, qui entendait refaire le Glossaire de Ducange en composant sa *Bibliotheca latina mediæ et infimæ ætatis*, n'a eu rien de mieux à dire sur la Danse macabre que ce que lui avaient appris les facéties de Guyot Marchant. Son article, qui, jusqu'à ce jour, a été considéré comme le seul document faisant autorité dans la matière, veut être cité tout entier; il faut qu'on voie sur quels légers fondements s'appuient quelquefois les jugements des érudits.

« MACABER auctor SPECULI MORTICINI, sive speculi choreæ mortuorum, non tamen latine ab eo compositi, sed rhythmis germanicis, quos latinis, circa A. 1460, reddidit Petrus Desrey Trecacius orator. Latinos vulgavit Goldastus ad calcem speculi omnium statuum totius orbis terrarum, auctore Rodrico Zamorensi. Hanov. 1613. 4. Antiquior hæc est chorea mortuorum similibus plerisque ejusdem argumenti poetarum ac pictorum lusibus, quos B. Paulus Hilscherus, noster cum viveret amicus, descripsit in peculiari libro, jucundo lectu atque erudito, edito Dresdæ A. 1705. 8. Sunt autem vel imagines mortis, adpositis versibus, ære descriptæ vel ligno in libro aliquo, ut in Hartmanni Schedellii Chronico, Norimb. 1493. fol.; in marginibus officiorum ecclesiarum quotidianorum Paris. 1515. 8, in quo figuræ LXVI; in Georgii Æmilii imaginibus mortis, Lugd. 1542, 1547, 8. Colon. 1567. 8, etc.; vel in templis, arcebus, basilicis, ut Mindæ in Westphalia, A. 1383. Lubecæ, in porticu templi mariani, A. 1463. Annabergæ, A. 1525. Dresdæ, in arce Georgii Ducis, A. 1534.

« *Basileæ, in cœnobio Augustinianorum, auctore Jo. Holbeinio pictore clarissimo, A. 1543.* »

« *Lipsiæ, in aula Aurbucensi.* »

Comme personne n'a jamais vu les œuvres originales du prétendu poète Macaber (1), Fabricius était fort embarrassé pour en citer le titre original : aussi a-t-il donné le choix à son lecteur entre *speculum morticinum* et *speculum choreæ mortuorum*. Il a évidemment emprunté ce titre aux éditions françaises, que Guyot Marchand a intitulées tout à la fois *Miroer salutaire* au haut de la page, et *Danse macabre* au bas. S'il y avait eu jamais un poète allemand du nom de Macaber, c'était assurément au lexicographe allemand à nous dire quelles étaient ses œuvres. Loin de pouvoir nous les montrer, il ne les connaît lui-même que par cette prétendue traduction latine qu'en a donnée Pierre Desrey (2). Bien mieux, il n'a même vu aucune des éditions originales de

(1) Il est une autre étymologie du mot macabre, qui serait plus spécieuse, et que nous nous abstenons cependant de combattre. Comme on cite un troubadour du nom de Marchabres, qui était originaire du Poitou et à qui on attribue quelques fragments d'un sirvente, on a cru, sans autre fondement, que c'était lui qui avait donné son nom à la Danse des morts. Voyez la suite de l'*Histoire littéraire des Bénédictins*, XIII^e siècle. La conjecture de M. Van-Pract, qui voulait retrouver le mot macabre dans l'arabe *magbarah*, cimetière, ne paraît pas plus acceptable.

(2) Nous avons indiqué plus haut le titre de la première édition de cette traduction. Voici celui de la seconde, à laquelle se rapporte la citation de Fabricius : « *Chorea ab eximio Macabro versibus alemanicis edita et a Petro Desrey Trecacio quodam oratore nuper emendata. Parisiis, per magistrum Guidonem Mercatorem pro Godefrido Marnef. 15 octobre 1499.* »

cette traduction. Il la fait remonter à l'année 1460, tandis qu'il est certain qu'elle a été publiée pour la première fois en 1490; il ne la connaît que par la reproduction que le compilateur Goldast en a faite en réimprimant un autre ouvrage. La grande autorité qu'il cite ensuite est celle d'un de ses amis, qu'il recommande en passant au lecteur et qui, en décrivant la Danse des morts du palais du duc Georges de Saxe, avait dit quelques mots sur les autres monuments du même genre. Quand il arrive à la nomenclature des ouvrages où l'on trouve des images de la mort, il nomme le livre latin de Georgius Æmilius sans se douter que c'est là, comme nous le ferons voir, une édition des gravures d'Holbein destinée à l'Allemagne; au contraire, plus bas, lorsqu'il cite les peintures de Bâle, il les attribue à Holbein, qui n'y a jamais touché; il les fait exécuter en 1543, au lieu de 1441, et dans le couvent des augustins, au lieu du cloître des dominicains. Après tant d'erreurs, quel crédit pourrait-on accorder à Fabricius? et comment, sur sa seule parole et sans d'autres détails, pourrait-on décider que la fresque de Minden, qui n'existe plus, a été réellement peinte en 1383? Lorsqu'on rapproche cet article de celui de Dom Carpentier, on a peine à comprendre comment nos critiques, qui avaient un guide sûr dans le savant glossateur français, ont été s'égarer sur les traces obscures d'un compilateur étranger.

Quant à l'auteur de la traduction, Pierre Desrey, de Troyes, M. Peignot l'a fait connaître par quelques détails intéressants, p. 109.

Quant aux publications du libraire Guyot Marchant, auxquelles il est temps de revenir, elles eurent un si prodigieux succès que de toutes parts on s'ingénia à les reproduire. Il y eut à Paris des éditeurs qui firent graver de petites danses des morts, et qui les mirent aux marges des livres d'heures; puis, pour ajouter au débit, leur esprit étant dès lors fertile en expédients, ils traduisirent leurs heures en espagnol, en italien, en anglais, en latin; et, non contents encore de spéculer ainsi sur la curiosité des étrangers, ils firent des heures particulières à l'usage de Paris, d'Angers, de Soissons, de Reims, de Rome, de Rouen, de Troyes, de Cîteaux, de façon à tirer de leurs gravures plus de services qu'un romancier n'en tire aujourd'hui de ses inventions.

Promptes dès lors à imiter les modes de Paris, les villes de province commencèrent aussi bien vite à donner des éditions de la *Danse macabre*. Celle qui la reproduisit avec le plus de fidélité et de constance fut la ville de Troyes en Champagne. Au milieu du siècle dernier, elle n'avait pas cessé de la réimprimer sous son titre primitif; les efforts même qu'elle faisait alors pour « *en renouveler le vieux gaulois en langage plus poli* » étaient empreints de la naïveté des temps anciens. Mais il était une autre ville de France qui, au commencement du seizième siècle, était en mesure de devancer même Paris dans la voie des innovations, et où l'esprit de la renaissance devait modifier de bonne heure les images gothiques de la ronde funèbre : je veux parler de Lyon, qui eut, sous le règne de François I^{er}, une fortune brillante, à laquelle il n'a encore mau-

qué qu'un historien. C'est là que fut publiée la Danse des morts, dessinée, avec un goût tout nouveau, par le peintre Hans Holbein, dont il faut que nous commençons par examiner rapidement la vie et les ouvrages.



X.

Hans Holbein le jeune.

Holbein est un des plus heureux génies qui brillèrent au nord des Alpes, dans les premières années du seizième siècle. Il représente parfaitement l'époque où le goût italien, pénétrant parmi les nations de race tudesque, commença à transformer les anciens types de leur art, sans pourtant en faire encore disparaître le caractère particulier. Par son origine il se rattache aux gothiques; par ses tendances il appartient à la renaissance. Il revêtit les idées d'autrefois d'un costume nouveau où perce le sentiment de la régularité classique; il conserva à ses innovations les plus hardies l'air ingénu des temps passés. Ce double caractère, qui distingue sa Danse des morts, est empreint dans tous ses autres ouvrages.

Son père, qui s'appelait comme lui, Hans Holbein, était un peintre de la vieille école. A la fin du quinzième siècle, il demeura quelque temps à Augsbourg, qui faisait un commerce considérable avec

l'Italie, et qui, on peut s'en convaincre par l'œuvre de Hans Burgkmayr, entra aussi promptement en communication avec les artistes ultramontains. Le vieil Holbein n'était pas homme à se plier à leurs méthodes; j'ai vu au musée d'Augsbourg deux tableaux de sa main où l'on retrouve cette distribution naïve, ce coloris transparent, ces figures élancées, ces airs de tête mélancoliques qui m'ont paru caractériser les écoles formées sous l'influence de l'architecture ogivale. Peut-être ce pauvre artiste, fidèle à ses traditions surannées, ne put-il pas trouver longtemps à s'occuper dans une ville tout ouverte aux choses nouvelles. Vers l'année 1498, il quitta Augsbourg; il traversa quelques villes de la haute Allemagne, séjourna au pied du Taunus, à Grunstadt, l'ancienne résidence des comtes de Linange-Westerbourg, et enfin s'arrêta à Bâle, où l'imprimerie fournissait des moyens assurés d'existence à qui savait tenir un crayon.

Dans ses migrations, il emmenait avec lui toute une jeune famille. Ambroise Holbein, qui paraît être l'aîné de ses fils, était né en 1484, et par conséquent à Augsbourg. Il fut peintre comme son père, exerça son art à Bâle, et vers 1521 grava des bordures pour des livres publiés dans cette ville par J. Froben. Valérius Holbein, à qui on attribue un portrait peint vers 1562 (1), fut-il le second fils du peintre d'Augsbourg? Hans Holbein, qu'on a surnommé le Jeune, est le seul de ses enfants qui ait acquis une vérita-

(1) Voyez le *Dictionnaire des monogrammes*, par Fr. Brulliot. Munich, 1832.

ble renommée. S'il vit le jour en 1495 ou en 1498, à Augsbourg, à Grunstadt ou à Bâle, on ne saurait le décider. Il y eut encore un autre Holbein (1) dont le prénom était Sigismond, qui vint aussi à Bâle qui y gravait d'après les dessins de Martin Schœn et d'Albert Dürer, et qu'on croit avoir été le frère de Hans le vieux et l'oncle de notre artiste.

Comment le jeune Hans passa-t-il ses premières années? Il fut élevé à Bâle dans l'atelier de son père; mais n'eut-il point d'autre maître? J'ai vu dans la Pinacothèque de Munich un beau portrait signé par lui en 1517, et représentant le comte Fugger d'Augsbourg, qui était le plus riche banquier de l'Europe. Ce portrait est évidemment d'un élève des Vénitiens; à la couleur dont il est peint, au costume dont il est revêtu, on dirait que l'auteur sortait de l'atelier du Titien lorsqu'il y mit la main. Le comte Fugger, qui avait des vaisseaux sur toutes les mers, des comptoirs dans tous les pays, qui battait monnaie en son nom, qui prêtait à l'empereur, qui engageait des tonnes d'or pour la rançon des rois, n'était pas homme non plus à poser devant un artiste qui se serait présenté à lui sans éclat; mais que le jeune Holbein ait passé à Augsbourg en revenant de Venise, qu'il ait fait valoir, avec le souvenir de son père, un talent formé sous les grands maîtres de l'Italie, et l'on comprend que le prince des financiers du seizième siècle ait dérobé, en sa faveur, quelques heures à ses vastes affaires. Nous avons à Paris

(1) De nos jours le nom d'Holbein a été de nouveau porté par une artiste, Thérèse Holbein, née à Gratz en Styrie, qui gravait à Vienne, en 1812, des paysages d'après Everdingen et Moïtor.

une autre page du même artiste, qui parle aussi hautement de son voyage en Italie : c'est cette Cène qu'on voit dans la première salle du Louvre, et qui est une admirable étude faite par un Allemand d'après la grande peinture de Léonard de Vinci.

Après avoir ainsi dirigé vers la Lombardie et vers Venise le voyage que tout artiste entreprenait alors avant de passer maître, Holbein revint à Bâle. Les travaux qu'il y entreprit tout d'abord ne sont guère plus connus que les premières études qu'il y avait faites. Il est probable qu'il y fit beaucoup plus de gravures que de tableaux. Dès l'année 1519, peu après son retour, il signait le frontispice d'un des ouvrages qu'Érasme faisait imprimer chez Froben : « *In epistolam Pauli ad Galatas paraphrasis per Erasmū Rotterdānū, Basiliæ, apud Joannem Frobenium, mense augusto anno M. D. XIX.* » Peu après il ornait aussi un bref de Léon X : « *BREVE Sanctissimi Domini nostri Leonis X, summi pontificis, ad Desyderium Erasmium Rotterodamum; ejusdem Beatissimi patris ad Henricum Angliæ regem alterum breve commendatitium pro Des. Erasmo.* » En 1521 il signait un portrait gravé d'Érasme. En 1523, il ornait le passe-partout d'un ouvrage intitulé : « *Catalogus omnium Erasmi Rotterodami Lucubrationum; ipso autore. Cum aliis nonnullis. Basiliæ, in ædibus Joannis Frobenii, mense aprili anni M. D. XXIII.* » Ces pièces, où l'on voit son chiffre tracé de diverses manières, passent pour avoir été gravées par lui (1). Graver le portrait d'Érasme, or-

(1) Voy. Brulliot, *Dictionnaire des monogrammes*, passim.

ner le catalogue que ce grand homme avait lui-même dressé de ses œuvres, et les lettres que Léon X lui écrivait, ce n'était pas faire une œuvre vulgaire; et ces travaux prouvent qu'Holbein fut de bonne heure connu d'Érasme et honorablement apprécié par lui.

Érasme était alors dans le moment le plus solennel de sa vie; il avait longtemps montré dans les Pays-Bas, en France, en Angleterre, en Italie ce qu'étaient l'urbanité, l'esprit, le crédit d'un rhéteur antique; mais il ne s'agissait plus pour lui maintenant de briller aux yeux des princes, et de répandre son nom parmi les peuples. Appuyé à Bâle sur la presse de J. Froben, il venait de faire éclater le grand projet de sa vie; il avait entrepris de réformer la théologie catholique, de faire prévaloir dans l'école, sur la méthode dogmatique du moyen âge, la méthode critique et littéraire de la renaissance; comme si ce n'était pas assez de se proposer un but si difficile, il voulait l'atteindre sans offenser ni le pape, qui redoutait son audace tout en se parant de son amitié, ni Luther, qui gourmandait sa timidité tout en se mettant sous sa protection. Un homme aussi haut placé, aussi circonspect que l'était Érasme n'aurait certainement pas admis Holbein dans sa familiarité s'il n'avait reconnu en lui le talent qui donne la réputation et la prudence qui la conserve.

Il est vrai qu'Érasme était fort accessible à la vanité; qu'il avait la faiblesse, de nos jours encore assez commune, de donner des brevets d'immortalité à tous ses admirateurs, et qu'Holbein l'avait flatté en

composant des dessins pour orner l'*Éloge de la folie*. Je pense néanmoins que l'estime d'Érasme pour notre peintre était sérieuse, et que celui-ci la méritait par une vie digne d'une si grande amitié.

Il s'est pourtant trouvé, à la fin du dix-septième siècle, un écrivain qui a représenté Holbein comme un ivrogne, un libertin et un vagabond. Nicolas Gueudeville, dont le nom est assez obscur aujourd'hui, a occupé autrefois l'Europe par les écarts de sa conduite et par l'effronterie de ses écrits. Placé dans la congrégation de Saint-Maur à l'époque où elle comptait parmi ses membres les Mabillon et les Montfaucon, il montra que le savoir, dont cette illustre société était l'asile, pouvait aussi quelquefois égarer un cœur mal préparé. Il quitta son habit, se retira en Hollande, s'y maria et s'y fit gazetier pour attaquer la France, dont il n'épargna ni les grands écrivains ni les grands capitaines. Dans ses loisirs, il mettait en français les livres latins où les penseurs du seizième siècle avaient fait une libre satire des institutions sociales. En publiant à Leyde, en 1713, la traduction de l'*Éloge de la folie*, d'Érasme, il y joignit une Vie d'Holbein, qui a été ensuite répétée par tous les biographes, quoiqu'il n'y eût cité aucune des sources où il avait puisé, et qu'il eût semblé se plaisir à faire l'histoire de notre peintre, d'après la sienne.

C'est Gueudeville qui a raconté qu'Holbein, réduit à la pauvreté par le libertinage, et ayant usé tout son crédit à Bâle, n'avait plus eu d'autre ressource que de s'expatrier, qu'il était arrivé en mendiant l'aumône jusqu'à Strasbourg; que là, ayant été

frapper à la porté d'un peintre, et étant demeuré seul un instant dans son atelier, il avait peint, sur le tableau commencé, une mouche faite pour tromper l'œil de l'artiste lui-même; que néanmoins, étant bientôt retombé dans le besoin, il s'était acheminé vers l'Angleterre; qu'arrivé à Londres il avait remis à Th. Morus une lettre d'Érasme; que, ne pouvant retrouver le nom d'un comte sur la foi duquel il était venu en Angleterre, il en avait aussitôt crayonné le portrait et l'avait fait très-bien reconnaître; qu'après deux ans passés dans la maison de Th. Morus il avait été présenté par lui à Henri VIII; que le roi d'Angleterre l'avait pris à son service, l'avait protégé contre l'importunité de ses grands seigneurs, et avait répondu aux plaintes d'un lord maltraité par le peintre *qu'il pouvait bien faire de quatre paysans quatre comtes, mais non pas de quatre comtes un seul Holbein.* La plupart de ces anecdotes se trouvent dans le livre qu'Horace Walpole (1) a consacré, au milieu du dernier siècle, aux peintres de son pays. Mais je n'ai pu en retrouver la trace dans les auteurs contemporains de notre artiste. La lettre par laquelle Érasme recommanda Holbein à Th. Morus n'est point imprimée dans la correspondance du

(1) *Anecdotes of painting in England, by George Vertue, digested and published by Horace Walpole, 1762, 4 vol. in-4°.* — On en trouve des extraits assez mal faits dans un ouvrage publié à Paris, in-8°, en 1807, sous ce titre : *Les Beaux-Arts en Angleterre, traduit de l'anglais de M. Delatway, avec des notes de Millin.* Presque en même temps, on donnait à Londres une nouvelle édition du livre de Walpole : *Anecdotes of painters who have resided or been born in England.* 1806.

philosophe de Rotterdam, et je l'ai aussi vainement cherchée dans les recueils ordinaires des lettres du chancelier d'Angleterre. Ce grand homme, qui a quelquefois parlé de la peinture et des peintres dans ses épigrammes, n'y dit rien non plus de l'artiste auquel il a donné l'hospitalité; en sorte que, pour achever d'esquisser les principaux traits de la biographie d'Holbein, nous n'avons guère d'autres renseignements que ses propres ouvrages.

Il paraît certain que c'est en 1526 qu'Holbein quitta Bâle. Il y avait déjà obtenu les honneurs de la popularité; car je pense que c'est avant cette époque qu'il avait peint une danse de paysans dans le marché aux poissons de sa ville. Quel motif l'en fit donc partir? La cour d'Angleterre, qui était dès lors une des plus polies de l'Europe, recrutait des artistes dans tous les pays; elle attira Mabuse, qui était né en France, à Maubeuge, qui avait visité l'Italie, et qui finit par se fixer en Hollande; elle retint L. Cornelis, qui était le fils de Cornélius Engelbrechtsen, le maître de Lucas de Leyde; il n'est donc pas surprenant qu'elle ait fait faire des propositions à un homme d'un aussi grand talent qu'était celui d'Holbein. Il paraît qu'elles lui ont été adressées par quelqu'un de ces grands seigneurs anglais qui, dès lors, prenaient la voie du Rhin pour aller visiter l'Italie, non pas toutefois, comme le pense Horace Walpôle, par Henri Howard, comte de Surrey, qui fut, à la vérité, l'un des principaux promoteurs de la renaissance anglaise, mais qui ne faisait que de naître lorsque notre artiste passa en Angleterre.

Holbein dut porter une lettre d'Érasme à Th. Morus. Érasme avait passé en Angleterre les années les plus heureuses de sa vie; c'était là qu'il avait contracté ces goûts délicats qui le suivirent partout; c'était vers ce pays qu'il tournait toujours les yeux lorsqu'il était tenté d'échanger sa médiocrité indépendante contre une chaîne dorée. Parmi les hommes avec lesquels il y avait vécu, aucun ne lui était plus cher que Morus; toujours il l'avait trouvé aussi enjoué que lui dans ses paroles et aussi sérieux dans ses idées; il partageait cette inflexible modération qui fit monter le chancelier sur l'échafaud; il aurait imité sa résistance, il loua son héroïsme. Il n'y avait pas en ce moment dans l'Europe deux hommes plus semblables, plus haut placés par leur esprit, plus étroitement unis par l'affection. Il n'est donc pas surprenant que Morus ait accueilli comme un ami le peintre qu'Érasme lui envoyait. On place ordinairement dans l'œuvre d'Holbein une composition qui se rapporterait au temps qu'il passa à Chelsea, dans la maison de campagne de son nouveau protecteur. C'est une peinture où Th. Morus est représenté entouré de toute sa famille, de son père, de son fils, de sa femme, de ses filles et même de son fou, qui a la mine d'un honnête homme et qui porte écrit au-dessus de sa tête : *Henricus Patensonus Th. Mori Morio* (1), *annis XL*. Mais cette légende, qui n'était point dans les habitudes d'Holbein, suffirait

(1) Ce mot rappelait Érasme, qui, en dédiant l'*Éloge de la Folie* (*Encomium moriæ*) à Morus, avait joué avec le titre grec de son livre et le nom patronymique de son ami.

pour faire élever des doutes sur l'authenticité de la page où elle se trouve.

Lorsque Holbein eut passé de la maison de Morus dans le palais du roi, il eut auprès de l'aristocratie anglaise un succès dont on trouve les preuves dans la galerie de *Hampton-Court*. La collection des esquisses qu'il jetait sur le papier a été publiée à Londres en 1792, par John Chamberlaine, et forme une galerie complète des contemporains les plus illustres d'Henri VIII. Sur toutes ces figures, tour à tour fines, voluptueuses, austères, inquiètes, équivoques, méchantes, on voit empreint le caractère d'une cour que l'esprit animait, que le plaisir troubla, que les supplices assombrirent, que la vertu maudit. On y remarque, parmi les amis d'Érasme et de Morus, le savant Colet, qui régénéra les études en Angleterre, et qui porte son intelligence peinte sur sa physionomie grave et belle; parmi les poètes de la cour, lord Nicolas Vaux, qui fut, en Angleterre, l'un des premiers élèves du goût italien; parmi les confidents des tragédies d'Henri VIII, Th. Cromwell, qui, de domestique du cardinal Wolsey, devint vicaire général de l'Église d'Angleterre pour tomber trois mois après sous la hache du bourreau, et dont la figure fleurie est pleine d'une astuce cachée sous une bonhomie mielleuse; parmi les favoris du roi, le jeune Elliot, qui fut employé dans les négociations, et le vieux John Russel, qui combattit à Pavie contre la France; parmi les royales victimes d'Henri VIII, Anna Boleyn, spirituelle, encore belle, la lèvre épaisse, la figure déjà un peu trop soufflée par la prospérité; Jeanne Seymour, la finesse et la

distinction mêmes; Anne de Clèves, avec son visage allongé dont l'indifférence pouvait passer pour une tristesse poétique; Catherine Howard, animée plutôt que jolie, enjouée et d'un embonpoint naissant; parmi les enfants du roi, le jeune Édouard VI, d'abord prince de Galles, tout enflé de la corpulence paternelle, puis couronné, avec un profil sérieux, décidé, qui annonce le protecteur de la réformation; la reine Marie, forte et fière, et ayant choisi dans les traits de son père ceux qui indiquent la dureté; Élisabeth, dans ses premières années, déjà remarquable par un grand air d'intelligence et de volonté; enfin le roi lui-même, accablé sous le poids de cette santé fatale qui s'entretenait au milieu des passions et des crimes (1).

Indépendamment de ces portraits, on voit, dans les galeries de l'Angleterre, des tableaux de moyenne grandeur, qui représentent les principales actions du règne de Henri VIII, et qu'on attribue aussi à Holbein. Si l'on admet que l'entrevue du monarque anglais avec l'empereur Maximilien, sa rencontre avec François I^{er}, son embarquement à Douvres ont été retracés par le peintre de Bâle, il faut supposer qu'on le fit travailler sur des événements auxquels il n'avait point assisté. L'auteur a trop conservé de la manière gothique pour avoir pu donner à ces pages la vie, le mouvement, l'heureux désordre que nous y cherchons; on y remarquera néan-

(1) Dans cette collection, il y a évidemment des portraits qui sont mal nommés. Je citerai ceux qu'on suppose représenter Calvin, Mélauchthon et Clément Marot.

moins toujours avec intérêt les premiers efforts de la peinture historique, des portraits curieux, des costumes exacts et pittoresques. Holbein a toujours parfaitement habillé ses personnages; et lorsqu'il a parfois représenté des Romains il ne leur a point donné l'uniforme des lansquenets, comme faisaient encore dans ce même temps les meilleurs élèves d'Albert Dürer; il leur a rendu la tunique et la toge avec un bonheur qui témoigne d'une étude assidue de l'antique.

A partir de l'époque où Holbein arriva en Angleterre, les événements de sa biographie se suivent dans un ordre mieux connu. Il descendit chez Thomas Morus, à Chelsea, en 1526; en 1528, il passa au service du roi, qui le logea à Whitehall, et lui donna des appointements de trente livres sterling par an. En 1529, il repartit à Bâle, où il avait sans doute envie de faire admirer sa belle fortune, et où il allait peut-être chercher ses enfants. En 1530, il retourna à Londres. C'est en cette même année, après la disgrâce de Wolsey, que Thomas Morus fut nommé grand chancelier; au bout de trois ans, prévoyant déjà les orages, ce grand homme se démettait de ses charges, et se retirait de nouveau à Chelsea, d'où il ne devait sortir que pour monter, en 1535, sur l'échafaud. Holbein assista à la catastrophe de son premier protecteur, et il serait curieux de savoir quelle impression elle produisit sur lui. Il était demeuré à la cour, et il ne la quitta qu'un instant en 1538. Il revint alors à Bâle; il n'y trouva plus Érasme, qui n'avait survécu que d'une année à Thomas Morus; on peut croire néanmoins qu'il mani-

festait l'intention de s'y fixer, et d'abandonner l'Angleterre, où sans doute il était las de vivre dans un palais tout taché de sang. En effet, le magistrat de la ville lui fit une pension, à la condition que, sous deux ans, il aurait quitté Londres. Holbein revint la cour et reprit sa chaîne. Dès l'année suivante, en 1539, pour satisfaire les caprices sans cesse renaissants de Henri VIII, il venait sur le continent faire le portrait d'Anne de Clèves. Comme c'était le parti luthérien qui souhaitait l'union du roi avec cette Allemande, il est probable qu'Holbein, qui devenait son agent, inclinait vers la religion réformée. On ne sait trop comment il employa les dernières années de ce règne, ni les six ans que dura celui du jeune Édouard VI. En 1553, lorsque la princesse Marie monta sur le trône, il la représenta dans ses habits royaux. En 1554, n'étant pas encore âgé de soixante ans, il mourut de la peste qui désolait l'Angleterre.

On conserve son portrait à Bâle et à Hampton-Court. Dans ces deux peintures on voit bien le même homme; dans la première, jeune, déjà gros, mais plein de bonté, et n'ayant pas encore ce regard ferme que donne la conscience du but entrevu; dans la seconde, plus âgé, plus gros aussi, l'allure fière, le corps cambré, l'air dur à force d'être assuré. A Bâle et à Hampton-Court, on montre aussi deux portraits différents de sa femme; mais, à considérer seulement les gravures qui en ont été faites, on peut se convaincre qu'il est difficile de rapporter ces deux figures à la même personne. On a dit qu'Holbein, comme Albert Dürer, avait ren-

contré une femme acariâtre, et que, comme lui, c'était pour fuir les orages de la maison qu'il avait pris le parti de s'expatrier. Faut-il donc voir sa Xantippe dans le portrait de Bâle? Cette grosse femme, accompagnée de ses deux beaux enfants, a, malgré ses épais contours, les marques d'une finesse qui a pu quelquefois troubler la paix du foyer; on croit voir cependant sur sa physionomie une de ces tristesses tranquilles qui sont l'indice d'un tempérament égal; elle paraît, il est vrai, plus âgée que notre artiste, et cette disproportion a pu causer tous les ennuis d'Holbein. Quant à la femme que représente le portrait de Hampton-Court, maigrè, humble, plaintive, loin de donner des lois, elle semble porter un joug pesant. Je ne pousserai pas plus loin ces conjectures, et, content d'avoir marqué les principaux événements de la vie d'Holbein, je renverrai ceux qui la voudront connaître avec plus de détails au travail que M. Ulrich Hegner a publié récemment à Berlin sur ce sujet.

Bâle a gardé, en dessins et en peintures, quelques-uns des plus beaux ouvrages de son artiste. De ce nombre sont plusieurs portraits qui représentent Érasme dans les occupations et les pensées diverses de son existence; Érasme travaillant dans le recueillement; Érasme jetant dans la conversation cet esprit infini qui brille dans ses livres; Érasme passant fièrement sous un arc romain, comme s'il forçait, par son génie, la porte du monde moderne; Érasme demi-dieu, devenu Hermès, marquant un des termes du développement de l'espèce humaine. Il faut citer aussi l'admirable portrait de Boniface Amer-

bach, professeur de droit à l'université de Bâle (1), fils de l'imprimeur qui compléta la découverte de Guttemberg en substituant au caractère gothique du moyen âge et au caractère long et penché de l'Italie la lettre rouge dont se servent aujourd'hui toutes les nations de l'Europe. Les portraits du bourgmestre Meier et de sa femme sont célèbres; pour le naturel et pour l'éclat, ils rivalisent avec les plus rares productions de la palette moderne. Ils ont été répétés, à genoux, devant la fameuse Vierge que possède le musée de Dresde (2), et qui passe pour être le chef-d'œuvre de l'auteur. Cette madone, aussi belle que celles des Italiens, avec ses donataires, qui sont les plus vivants portraits qu'un Allemand ait peints, résume en effet parfaitement le génie d'Holbein. Né d'un père qui demeurait fidèle aux écoles gothiques, élevé à Bâle, où l'imprimerie avait développé toutes les idées de la renaissance, façonné encore, à ce qu'il m'a paru, par la vue des merveilles de l'Italie, notre artiste semblait destiné à unir, dans une forme complexe et cependant naïve, la science et la perfection de l'époque nouvelle à la simplicité et à la vérité de l'époque ancienne. Mais il venait

(1) Le portrait de l'illustre imprimeur de Bâle, Froben, l'ami et l'hôte d'Erasmus, est à Hampton-Court.

(2) Le musée de Dresde possède un magnifique portrait d'homme, dont je peux faire juger la rareté en disant qu'on l'a longtemps attribué à Léonard de Vinci, et qu'on l'attribue aujourd'hui à Holbein. Ce portrait, qui, d'après l'opinion des directeurs de la galerie, représenterait un riche joaillier allemand, ami du peintre et vivant comme lui en Angleterre, ne ressemble, cependant, en aucune façon à celui de l'orfèvre Haus van Zarch, qui se trouve dans l'œuvre gravée de notre artiste.

dans un temps où l'esprit s'égarait au milieu des disputes et de l'hérésie; il quitta Bâle au moment où le protestantisme allait s'y établir; il arriva en Angleterre presque à l'instant où Henri VIII l'y renversa. Il laissa paraître dans ses ouvrages l'affaiblissement des croyances, sans y montrer jamais cette inquiétude du doute qui du moins touche encore à la piété par quelque côté. De là vient qu'il est ordinairement superficiel dans ses compositions, et qu'il excelle dans le portrait, où il suffit en général de peindre le jeu purement humain des intérêts et des passions. Il rencontra cependant une fois un sujet qui, après avoir beaucoup ému les hommes du temps passé, touchait encore fortement les contemporains; en s'en emparant avec feu, son talent, qui était aussi mêlé de qualités anciennes et nouvelles, trouva précisément son développement le plus complet, et produisit son œuvre la plus originale.



XI.

Les Simulachres de la Mort.

Le quinzième siècle avait prêté à la pensée de la mort des formes gothiques et bizarres; le seizième siècle, qui la recut de lui, la revêtit des formes régulières et savantes de l'antiquité. La religion l'avait gravée dans l'esprit du peuple par des images empruntées à ses plaisirs; la philosophie venait l'enseigner aux intelligences d'élite en leur offrant les maximes des sages et les chants des poètes. La ronde funèbre que le moyen âge avait formée se dissipait avec l'enfance des peuples; mais tandis qu'elle disparaissait, l'imagination des hommes demeurait frappée d'épouvante par ses refrains monotones, et en redoublait en quelque sorte la terreur en la mêlant aux concerts qui s'élevaient de toutes parts pour fêter la jeunesse et le renouvellement du monde.

Au commencement du seizième siècle, la ville de Lyon semblait particulièrement destinée à propager en France le génie de la renaissance. C'était elle qui profitait de l'effort qui entraînait la monarchie tout

entière au midi, vers la frontière italienne. Elle reçut les Génois qui fuyaient devant la faction de Doria, les Florentins que bannissait le pouvoir des Médicis, et elle vit le commerce et les lettres s'établir avec ces proscrits dans ses murs. Tandis que François I^{er} attirait à grands frais des savants et des poètes à Paris, elle en forma naturellement une colonie qui devint bientôt célèbre. Là quelques amis de Clément Marot, Charles de Sainte-Marthe, Charles Fontaine, Maurice Sceve surtout, qui était peut-être le poète le plus poli de ce temps, unissaient à l'enjouement du maître une science qui faisait pressentir les révolutions de l'époque suivante; là s'était établi le cicéronien Étienne Dolet, élève hardi des imprimeurs et des rhéteurs de l'Italie; là était né et commençait à se faire connaître, à son retour de Florence, le plus célèbre de nos architectes, Philibert Delorme; là le prodige de ce règne, un moine défroqué, un helléniste consommé, un érudit éminent, un philosophe profond, un bouffon effronté, Rabelais, composait son *Pantagruel*; là étaient accourus des imprimeurs allemands qui semaient les nouvelles opinions religieuses; là des imprimeurs italiens (1) qui conviaient les esprits à l'étude de

(1) Les anciennes publications des presses lyonnaises sont devenues de véritables raretés. A Lyon, deux hommes qui confondent dans leurs affections leur cité et les lettres, M. Coste et M. Cailhava, ont rassemblé à grands frais un grand nombre de ces livres précieux. Je prie M. Cailhava, qui a bien voulu me faire donner communication de la première édition des *Simulachres de la Mort* d'Holbein, de recevoir mes remerciements bien vifs. M. Cavailha a ajouté lui-même aux richesses de la typo-

l'antiquité. On peut juger, par les vers de Clément Marot, quel était le mouvement de cette ville, dont les femmes même savaient les langues antiques et cultivaient la poésie avec succès.

Sous le règne de François I^{er}, un libraire de Lyon eut l'idée de rajeunir les publications de la Danse macabre, qui, à la fin du siècle précédent, avaient fait la fortune des libraires de Paris, et qui, sous le règne de Louis XII, avaient aussi commencé à occuper les presses de la province. En cherchant à les accommoder au goût de son siècle, il écarta l'idée gothique du Branle des Morts; il donna à son livre un titre qui indiquait suffisamment l'esprit nouveau dans lequel il l'avait conçu : « LES SIMULACHRES ET « HISTORIÉES FACES DE LA MORT, AUTANT ÉLÉGAMMENT « POURTRAICTES QUE ARTIFICIELLEMENT IMAGINÉES. » Ces mots choisis dans le vocabulaire classique, ces inversions qui rappellent la syntaxe des langues anciennes, ces balancements qui imitent le mouvement des périodes disaient assez que la renaissance avait ouvert pour les lettres et pour les arts une ère nouvelle.

Une épître dédicatoire, mise en tête du livre, développa tout ce que le titre annonçait. L'éditeur y faisait parade de ses innovations : « *Cessent hardy-
« ment les antiquilleurs et amateurs des anciennes
« images de chercher plus antique antiquité.* » Il ajou-

graphie lyonnaise en publiant, avec beaucoup de luxe et de goût, un manuscrit historié de la bibliothèque de sa ville, contenant, sous le titre : *de Tristibus Franciæ*, un poëme latin sur les guerres religieuses du seizième siècle.

tait : « *Si Severe empereur romain tenoit en son cabi-*
net, tesmoing Lampridius, les images de Virgile,
de Cicero, d'Achilles, et du grand Alexandre pour
à icelles se inciter a vertu, je ne voy point pourquoy
nous devons abhominer celles par lesquelles on est
stimulé à toutes bonnes opérations. » Il jugeait devoir
 conserver les anciennes décorations des cimetières,
 d'autant qu'ils étaient « *jadis par Diogènes révisités*
pour veoir si entre ces ossements des morts pourroit
trouver aucune différence des riches et des pauvres, »
 et que « *aussi les payens pour se refréner de mal faire,*
aux entrées de leurs maisons, ordonnoient fosses et
tombeaux en mémoire de la mortalité à tous prépa-
rée. » Ce libraire, on le voit, était un homme qui
 connaissait son temps, et qui n'aurait pu saluer son
 père et sa mère sans rappeler les formules des an-
 ciens.

Après cette dédicace, il mettait dans son livre :
Diverses tables de mort, non painctes, mais extraictes
de l'escripture sainte, colorées par docteurs ecclésiastiques,
et umbragées par philosophes. Plus loin, après
 des exhortations empruntées aux auteurs sacrés, il
 insérait encore : « *Mémorables autorités, et senten-*
ces des philosophes et orateurs payens pour confir-
mer les vivants à non craindre la mort. »

L'ouvrage qu'il fit ainsi paraître à Lyon, sous
 l'escu de Coloigne, en 1538, contenait quarante et un
 sujets gravés sur bois. L'artiste qui les avait compo-
 sés, secondant les intentions du libraire, n'avait
 conservé, des anciennes images de la Danse Macabre,
 que l'idée des diverses conditions humaines aux
 prises avec la Mort. Il avait brisé les anneaux de

cette ronde gothique qui semblait se dérouler dans l'infini, loin de tous les accidents de l'existence terrestre; au lieu de représenter la Mort régnant dans le vide, et y entraînant ses victimes, il l'avait montrée pénétrant dans le monde réel, surprenant les hommes au milieu de leurs plaisirs et de leurs peines, leur donnant tout le temps de les savourer, pour leur mieux faire sentir la rudesse de ses coups. Ainsi, là où ses prédécesseurs avaient fait la peinture de l'empire absolu de la Mort, il avait composé le tableau du royaume divers et agité de la vie. Avec le même esprit il avait changé la physionomie de ses personnages : à la place de ces figures de haut style qui formaient la Danse Macabre, et où paraissaient seulement les formes les plus générales de la nature, il avait peint des êtres marqués d'un caractère prononcé d'individualité, et se présentant naturellement sur la scène variée de la société humaine. Ainsi, comme l'auteur du texte qui accompagnait ses dessins, avec toute la supériorité d'un incontestable talent, il s'était montré le représentant fidèle de la Renaissance.

Les *Simulachres* de la Mort n'eurent pas moins de succès que la Danse Macabre. Les éditions se succédèrent à des intervalles rapprochés et dans les langues diverses de l'Europe (1). Une édition latine qui

(1) De 1538 à 1542, la librairie de l'Escu de Cologne, où ces images parurent, passa des mains des frères allemands Trechzel à celles des frères Frellon, qu'à leur nom seul on peut croire Français, et qui imprimèrent une nouvelle activité à leur commerce. Pour les renseignements qu'on pourrait vouloir prendre sur les éditions des *Simulachres de la Mort*, nous renvoyons aux auteurs

est comptée comme la troisième, et qui parut en 1542, porte le nom d'un Allemand, Georgius Æmilius, qui avait traduit le texte français dans la seule langue qui fût alors commune à l'Europe. Répétée à Lyon par les mêmes presses, en 1547, elle contenait cette fois douze gravures de plus qu'il n'y en avait dans la première. Cette même édition, contenant ainsi cinquante-trois images, fut reproduite textuellement en 1554, sous la rubrique de Bâle, sans que le nom de l'imprimeur y soit marqué, et sans qu'on puisse, par conséquent, décider si elle fut en effet imprimée en Allemagne. Dans l'intervalle, le même livre avait été plusieurs fois publié par les mêmes libraires de Lyon, en français et en italien. Dans aucune de ces publications, dans aucune de celles qui suivirent pendant tout le cours du seizième siècle, on ne trouve la moindre indication ni sur l'auteur du texte français, ni sur celui des gravures.

Vers le milieu du dix-septième siècle, un artiste qui s'est rendu célèbre en gravant des paysages et des animaux, Wenceslas Hollar, vint d'Allemagne en Angleterre, et trouva dans une collection qu'on croit être celle d'Arundel, les dessins originaux des images publiées à Lyon au siècle précédent; il les grava sur cuivre, en les ajustant au goût de son temps, et en y joignant des encadrements dus au

dont nous n'avons répété les opinions que lorsque nous avons dû les compléter ou les réfuter; s'ils ont commis des erreurs bibliographiques, ce n'est pas à nous à les en reprendre. On pourra voir, dans la nouvelle édition du *Manuel du Libraire*, jusqu'où le savant M. Brunet a suivi et corrigé leurs indications.

crayon de Diepenbecke, l'un des principaux élèves de Rubens; ainsi transformés, il les publia comme un ouvrage d'Holbein, sans qu'on puisse trop savoir si, en faisant cette déclaration, il apprit à ses contemporains ce qu'ils ignoraient, ou s'il se conforma, au contraire, à une tradition répandue parmi eux. Après lui, personne ne songea à révoquer en doute l'opinion qu'il avait reçue ou formée. Les dessins qu'il avait copiés se trouvaient, au milieu du dix-huitième siècle, dans le cabinet de M. Crozat, d'où ils ont passé successivement dans les mains du prince de Galitzin, et dans celles de l'empereur de Russie, qui les possède aujourd'hui. Un graveur qui travaillait à Bâle à la fin du dernier siècle, Chrétien de Mechel, ayant entrepris de reproduire sur cuivre l'œuvre entière d'Holbein, commença sa publication par une imitation nouvelle et de nouveau altérée de ces anciennes images, qu'il regardait comme l'ouvrage le plus important de son auteur. La tradition était dès lors si puissante, qu'elle allait même à faire donner le nom d'Holbein à la plupart des Danses des Morts peintes en Allemagne, depuis le cimetière de Bâle jusqu'à l'église de Lubeck. Cependant, de nos jours, on a opposé, à ce témoignage de la renommée, des objections qui méritent un sérieux examen.

L'une des gravures de l'ouvrage attribué à Holbein, celui qui représente la *Duchesse éveillée*, dans son sommeil, par l'archet de la Mort, porte, au bas du lit, un chiffre H, qu'Holbein n'a jamais employé, et qui ne saurait être le sien. Mais ce chiffre appartient-il au dessinateur, ou bien seulement au

graveur? On peut juger, par ce que pratiquent encore aujourd'hui les graveurs sur bois, qu'ils ont toujours eu l'habitude de mettre leur marque à leurs ouvrages. Une fois qu'on admet que le monogramme H peut appartenir à l'interprète du crayon d'Holbein, il ne reste plus qu'à chercher quel est le nom auquel il s'applique. Un graveur vivait précisément à Bâle, au commencement du seizième siècle, qui donnait ce signe à ses œuvres. Il s'appelait Hans Lutzenberger, ou Leuczelberger (1), et portait le surnom de Franck. Il est connu par quelques copies d'Albert Dürer, et par une sorte d'ouvrages alors fort à la mode, qui consistait en des alphabets formés de danses de paysans et de danses des morts, et destinés à fournir des initiales ornées aux beaux livres de l'époque. Il est probable qu'Holbein abandonna le soin de graver ses dessins à cet artiste, avec lequel il avait sans doute des relations. M. Brulliot a remarqué qu'une gravure représentant la Félicité, et attribuée au peintre de Bâle, avait le genre de tailles qu'on observe dans les œuvres de Hans Leuczelberger.

Le savant M. Leber, qui, en dressant le catalogue de sa bibliothèque, a rendu aux lettres un rare service, a signalé, dans la dédicace de la première édition des *Simulachres de la Mort*, un passage qui, au premier aspect, pourrait faire douter qu'Holbein en ait même donné les dessins (2). « *Très-grandement vient à regretter,* » dit l'auteur anonyme de ce

(1) Voy. le *Dictionnaire des monogrammes* de Brulliot.

(2) Voy. la note ajoutée au n° 1362 du *Catologue Leber*.

morceau curieux, « la mort de celuy qui nous a icy
 « imaginé de si élégantes figures (de la Mort), avan-
 « çantes autant toutes les patronées jusqu'icy, comme
 « les peintures de Appelles ou de Zeucis, surmontant
 « les modernes. Car ses histoires funèbres, avec leurs
 « descriptions sévèrement rimées, aux advisants don-
 « nent telle admiration, qu'ils en jugent les morts y
 « apparoistre très vivement, et les vifs très morte-
 « ment représenter. Qui me faist penser, que la
 « Mort craignant que cet excellent painctre ne la pai-
 « gnist tant vifve quelle ne fut plus crainte, lui accé-
 « lera si fort ses jours, qu'il ne put parachever plu-
 « sieurs aultres figures, ja par luy tracées : même
 « celle du charretier froissé, et espaulti sous son
 « ruiné charriot, les roes et les chevaulx duquel, sont
 « là si épouventablement trébuchez, qu'il y a autant
 « d'horreur à veoir leur précipitation, que de gaie à
 « contempler la friandise d'une mort, qui surtivement
 « succe avec un chalumau le vin du tonneau effondré.
 « Auxquelles imparfaites histoires, comme à l'ini-
 « mitable arc céleste appelé Iris, nul n'a osé imposer
 « l'extrême main, par les audacieux traits, perspec-
 « tives et umbrages en ce chef d'œuvre comprises, et
 « tant gracieusement deliniées que l'on y peut prendre
 « une délectable tristesse et une triste délectation,
 « comme chose tristement joyeuse. » S'il faut prendre
 à la lettre ce texte publié en 1538 (1), comme l'au-
 teur des dessins qu'il accompagne était mort à cette
 époque, et qu'Holbein est mort seulement en 1554,

(1) Nous avons eu soin de joindre la dédicace tout entière de l'édition de 1538 à notre édition pour rappeler autant qu'il a été en nous le livre original.

il n'y a pas de doute que cet auteur et Holbein ne soient deux personnes tout à fait différentes.

✧ Quelque hésitation que j'éprouve à contredire l'opinion d'un homme aussi judicieux que M. Leber, je ne peux considérer comme sérieux le passage sur lequel il s'appuie. Le ton dont la dédicace entière est conçue fait assez voir que l'auteur se propose d'éblouir le lecteur par l'agrément de ses images et de ses pensées; et je juge qu'il a cru donner une preuve bien frappante du pouvoir de la Mort, en montrant le peintre de ses triomphes tombé déjà lui-même sous ses coups. C'est ainsi que le peintre de la Danse des Morts de Berne, Nicolas Émanuel, s'était représenté frappé par la Mort, et avait mis, au-dessous de ce tableau, deux quatrains allemands dont voici la traduction latine. La Mort disait :

Cunctorum in muris pictis ex arte figuris,
Tu quoque decedes; etsi hoc vix tempore credes.

Le peintre répondait :

En tibi me credo, Deus, hoc dum sorte recedo.
Mors rapiat me, te, reliquos sociosque; valete.

Holbein avait vu, sans contredit, la Danse des Morts de Berne, qu'il semble en maints endroits avoir imitée; il avait pu être frappé de l'épisode du peintre, et en parler à l'écrivain chargé de lui faire les honneurs de la publicité. Mais je ne veux pas dire que cet écrivain ne fût capable de trouver tout seul aussi bien.

Ce qu'il a imaginé couvre cependant quelque vérité qu'il sera toujours assez difficile de débrouiller.

Les dessins inachevés dont il parle, et ce *Charretier froissé et espaulti sous son ruiné charriot*, qu'il décrit d'une manière si pittoresque, manquent en effet dans la première édition, et parurent dans la quatrième. Comment peut-on expliquer qu'il les ait vus, et que pourtant on n'ait pu les joindre à la publication dont il composait le texte? Il faut supposer peut-être que cet auteur, homme de lettres au service des libraires de l'Escu de Cologne, chargé par eux de négocier avec Holbein, a été trouver l'artiste en Angleterre, lui a demandé ses dessins, les a attendus longtemps, a quitté Londres avant de les avoir vu achever, et de retour à Lyon, voulant décrire du moins ce qu'il n'avait pu emporter, a eu recours à cette idée de la Mort qui rentrait naturellement dans son sujet (1).

Cette conjecture, qui peut sembler fort hasardée au premier aspect, va se changer peut-être en certitude. Il est, en effet, un homme de lettres, ami d'Holbein, qui était à Londres en 1535, qui séjourna à Lyon depuis 1536 jusqu'en 1538, et qui, dans ses ouvrages, attribue clairement les images de la Mort au peintre de Bâle.

Nicolas Bourbon (*Barbonius*), dont on voit le portrait crayonné de la main d'Holbein dans le recueil de John Chamberlaine, était né en 1503, à Vandœuvres près de Langres. Fils d'un riche maître de

(1) Il existe une preuve assez convaincante que l'auteur de la dédicace n'avait pas sous les yeux ces dessins inachevés lorsqu'il les décrivait. On pourra voir par la gravure 46, qui a accompagné la première édition de cette étude, que ce n'est pas le charretier, mais le cheval qui est *froissé et espaulti sous le ruiné charriot*.

forges, il se fit de bonne heure un nom dans les lettres en publiant un petit poëme latin sur la métallurgie. Pouvant mener, grâce à sa fortune, une existence indépendante, il passa sa vie à faire de longs voyages et de petits vers pour solliciter les faveurs des grands personnages de toutes les nations; il flatta Érasme, qui lui écrivit comme à l'héritier de son œuvre et presque de sa gloire; il adula un jour si bassement le cardinal du Bellay, que ce prélat crut qu'il lui demandait l'aumône; il était lié avec Rabelais, qu'il chargeait familièrement de saluer le poëte Saint-Gelais (1); c'est à lui qu'on a fait dire qu'il préférerait les psaumes de Buchanan à l'évêché de Pavis. Il jouissait d'une telle estime, que la sœur de François I^{er}, la charmante Marguerite, le pria de veiller à l'éducation de Jeanne d'Albret, sa fille et la mère d'Henri IV. Il publia, sous le titre de *Nugæ*, huit livres d'épigrammes, dont Joachim du Bellay, le neveu du cardinal, l'ami de Bonsard, dit :

Paule, tuum scribis nugarum nomine librum;
In toto libro nil melius titulo.

On trouve cependant, dans ce livre qui est à pro-

(1) On sera peut-être curieux de lire les vers peu connus où se trouvent les noms de Rabelais et de Saint-Gelais :

Jam raro Lateranus et Mâinus
Occurrunt mihi Sanzelasiisque,
Nempe urgentibus aulicisque rebus
(Ut sunt tempora) serio occupati :
At tu, mi Rabelase, quando abire
Certum est quo mea me vocat voluntas,
Quo fatum potius vocat, trahitque,
Illis nomine dic meo salutem.

prement parler l'histoire de la vie du poète, une image fidèle et singulière de l'existence des hommes de lettres au seizième siècle.

N. Bourbon se rendit en Angleterre en 1535, l'année même de l'exécution de Th. Morus; il injuria cette noble victime par quatre vers médiocres qu'on peut juger sur le dernier :

At nuper misero cervix est icta securi.

Il fit sa cour à Th. Cromwell, à Cranmer, misérables instruments des passions et des cruautés d'Henri VIII; il célébra le roi lui-même en face de ses crimes. A Londres, il fréquentait Hans Holbein, et tout en posant devant lui il écrivait ces vers :

*Dum divina meos vultus mens exprimit Hansi
Per tabulam docta præcipitante manu,
Ipsum et ego interea sic uno carmine pinxi :
Hansus me pingens major Apelle fuit.*

Il semble qu'avant de partir pour l'Angleterre, N. Bourbon habitait Lyon, et qu'au retour il y séjourna encore assez longtemps. On le voit, dans ses épigrammes, s'adresser tour à tour aux célébrités et aux puissances de cette ville, à Maurice Scève, qui travaillait sévèrement ses vers, et qu'il blâme de ne rien faire paraître; au cardinal de Tournon, qui gouvernait la place, et auprès duquel il se défend contre des bruits injurieux répandus par ses ennemis (1).

(1) Le cardinal de Tournon, qui commandait à Lyon, y soutenait de haut la cause du catholicisme. C'est entre ses mains que Marot abjura en 1536, en revenant de Ferrare. Il passe pour avoir été un des principaux conseillers des rigueurs exercées par Fran-

C'est à Lyon qu'il fit imprimer ses poésies latines en 1538. En cette année, il mettait aussi des suscriptions aux gravures de la Bible que les libraires de l'*Escu de Cologne* faisaient paraître d'après des dessins d'Holbein (1). Il a donc dû connaître l'édition des *Simulachres de la Mort* que les mêmes libraires publiaient la même année avec les dessins du même artiste; et c'est certainement à cette édition qu'il a fait allusion lorsqu'il a écrit :

Dum Mortis Hansus pictor imaginem exprimit
Tanta arte Mortem retulit, ut Mors vivere
Videatur ipsa : et ipse se immortalibus
Parem diis fecerit, operis hujus gloria.

En rapprochant de ces vers les paroles de la dédicace que je citais tout à l'heure : « *La Mort craignant que cet excellent peintre ne la paignist tant qu'elle ne fust plus crainte,* » on ne peut s'empêcher de penser que c'est peut-être N. Bourbon lui-même qui a composé le texte français des *Simulachres*, comme il avait écrit celui des gravures de la Bible. Et par cette conjecture, on pourrait fixer d'une ma-

çois 1^{er} contre les protestants, auxquels N. Bourbon se rattachait, quoique timidement.

(1) Cette édition de la *Bible* fournit une excellente preuve pour démontrer qu'Holbein est l'auteur des dessins de la *Danse des Morts*. Les quatre premiers sujets dont les *Simulachres de la Mort* sont ornés, le Paradis terrestre, la désobéissance, l'expulsion, la punition, se retrouvent exactement dans la *Bible* d'Holbein. Les mêmes bois servaient évidemment pour les deux éditions. Le premier tirage fut employé à la *Bible*, comme on peut s'en convaincre à la bibliothèque de l'Arsenal, où les deux ouvrages sont réunis dans un même volume.

nière précise les plus petites particularités de la publication importante qui nous occupe (1).

* Parmi les preuves accessoires qui viennent à l'appui de l'opinion générale, j'en choisirai deux. Holbein est l'auteur d'une Danse des Morts qu'un ciseleur a gravée, d'après ses dessins, sur un fourreau de poignard, et dont le style rappelle parfaitement celui des images de Lyon. Il a aussi mis la main, sans contredit, à un tableau qui est déposé dans l'un des cabinets les plus intéressants de la capitale, et où l'idée de la mort est reproduite avec une énergie pleine de pensée. Une jeune fille, belle et parée, joue de la guitare, tandis qu'un squelette s'agite derrière elle, et qu'un magicien, couvert de son chaperon, lui présente un miroir où elle peut voir son image mêlée à celle de la Mort. Au-dessus de cette composition, traitée avec une grande fermeté de pinceau et de couleur, on lit le distique suivant :

Formosam speculo te cernens, respice formam
A tergo positam quæ notat esse nihil.

Il me semble donc hors de doute qu'Holbein est

(1) M. Douce me paraît avoir accordé une trop grande importance aux vers suivants, que Bourbon n'a sans doute composés que pour flatter quelque vanité provinciale aujourd'hui tout à fait oubliée :

Videre qui vult Parrhasium cum Zeuxide,
Accersat a Britannia
Hansum Ulbium, et Georgium Reperdium
Lugduno ab urbe Gallie.

M. Douce a construit tout un roman avec ces vers; il s'autorise de la dédicace de 1538 pour affirmer que l'auteur des dessins qu'elle précède était mort en cette année. Il suppose qu'ils ont pu être commencés par Reperdius et achevés par Holbein.

l'auteur des dessins dont les libraires de l'*Escu de Cologne* ont publié les gravures en 1538. Je remarquerai seulement que c'est à tort qu'on donne à ces compositions le nom de *Danse des Morts*. W. Hollar et Ch. de Mechel n'étaient pas moins éloignés de la vérité lorsqu'ils leur prêtaient le titre pompeux de *Triomphe de la Mort*. De ces deux termes, le premier représente une œuvre du moyen âge, le second une œuvre des temps classiques. Holbein fit un ouvrage où le génie de ces deux époques se mêla, et que le titre bigarré adopté par les libraires de Lyon rend avec plus de justesse.

Les Anglais ont été au delà de nos conjectures ; ils ont prétendu que ces images de la Mort, gravées à Bâle par Hans Leuczeberger, et publiées à Lyon par Borbonius, avaient été peintes par Holbein, au palais de Whitehall, par ordre d'Henri VIII. A l'appui de cette intéressante découverte, ils ont cité des preuves qui ne sont pas dénuées de vraisemblance ; mais l'incendie qui a dévoré le vieux palais de Whitehall, en 1697, a rendu impossible la seule démonstration à laquelle on ne pourrait refuser son assentiment.

Les Allemands, de leur côté, ont voulu revendiquer pour eux, autant que possible, la propriété de la Danse des Morts d'Holbein ; et, non contents d'être certains qu'elle avait été exécutée par un peintre de leur nation, ils ont cherché à montrer qu'elle avait été publiée pour la première fois, chez eux, à Bâle, en 1530, et par conséquent plusieurs années avant qu'elle eût paru à Lyon. Mais toutes leurs assertions tombent devant des preuves posi-

tives. Georgius Æmylius, qui, comme nous l'avons dit, traduisit en latin, pour les Allemands, le texte français des *Simulachres de la Mort*, a eu soin lui-même d'indiquer en quelle langue était conçu l'original sur lequel il travaillait :

Accipe jucundo præsentia carmina vultu,
 Seu, Germane, legis, sive ea, Galle, legis :
 In quibus extremæ qualis sit Mortis imago
 Reddidit imparibus musa latina modis.
 Gallia quæ dederat lepidis epigrammata verbis,
 Teutona convertens est imitata manus.
 Da veniam nobis, doctissime Galle, videbis
 Versibus appositis reddita siqua parum.

.....
 Qualiacunque mei sunt hæc monumenta laboris,
 Gallia, germano pectore mitto tibi.

Il nous suffit, quant à nous, d'avoir fait entrevoir par ces considérations et par ces recherches quelle influence la France a exercée pendant le moyen âge sur l'art de l'Europe, et par quel généreux appel au génie de tous les peuples elle essayait encore, au moment décisif de la Renaissance, de se rendre digne du rôle qui lui avait été confié. C'est elle qui, au quinzième siècle, fournit, dans la Danse Macabre, le modèle de toutes les Danses des Morts; c'est encore elle qui, au seizième siècle, voulant donner à l'idée conçue dans son sein les perfectionnements exigés par le goût italien, demanda des dessins à un peintre allemand; c'est aussi pour lui rendre hommage qu'en publiant une reproduction de ces images nous avons répété et les quatrains qu'un contemporain de Cl. Marot avait joints à la première édition française, et les distiques latins qui

en offrirent la traduction dans les éditions destinées à l'Allemagne. M. J. Schlotthauer, à qui on doit les figures qui ont accompagné la première édition de cette étude, nous a donné l'exemple de l'exactitude la plus scrupuleuse. Cet artiste distingué, professeur à l'Académie des beaux-arts de Munich, a passé sa vie à étudier les anciens monuments de son art; et, au dire des connaisseurs les plus difficiles (1), il a restitué celui-ci au point qu'il est presque impossible de distinguer sa copie de l'original. Nous nous associons complètement à la pensée pieuse qui a guidé son crayon; comme lui, nous préférons la naïveté des premières images d'Holbein au luxe des imitations mensongères que W. Hollar et Ch. de Mechel en ont données. Le même sentiment nous défend de rien dire des imitations postérieures qui ont été faites de la Danse des Morts. Nous ne nous sommes jamais plu à considérer les œuvres où est empreint le cachet de la décadence; ce qui nous semble digne de notre siècle, c'est d'observer, dans l'histoire de l'art humain, le moment où la pensée, s'emparant d'une forme, s'y exprime avec force et avec simplicité. Lorsqu'on arrive à l'instant où la pensée a parcouru ses phases principales, la forme qu'elle abandonne a beau se métamorphoser encore, s'enrichir et se féconder cent fois elle-même, nous

(1) S'il me fallait parler plus longuement de M. Schlotthauer, je ne pourrais que répéter les pages que je lui ai consacrées dans mon livre sur l'Art en Allemagne auquel je renvoie. Voici l'éloge que M. Douce fait de ses gravures : *This work is executed in so beautiful and accurate a manner, that it might easily be mistaken for the wood original.*

ne voyons plus guère dans ses développements qu'un jeu inutile de l'esprit détourné de son véritable but : c'est pourquoi nous aurions regret de perdre le temps à insister davantage sur l'époque où la Danse des Morts ne fut plus qu'un amusement pour les hommes dont elle avait autrefois si vivement remué les sentiments et les idées.



APPENDICE

A L'ÉTUDE

SUR LA DANSE DES MORTS.



SUIVENT
LE TITRE ET L'ÉPISTRE
DES
SIMULACHRES DE LA MORT,



1538.

Copié sur l'exemplaire de M. Cailhava de Lyon.

Les fimulachres & HISTORIEES FACES

DE LA MORT, AVTANT ELE

gamêt pourtraictes, que artifi
ciellement imaginees.



[Et d'où partent
deux chaînes qui lient
les deux mondes,
avec cette légende :

Usus me genuit.

A LYON,

Soubz l'escv de COLOIGNE

M. D. XXXVIII.

UNIVERSITATEA DE MEDICINA, FARMACIE, ȘTIINȚE ȘI TEHNOLOGIE - TÂRGOVIA

ANUL I - SEMESTRUL I

ANUL I - SEMESTRUL I

ANUL I - SEMESTRUL I



A MOULT REVERENDE

abbesse du religieux convent St-Pierre
de Lyon, madame Jehanne de

Touszelle, salut d'un
vray zèle.



J'ay bon espoir, Madame et mère très religieuse, que de ces espoventables simulachres de mort aurez moins d'ébâissement que vivante. Et que ne prendrez a mauvais augure, si a vous, plus que a nulle austre sont dirigez. Car de tout temps par mortification, et austère vie, en tant de divers cloistres transmuée par autorité royale, estant là l'exemplaire de religieuse religion et réformée réformation, avez eu avec la mort telle habitude, qu'en sa mesme fosse et sepulchrale dormition ne vous scauroit plus estroitement enclorre, qu'en la sepulture du cloistre, en la quelle n'avez seulement ensepvely le corps : mais cueur et esprit quand et quand, voire une si liberale et entiere devotion

qu'ils n'en veulent jamais sortir, fors comme saint Pol, pour aller à Jesus-Christ. Lequel bon Jesus, non sans divine providence, vous a baptisée du nom et surnom au mien unisonamment consonnant, excepté en la seule lettre de T, lettre, par fatal secret, capitale de votre surnom : pour autant que c'est ce caractère de thau, tant célèbre vers les Hebreux et vers les Latins, pris à triste mort. Aussi par saint Hiérome appelé lettre de croix et de salut : merveilleusement convenant aux salutaires croix supportées de tous voz zéles en sainte religion. Lesquels zéles la Mort n'a osé approcher, quelques visitations que Dieu vous ayt faictes par quasi continuelles maladies, pour non contrevenir a ce fourrier Ezéchiél, qui vous auroit marquée de son thau, signe deffensable de toute mauvaïse mort, qui me faict croire que vous serez de ceulx, desquels est escript, quilz ne gousteront la mortifère amertume. Et que tant s'en faudra que ne rejétez ces funèbres histoires de mondaine mortalité, comme maulsades et mélancoliques, que mesme admonestée de saint Jaques, considererés le visaige de votre nativité en ces mortels miroirs, desquels les mortels sont dénnomez comme tous subjects a la mort, et a tant de miserables misères, en sorte que déplaisant à vous mêmes, estudiérez de complaire à Dieu, jouxte la figuré raconptée en exode, disant, qu'à l'entrée du tabernacle avoit une ordonnance de miroirs, afin que les entrants se pussent en iceulx contempler ; Et aujourd'huy sont telz spirituelz miroirs mis à l'entrée des eglises et cymitieres, jadis par Diogénes révisitéz pour veoir si entre les ossements des mortz pourroit trouver aucune différence des riches et des pauvres. Et si aussi les payens pour se re-

fréner de mal faire, aux entrées de leurs maisons, ordonnoient fosses et tombeaux en mémoire de la mortalité a tous préparée, doivent les chrestiens avoir horreur d'y penser? Les images de mort seront elles à leurs yeulx tant effrayeuses, quilz ne les veulent veoir n'en ouyr parler? C'est le vray et propre miroir auquel on doibt corriger les difformitez du péché et embellir l'ame. Car, comme saint Grégoire dit, qui considère comment il sera a la mort, deviendra craintif en toutes ses opérations, et quasy ne se osera monstrier à ses propres yeulx : Et se considère pour la mort, qui ne se ignore devoir mourir. Pour ce que la parfaicte vie est l'imitation de la mort, laquelle solliciteusement parachevée des justes, les conduit à salut. Par ainsi a tous fideles seront ces spectacles de mort en lieu de serpent d'airain, lequel advise guérissoit les Israélites des morsures serpentines moins venimeuses que les eguillons des concupiscences, desquelles sommes continuellement assailliz. Ici dira ung curieux questionnaire : quelle figure de mort peult estre par vivant représenté? Ou, comment en peuvent déviser ceulx, qui oncques les inexorables forces n'expérimentèrent? Il est bien vray que l'invisible ne se peult par chose visible proprement représenter : mais tout aussi que par les choses créées et visibles, comme est dit en l'*Epistre aux Romains*, on peult voir et contempler l'invisible Dieu et incréé. Par réillement par les choses, lesquelles la mort a fait irrevocables passages, c'est a sçavoir par les corps es sépulchres cadaverisés et décharnés sus leurs monumentz, on peult extraire quelques simulachres de mort (simulachres les dis je vrayement, pour ce que le simulachre vient de simuler et faindre ce qui n'est point). Et

pourtant qu'on n'a peu trouver chose plus approchante à la similitude de mort, que la personne morte, on a d'icelle effigie, simulachres, et faces de mort, pour en nos pensées imprimer la memoire de mort plus au vif, que ne pourroient toutes les réthoriques descriptions des orateurs. A cette cause l'ancienne philosophie estoit en simulachres, et images effigiées. Et qui bien la considérera, toutes les histoires de la Bible ne sont que figures a notre plus ténace instruction. Jesus Christ même ne figuroit il sa doctrine en paraboles, et similitudes, pour mieulx l'imprimer a ceulx auxquels il la preschoit? Et noz saints peres, n'ont ilz par devotes histoires figuré la plus part de la Bible, encores apparoissantes en plusieurs eglises, comme encor on les voit au cheur de ceste tant venerable eglise de Lyon? Vrayment en cela, et en autres antiques cérémonies admirablement constante observatrice, autour duquel les images là élégamment en relief ordonnées, servent aux illitérés de très utile et contemplative littérature. Que voulut Dieu, quoi qu'en débarrer ces furieux iconomachiens, qui de telles ou semblables images fussent tapissées toutes noz eglises, mais que nos yeulx ne se délectassent a autres plus pernicieux spectacles. Donc retournant à noz figures faces de mort, très grandement vient a regréter la mort de celuy, qui nous en a icy imaginé de si élégantes figures, avançantes autant toutes les patronées jusqu'icy, comme les peintures de Appelles ou de Zeusis, surmontent les modernes. Car ses histoires funebres, avec leurs descriptions sévèrement rimées, aux advisants donnent telle admiration, qu'ilz en jugent les mortz y apparoistre très vivement, et les vifs très mortement représenter. Qui me fait

penser, que la mort craignant que cet excellent painctre ne la paignist tant vive, qu'elle ne fut plus craincté pour mort, et que pour cela luy même n'en devint immortel, que a cette cause elle lui accélèra si fort ses jours, qu'il ne peult parachever plusieurs austres figures, ja par luy tracées : mesme celle du charretier froissé, et espaulti soubz son ruiné charriot, les roes, et chevaux duquel, sont là si epouvantablement trezbuchéz, qu'il y a autant d'horreur a veoir leur précipitation, que de gaié a contempler la friandise d'une mort, qui furtivement succe avec un chalumeau le vin du tonneau effondré. Auxquelles imparfaites histoires comme a l'imitable arc celeste appelé iris, nul n'a osé imposer l'extreme main; par les audacieux traitz, perspectives, et umbrages en ce chef d'œuvre comprises, si tant gracieusement déliniées que l'on y peut prendre une délectable tristesse et une triste délectation, comme chose tristement joyeuse. Cessent hardyement les antiquailleurs et amateurs des anciennes images de chercher plus antique antiquité que la pourtraicture de ces mortz. Car en elle voironnt l'imperatrice tous vivants invictissime des le commencement du monde regnant. C'est celle qui a triomphé de tous les Césars, empereurs et rois. C'est vrayment l'herculée fortitude qui, non avec sa massue, mais d'une faulx, a fauché et extirpé tous les monstrueux et tyranniques couraiges de la terré. Les regardées Gorgonnes; ni la teste de Meduse né féirent oncques si etranges metamorphoses ne si diverses transformations, que peust faire l'intentive contemplation de ces faces de mortalité. Or si Sévère empereur romain tenoit en son cabinet, tesmoing Lampridius, les images de Virgile, de Cicero, d'Achilles, et du grand

Alexandre, pour a icelles se inciter a vertu, je ne voy point pour quoy nous devons abhominer celles, par lesquelles on est refréné de pecher, et stimulé a toutes bonnes opérations. Dont le petit, mais nul pensement, qu'on met aujourd'huy a la mort, me faict desirer ung autre Hégésias, non pour nous inciter, comme il faisoit en preschant les biens de la mort, a mettre en nous noz violentes mains, mais pour mieulx désirer de parvenir a cette immortalité, pour laquelle ce désespéré Chobronte se précipita en la mer: depuis que sommes plus assueréz de celle beatitude à nous, et non aux payens et incrédules, promise. A laquelle, puisque n'y pouvons parvenir, que passant par la mort, ne devons nous embrasser, aimer, contempler la figure et représentation de celle, par laquelle on va de peine à repos, de mort a vie éternelle, et de ce monde fallacieux a Dieu véritable et infallible qui nous a forméz a sa semblance, afin que si ne nous difformons, le pourrions contempler face a face quand lui plaira nous faire passer par cette mort, qui est aux justes la plus précieuse chose qu'il eut sçeu donner. Par quoy, Madame, prenez en bonne part ce triste mais salutaire présent. Et persuaderez a vos devotes religieuses la tenir non seulement en leurs petites cellules, ou dortuers, mais au cabinet de leur memoire, ainsi que le conseille saint Hierome en une epistre, disant: Constitue devant tes yeulx cette image de mort, au jour de laquelle le juste ne craindra mal, et pour cela ne le craindre il car il n'entendra, va au feu éternel: mais viens bénist de mon pere, recoys le royaume a toy préparé des la création du monde. Par quoy qui fort sera, contémne la mort, et l'imbécille la fuye: mais nul peult fuyr la

mort, fors celuy, qui fut la vie. Nostre vie est Jesus Christ, et est la vie qui ne sçait mourir. Car il a triumpué de la mort, pour nous en faire triumpuer éternellement. Amen.



113
... ..
... ..
... ..
... ..

EXCVDEBANT LVGDV
NI MELCHIOR ET
GASPAR TRECHSEL
FRATRES 1538.



SUIVENT

LE TITRE, L'INDEX ET L'ÉPIGRAMME

DES

ICONES MORTIS,



1554.

Copie sur l'exemplaire de M. Cailhava de Lyon.



ICONES

MORTIS,

DVÖDECIM Imaginibus præter priores,
totidemque inscriptionibus, præter epi-
grammata è Gallicis à Georgio AEmy-
lio in Latinum versa, cumulatae.

Quæ his addita sunt, sequens pagina
commonstrabit.



BASILEAE,

1554.

INDEX eorum, quæ his MORTIS Ima-
ginibus accefferunt.

MEDICINA ANIMÆ, tam ijs, qui firma, quàm qui
aduersa corporis ualeitudine præditi sunt, maximè
necessaria.

PARACLESIS ad periculose decumbentes.

D. CAECILII CYPRIANI episcopi Carthaginensis,
Sermo de MORTALITATE.

ORATIO ad DEVM, apud ægrotum, dum inuisitur,
dicenda.

ORATIO ad CHRISTVM in graui morbo dicenda.

D. CHRYSOSTOMI Patriarchæ Constantinopolitani,
de Patientia, et consummatione huius seculi, de
secundo Aduentu Domini, deq; æternis Iustorum
gaudijs, et Malorum pœnis, de silentio, et alijs
homini Christiano ualde necessarijs, Sermo.

AD LECTOREM
CHRISTIANVM,

EPIGRAMMA.

ACCIPE iucundo præsentia carmina uultu,
Seu Germane legis, siue ea Galle legis :
In quibus extremæ qualis sit MORTIS imago,
Reddidit imparibus Musa Latina modis.
Gallia quæ dederat lepidis Epigrammata uerbis,
Teutona conuertens est imitata manus.
Da ueniam nobis doctissime Galle, uidebis
Versibus appositis reddita si qua parum.
Non omnes pariter, nec in omni parte ualemus :
Præcipuam partem semper et error habet.
Sunt tamen appositis quædam sic reddita uerbis,
Omnibus ut sperem posse placere bonis.
Qualiacunque mei sunt hæc monumenta laboris,
Gallia, germano pectore mitto tibi.
Denique cum præstent, me iudice, sacra profanis,
Materia uoluit sumere Musa piam.
Discimus hinc summam diuini numinis iram,
Quæ uarijs plectit crimina nostra modis.
Discimus et MORTEM peccati reddere pœnâ,
Omnia quæ tristi corpora salce trahit.
Cumq; triûphâlis uictoria maxima CHRISTI
MORTIS et Inferni fregerit arma simul,

*Non opus imbellem nimium metuamus ut hostem,
Qui nos ex uarijs ducit in astra malis.*

REPRODUCERE

REPRODUCERE

REPRODUCERE



LES .

SIMULACHRES DE LA MORT.



ANUL I - 1974



1.
Formavit Dominus Deus hominem de limo terræ, ad imaginem suam creavit illum, masculum et fœminam creavit eos.

Genesis 1 et 2.

DIEU, ciel, mer, terre, procréa
De rien, démontrant sa puissance,
Et puis de la terre créa
L'homme et la femme à sa semblance.

*Principio cœlum, terram, pontumque sonantem,
Ex nihilo fecit voce potente Deus,
Indè levè terrâ divinæ mentis imago
Gignitur, humanum fœmina virque genus.*



Quia audisti vocem uxoris tuæ, et comedisti de ligno ex quo præceperam tibi ne comederes, etc.

Genesis, 3.

ADAM fut par EVE deceu,
Et contre DIEU mangea la pomme,
Dont tous deux ont la MORT receu,
Et depuis fut mortel tout homme.

*Fallitur infelix à stultâ conjuge conjux,
Invito comedens tristia poma Deo.
Commeruere gravem scelerato crimine Mortem,
Legibus hinc sati subdita turba sumus.*

3.

Emisit eum Dominus Deus de paradiso voluptatis, ut operaretur terram de quâ sumptus est.

Genesis, 3.

DIEU chassa l'homme de plaisir
Pour vivre au labeur de ses mains.
Alors la MORT le vint saisir,
Et conséquemment tous humains.

*Expulsit Omnipotens hominem de sede beatâ,
Nutriat ut proprio membrâ labore, Deus.
Pallida tum primum vacuum mors venit in orbem;
Humanum rapiunt hinc mala fata genus.*

Maledicta terra in opere tuo, in laboribus comedes cunctis diebus vitæ tuæ, donec revertaris, etc.

Genesis, 3.

Mauldicte en ton labeur la terre.
En labeur ta vie useras,
Jusques que la MORT te soubterre,
Toy, poudre, en poudre tourneras.

*Sit maledicta tuo sterilis pro crimine tellus.
Vita tibi multi plena laboris erit:
Donec in exiguâ te mors tellure reponet,
Quod fueras primum, tunc quoque pulvis eris.*

5.

Væ, væ, væ, habitantibus in terrâ.

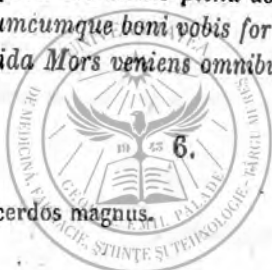
Apocalypsis, 8.

Cuncta in quibus speraculum vitæ est, mortua sunt.

Genesis, 7.

Malheureux qui vivez au monde,
Toujours remplis d'adversitez,
Pour quelque bien qui vous abonde,
Serez tous de mort visitez.

*Væ nimium vobis misero qui vivitis orbe,
Tempora vos multo plena dolore manent.
Quantumcumque boni vobis fortuna ministret,
Pallida Mors veniens omnibus hospes erit.*



Moriatur sacerdos magnus.

Josuaë, 20.

Et episcopatum ejus accipiat alter.

Psalmistæ, 108.

Qui te cuides immortel estre
Par MORT seras tot dépesché,
Et combien que tu soys grand prestre,
Ung aultre aura ton evesché.

*Qui non mortalis vitæ tibi munera ungis,
Rebus ab humanis eripiere brevi.
Maximus es quamvis Romanâ in sede sacerdos,
Quod geris officium, qui gerat alter erit.*

7.

Dispone domui tuæ, morieris enim tu, et non vives.

Isaiæ, 38.

Ibi morieris, et ibi erit currus gloriæ tuæ.

Isaiæ, 22.

De ta maison disposeras
Comme de ton bien transitoire,
Car là où MORT reposeras,
Seront les charriots de ta gloire.

*Sic tibi disponas commissi munera regni
Ut transire alio posse repente putes.
Cur? quia cum vitam susceptâ morte repones,
Tunc tuâ divulsus gloriâ currus erit.*

Il semble que dans cette image l'artiste ait voulu représenter l'empereur Maximilien, qui mit sa gloire à rendre la justice aux petits contre les grands.



Sicut et rex hodie est, et cras morietur; nemo enim ex regibus aliud habuit.

Ecclesiastici, 10.

Ainsi qu'aujourd'huy il est roy,
Demain sera en tombe close,
Car roy aulcun de son arroy
N'a sceu emporter austre chose.

*Splendida fert hodiè regni qui sceptrâ superbus,
Crastina lux illi tristia fata feret.
Quisquis enim regni summas moderatur habenas
Numerâ discedens non meliora feret.*

9.

Væ qui justificatis impium pro muneribus, et justitiam justi aufertis ab eo.

Isaïæ, 5.

Mal pour vous qui justifiez
L'inhumain et plain de malice,
Et par dons le sanctifiez,
Ostant au juste sa justice.

*Væ nimium vobis qui justificatis iniquum,
Erigitisque malos, deprimitisque bonos.
Donaque sectantes fallacis inania mundi,
Justitiæ verum tollere vultis iter.*



Gradients in superbia potest Deus humiliare.

Daniel, 4.

Qui marchez en pompe superbe,
La MORT un jour vous pliera,
Comme soubz voz piedz ployez l'herbe,
Ainsi vous humiliera.

*Vos quoque quos vitæ delectat pompa superbæ,
Implicitos satis auferet una dies.
Herba virens pedibus ceu conculcatur euntis,
Ultima sic tristi vos pede fata terent.*

11.

Mulieres opulentæ, surgite et audite vocem meam. Post dies
et annum, et vos conturbabimini.

Isaiæ, 32.

Levez vous, dames opulentes,
Oyez la voix des trespassez.
Après maintz ans et jours passez,
Serez troublées et doulentes.

*Huc etiam dominæ matronaque dives adeste,
Sic etenim vobis mōrtua turba refert :
Post hilares annos, et inanis gaudia mundi,
Turbabit Mortis corpora vestra dolor.*

Percutiam pastorem, et dispergentur oves.

Marc., 14, 27.

Le pasteur aussi frapperay
Mitres et crosses renversées.
Et lors quand je l'attraperay,
Seront ses brebis dispersées.

*Mors, ego percutiam pastorem; dicit, inermem,
Illius in terram mitra pedumque cadent.
Tum pastore suo per vulnera mortis adempto,
Incustoditæ disjicientur oves.*

13.

Princeps induetur mœrore. Et quiescere faciam superbiam
potestatum.

Ezechiaë, 7.

Vien, prince, avec moy, et délaisse
Honneurs mondains tost finissantz.
Seule suis qui, certes, abaisse
L'orgueil et pompe des puissantz.

*Princeps magne, veni, perituraque gaudia linquas,
Quidquid et incerti mundus honoris habet.
Sola queo regum sublimes vincere fastus,
Imperio cedit splendida pompa meo.*

*Ipse morietur, quia non habuit disciplinam, et in multitudine
stultitiæ suæ decipietur.*

Proverbi., 5.

Il mourra, car il n'a reçeu
En soy aucune discipline,
Et au nombre sera déceü
De folie qui le domine.

*Jam moriere miser, quia disciplina piorum
Nunquam vera tibi, sed simulata fuit.
Stultitiæque tuæ magno deceptus acervo
Es stolidi falsum mente secutus iter.*

15.

Laudavi magis mortuos quàm viventes.

Eccles., 4.

J'ay toujours les mortz plus loué
Que les vifz, esquelz mal abonde,
Toutes foyz la MORT m'a noué
Au ranc de ceulx qui sont au monde.

*Plus ego laudavi Mortem, quam vivere, semper
Vita quod hæc variis est onerata malis.
Nunc ingrata tamen me mors detrusit ad illos,
Fatorum rigida qui cecidere manu.*

Quis est homo qui vivet, et non videbit mortem, eruet ani-
mani suam de manu inferi.

Psalm. 88.

Qui est celuy, tant soit grand homme,
Qui puisse vivre sans mourir ?
Et de la MORT, qui tout assomme,
Puisse son ame recourir ?

*Quis tam grandis homo, tam forti pectore vivet,
Cui maneat semper nescia vita necis ?
Quis vitare potest, quod deficit omnia, lethum,
Eripiens animam mortis ab ense suam ?*

17.

Ecce appropinquat hora.

Math., 26.

Tu vas au cheur dire tes heures,
 Priant Dieu pour toy, et ton proche.
 Mais il faut ores que tu meures.
 Voy tu pas l'heure qui approche?

*Tu petis ecce chorum pompa comitante frequenti,
 Mox age, dic horas voce precante tuas.
 Nam te fata vocant, illâ morieris in horâ;
 Quæ tibi fert tristem non revocanda diem.*

Disperdam iudicem de medio ejus.

Amos, 2.

Du mylicu d'eulx vous osteray,
 Juges corrompus par présentz.
 Point ne serez de MORT exemptz.
 Car ailleurs vous transporteray.

*Vos ego, qui donis corrupti falsa probatis,
 E medio populi iudicioque traham.
 Non eritis justa satorum lege soluti,
 Quam modo, qui vivit, nemo cavere potest.*

19.

Callidus vidit malum, et abscondit se innocens, pertransivit,
et afflictus est damno.

Prov., 22.

L'homme cault a veu la malice
Pour l'innocent faire obliger,
Et puis par voye de justice
Est venu le pauvre affliger.

*Vidit homo cautus delicta, malumque probavit:
Pauperis et justi causa repulsa fuit.
Justitiæ titulo venatur egenus et insons,
Legibus et majus munera pondus habent.*



Qui obturat aurem suam ad clamorem pauperis, et ipse clamavit et non exaudietur.

Prov., 31.

Les riches conseillez toujours
Et aux pauvres clouéz l'oreille.
Vous criérez aux derniers jours,
Mais Dieu vous fera la pareille.

*Consultitis dites omni locupletibus horâ,
Pauperis et clauso spernitis ore preces;
Sed vos extremâ quandò clamabitis horâ,
Sic etiam clausâ negliget aure Deus.*

21.

Væ qui dicitis malum bonum, et bonum malum, ponentes tenebras lucem, et lucem tenebras, ponentes amarum dulce, et dulce in amarum.

Isaïæ, 25.

Mal pour vous qui ainsi osez
Le mal pour le bien nous blasmer,
Et le bien pour mal exposez,
Mettant avec le doux l'amer.

*Væ qui taxatis pro falso crimine rectum,
Quodque malum veri est, dicitis esse bonum,
Ex tenebris lucem facitis, de luce tenebras,
Mellaque cum tristi dulcia felle datis.*



Sum quidem mortalis homo.

Sap., 7.

Je porte le saint sacrement
Cuidant le mourant secourir,
Qui mortel suis pareillement,
Et comme luy me fault mourir.

*Ecce sacramentum caelestia munera porto,
Undè serat certam jam moriturus opem.
Sum quoque mortalis, simili quia sorte creatus,
Tempora cum venient, cogar, ut ille, mori,*

23.

Sedentes in tenebris, et in umbrâ mortis, victos in mendicitate.

Psalm. 106.

Toi qui n'as soucy, ni remord,
Si non de ta mendicité,
Tu sierras a l'ombre de MORT
Pour t'ouster de nécessité.

*Hæc via fallendi mortales pulchra videtur,
Quâ tegitur ficta religione malum.
Namque foris simulant magnum pietatis amorem,
Omne voluptatum sed genus intus habent.
At cum finis adest, veniunt tristissima dona,
Accumulat cunctos Mors inimica malos.*

Est via quæ videtur homini justa; novissima autem ejus deducunt hominem ad mortem.

Prov., 4.

Telle voye aux humains est bonne,
Et a l'homme très juste semble.
Mais la fin d'elle a l'homme sonne,
La MORT, qui tous pécheurs assemble.

*Quid sacram terres mors invidiosa puellam?
Gloria de victâ virginé parva venit.
J procul, et senio confectis retia ponas:
Hanc sine deliciis incubuisse suis.
Conveniunt hilari lususque jocique juventæ,
Sumptaque furtivo gaudia læta roro.*

25.

Melior est mors quàm vita!

Eccles., 30.

En peine ay vescu longuement :
 Tant que n'ay plus de vivre envie,
 Mais bien je croy certainement,
 Meilleure la MORT que la vie.

*Vita diù mihi pœna fuit, me nulla voluntas
 Incitat, ut cupiam longius esse super.
 Mors melior vitâ, certâ mihi mente videtur,
 Quæ redimit cunctis pectora fessa malis.*

Medice, cura te ipsum.

Luceæ, 4.

Tu congnoys bien la maladie
 Pour le patient secourir,
 Et si ne sçais, teste estourdie,
 Le mal dont tu devras mourir.

*Tu benè cognoscis morbos, artemque medendi,
 Qua simul ægrotis subveniatur, habes.
 Sed caput ô stupidum, cùm fata aliena retardes,
 Ignoras morbi, quo moriere, genus.*

30

27.

Indica mihi si nosti omnia. Sciebas quod nasciturus esses, et numerum dierum tuorum noveras?

Job, 28.

Tu dis par amphibologie
Ce qu'aux aultres doit advenir.
Dy moy donc par astrologie
Quand tu debvras a moy venir.

*Aspiciens curvum fictâ sub imagine cœlum
Eventura aliis dicere fata soles.*

Dic mihi, si bonus es venturæ sortis aruspex,

Ad me quandò tibi fata venire dabunt.

Inspice præsentem quam fert mea dextera sphæram

Te meliùs fati præmonet illa tui.



Stulte, hâc nocte repetunt animam tuam, et quæ parasti cujus erunt?

Luceæ, 12.

Ceste nuit la MORT te prendra,
Et demain seras enchassé.
Mais dy moy, fol, a qui viendra
Le bien que tu as amassé?

*Hâc te nocte manu rapiet mors tristis, avare,
Inque brevi tumbâ cràs tumultatus eris.
Ergò cùm procul hinc vitâ privatus abibis,
Quo bona perveniant accumulata tibi.*

31.

Subitò morientur, et in mediâ nocte turbabuntur populi, et auferent violentum absque manu.

Job, 34.

Peuples soubdain s'esléveront
A l'encombre de l'inhumain,
Et le violent osteront
D'avec eulz sans force de main.

*Insurgent populi contrâ fera bella gerentem,
Qui nihil humanæ commoda pacis amat,
Magnanimo freti violentum robore tollent,
Ipse cadet nullâ percutiente manu.
Nam genus humanum validis qui læserit armis,
Auferet hunc fato Mors violenta gravi.*



Quoniam cùm interierit non sumet secum omnia, neque cum eo descendet gloria ejus.

Psalm. 48.

Avec soy rien n'emportera,
Mais qu'une foys la mort le tombe,
Rien de sa gloire n'ostera,
Pour mettre avec soy dans sa tombe.

*Nobilis haud illos secum portabit honores,
Dejiciet summo Mors ubi dura loco.
Non celebres titulos, claræque insignia gentis
Aufert; in tumbâ nil nisi pulvis erit.*

33.

Spiritus meus attenuabitur, dies mei breviabuntur, et solum
mihi superest sepulchrum.

Job, 17.

Mes esperitz sont attendriz,
Et ma vie s'en va tout beau.
Las mes longz jours sont amoindriz,
Plus ne me reste qu'un tombeau.

*Attenuata meis fugerunt robora membris,
Vitaque currentis fluminis instar abit.
Quàm citò præteriit nunquam revocabile tempus,
Et reliquum tumbam nil mihi præter erit.
Tristia jam longæ perlæsus munera vitæ,
Me precor ut jubeant numina summa mori.*

Ducunt in bonis dies suos, et in pueto ad inferna descen-
dunt.

Job, 21.

En biens mondains leurs jours despendent,
En voluptéz, et en liesse,
Puis soubdain aux enfers descendent
Où leur joye passe en tristesse.

*Consumunt vitam per gaudia multa puellæ,
Omne voluptatum percipiuntque genus
Tristitiâ curisque vacant, animoque soluto
Otia deliciis condita semper amant :
Sed misero tandem fato mittuntur ad orcum,
Vertit ubi summus gaudia tanta dolor.*

35.

Me et te sola mors separabit.

Ruth, 14.

Amour qui unyz nous fait vivre,
 En foy nos cœurs préparera,
 Qui long temps ne nous pourra suyvre,
 Car la MORT nous séparera.

*Hic est verus amor, qui nos conjungit in unum,
 Et ligat æterna mutua corda fide.
 Sed nimis heu parvo durabit tempore, namque
 Mors citò conjunctos dividet una duos.*



De lectulo super quem ascendisti non descendes, sed morte morieris.

IV Reg., 1.

Du licet sus le quel as monté
 Ne descendras a ton plaisir.
 Car MORT t'aura tantost dompté,
 Et en brief te viendra saisir.

*Quam premis, ô virgo, juvenili corpore lectum,
 Non hinc dura tibi surgere fata dabunt.
 Nam prius exanimem te Mors violenta domabit,
 Pallidaque in tumultum corpora falce trahet.*

37.

Venite ad me qui onerati estis.

Matt., 11.

Venez, et aprez moy marchez,
 Vous qui estes par trop chargé.
 C'est assez suivy les marchez :
 Vous serez par moy dechargé.

*Huc ades, et promptus vestigia nostra sequaris,
 Pondera qui fesso tergo tanta geris.
 Jam satis es nummos pro merce forumque secutus :
 Omnibus his curis exoneratus eris.*

In sudore vultus tui vesceris pane tuo.

Gen., 1.

A la sueur de ton visage
 Tu gaigneras ta pauvre vie.
 Après long travail, et usaige,
 Voicy la MORT qui te convie.

*Ipse tibi multo panem sudore parabis.
 Præbebit victum nec nisi cultus ager.
 Post carios usus rerum vitæque labores,
 Finiet ærumnas Mors violenta tuas.*

39.

Homo natus de muliere, brevi vivens tempore repletus multis miseriis, qui quasi flos egreditur, et conteritur et fugit velut umbra.

Job, 14.

Tout homme de la femme yssant
Rempli de misere, et d'encombre,
Ainsi que fleur tost finissant,
Sort et puis fuyt comme faict l'umbre.

*Omnis homo veniens gravida mulieris ab alvo
Nascitur ad variis tempora plena malis.
Flos citò marcescens veluti decedit, et ille
Sic perit, et tanquam corporis umbra fugit.*

Cùm fortis armatus custodit atrium suum, etc..... Si autem fortior eo superveniret, vicerit eum, universa ejus arma aufert in quibus confidebat.

Lucee, 11.

Le fort armé en ieune corps
Pense auoir seure garnison :
Mais MORT plus forte le met hors
De sa corporelle maison.

*Fortis et armatus dùm vis et vita supersit,
Tuta sui servant atria præsidii :
Eccè supervenit junctis Mors fortior armis,
Hunc male quæ tuta de statione rapit.*

Ici commencent les douze images qui manquent à l'édition de 1538, et qui ont été ajoutées à celle de 1547. Nous devons à l'obligeance de M. A. Venant la communication des quatrains français qui les accompagnent.

41.

Quid prodest homini, si universum mundum lucretur, animæ autem suæ detrimentum patiatur ?

Mat., 16.

Que vault a l'homme, tout le monde
Gagner d'hazard, et chance experte,
S'il reçoit de sa vie immonde
Par MORT, irreparable perte ?

*Quid prodest homini totum si sortibus orbem,
Ac aleæ innumeras arte lucretur opes :
Detrimentum animæ fato patiatur acerbo,
Nulla quod ars, fraus, sors, post reparare queat ?*

Ne inebriemini vino, in quo est luxuria.

Ephes., 5.

De vin (auquel est tout excès)
Ne vous enyurez pour dormir
Sommeil de MORT, qui au décès
Vous face l'ame, et sang vomir.

*Parcite mortales nimio vos mergere Baccho.
Cui Venus expumans, luxus et omnis inest :
Ne veniens cogat somno, vinoque sepultos,
Mors animam vomitu reddere purpuream.*

43.

Quasi agnus lasciviens, et ignorans, nescit quod ad vincula stultus trabatur.

Prov., 7.

Le fol vit en ioye, et deduict
Sans sçavoir qu'il s'en va mourant,
Tant qu'à sa fin il est conduict,
Ainsi que l'agneau ignorant.

*Insanire, et scire nihil, suavissima vita est :
Optima non itidem. Quid furiosus agit ?
Securus fati, simplex lascivit ut agnus
Nescius ad mortis vincula quod trahitur.*



Domine, vim patior.

Isaïe, 38.

La foible femme brigandee,
Crie, ô Seigneur, on me fait force
Lors de Dieu la MORT est mandee,
Qui les estrangle a dure estorce. (*Sic.*)

*Ut jugulent homines surgunt de nocte latrones
Tollunt quæ plenis fert anus in calathis.
Vim patior, clamat, Mortem mittit Deus ultor,
Quæ per carnificem strangulat hos laqueo.*

45.

Cæcus cæcum ducit : et ambo in foveam cadunt.

Matt., 15.

L'aveugle un autre aveugle guide.
L'un par l'autre en la fosse tombe :
Car quand plus oultre aller il cuide,
La MORT l'homme iecte en la tombe,

*Pro duce cæcus habet cæcum. Dùm incertus uterque
Ambulat : in foveam lapsus uterque ruit :
Ulteris : nam sperat homo dùm pergere, tumbæ
In tenebras illum Mors mala præcipitat.*

Corruit in curru suo.



I Chronic., 22.

Au passage de MORT peruerse
Raison, chartier tout esperdu,
Du corps le char, et cheaux verse,
Le vin (sang de vie) espandu.

*Fertur equis auriga, nec audit currus habenas,
Dùm Mortis pugnat cum ratione timor.
Corporis exiliente rota, devolvitur axis ;
Vina fluunt ruptis sanguinolenta cadis.*

47.

Miser ego homo ! quis me liberabit de corpore mortis hujus ?
Rom., 7.

Qui hors la chair veult en Christ viure
 Ne craint MORT, mais dit un mortel ;
 Helas, qui me rendra delivre
 Pouure homme de ce corps mortel ?

*Qui cupit exolvi, et cum Christo vivere, mortem
 Non metuit. Tali voce sed astra ferit :
 Infelix ego homo ! Quis ab hujus corpore mortis
 Liberet (heu) miserum ? me miserum eripiat.*

Confodietur jaculis.



Exodi, 9.

L'eage du sens, du sang l'ardeur
 Est legier dard, et foible escu
 Contre MORT, qui vn tel dardeur
 De son propre dard rend vaincu.

*Hic puer ætate imprudens, est sanguine fervens,
 Cùm parma jaculum (cætera nudus) habet.
 Infelix puer, atque impar congressus atroci
 Morti quæ jaculis confodit hunc propriis.*

Pueri in ligno corruerunt.

Thren., 5.

Petis enfans vont par la voye
Cheuachant baston à desrois
MORT les rue ius comme Troye
Perit par vn cheual de bois.

*Ludere par impar, equitare in arundine longâ,
Socratico et pueros currere more iuvat.
Ecce repente ruunt equites in caudice ligni
Ligneus ut Trojæ pergama vertit equus.*

Quorum deus venter est.

Philipp., 3.

Comme enfantz viuent sans soucy,
Ceux qui font leur dieu de leur ventre
Gros et gras on les porte; ainsi
MORT les portera secz au centre.

*Non secus ac pueri sine sollicitudine vivunt,
Quorum maximus est venter, et esca Deus.
Quem pinguem et nitidum bene curata cute tollunt
Fronde coronatum, Mors leve tollet onus.*

51.

Fortium divites spolia.

Isaïe, 3.

Pour les victoires triomphées
 Sur les plus forts des humains cœurs,
 Les despoilles dresse en trophées
 La MORT vaincresse des vainqueurs.

*Clara triumphatis hominum victoria summis,
 Ut summos doceat quosque dedisse manus :
 Dividit erectis spolia exarmata trophæis
 Victrix victorum Mors violenta virum.*



Omnes stabimus ante tribunal Domini.

Rom., 14.

Vigilate et orate, quia nescitis qua hora venturus sit Dominus.

Matt., 24.

Deuant le throne du grand iuge
 Chascun de soy compte rendra :
 Pourtant veillez, qu'il ne vous iuge,
 Car ne sçaez quand il viendra.

*Quilibet ut possit rationem reddere, cuncti
 Judicis æterni stabimus ante thronum.
 Propterea toto vigilemus pectore, ne cum
 Venerit, irato judicet ore Deus.
 Et quia nemo tenet venturi judicis horam,
 Esse decet vigiles in statione pios.*

Les deux dernières images se trouvent dans la première édition comme dans les suivantes.

53.

Memorare novissima, et in æternum non peccabis.
Eccles., 7.

Si tu veulx viure sans peché,
 Voy ceste image à tout propos,
 Et point ne seras empesché,
 Quand tu t'en iras a repos.

*Si cupis immunem vitii traducere vitam,
 Ista sit ante oculos semper imago tuos.
 Nam te ventura crebro de morte monebit.
 Quam repetens omni tempore cautus eris.
 Da precor ut vero te pectore Christe colamus:
 Omnibus ad cælum sic patefiat iter*



FIN DU PREMIER VOLUME.