







VIES

DES PEINTRES

SCULPTEURS ET ARCHITECTES

PREMIÈRE SÈRIE

(du tome I au tome V, inclusivement)

Les Biographies des tomes I, IV et V, traduites par M. Léopold Leclanché, sont suivies de Commentaires (en caractères pareils à ceux du texte) par M. Jeanron.

Les tomes II et III sont entièrement traduits et commentés par M. Léopold Leclanché.

DEUXIÈME SÈRIE

(du tome VI au tome X, inclusivement)

Les tomes VI et VII sont traduits par M. Léopold Leclanché, et commentés par M. Jeanron.

Les tomes VIII, IX et X sont entièrement traduits et commentés par M. Léopold Leclanché.

VIES DES PEINTRES

SCULPTEURS ET ARCHITECTES

PAR GIORGIO VASARI

TRADUITES

PAR LÉOPOLD LECLANCHÉ

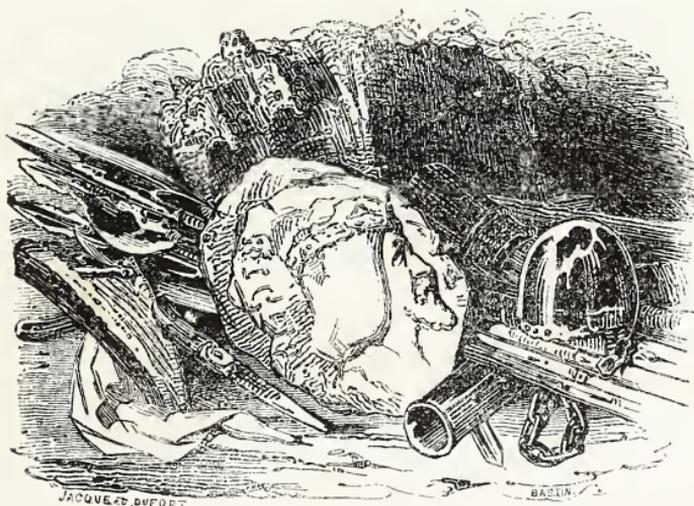
ET COMMENTÉES

PAR JEANRON ET LÉOPOLD LECLANCHÉ

121 PORTRAITS DESSINÉS PAR JEANRON

Et gravés sur acier par Wacquez et Bouquet

TOME CINQUIÈME



PARIS

JUST TESSIER, LIBRAIRE-ÉDITEUR

QUAI DES AUGUSTINS, 37

1844

THE
VIES OF THE
PEINTRESSES

BY
MRS. J. H. WOOD



Digitized by the Internet Archive
in 2015

NEW YORK
G. P. PUTNAM'S SONS
1898

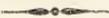


BALDASSARE PERUZZI.

VIES
DES PLUS CÉLÈBRES
PEINTRES, SCULPTEURS
ET
ARCHITECTES.

BALDASSARE PERUZZI,

PEINTRE ET ARCHITECTE SIENNOIS.



De tous les bienfaits de la Providence, il n'en est point de préférable à la paix de l'âme qui nous procure une vie heureuse, et à la vertu qui nous donne la vie éternelle. Celui à qui Dieu accorde ces dons précieux brille parmi les autres hommes, comme une lumière dans les ténèbres. Tel nous avons vu, de notre temps, Baldassare Peruzzi, peintre et architecte siennois. Nous pouvons dire avec assurance que sa modestie et sa bonté témoignèrent qu'il jouissait du calme souverain après lequel soupirent tous les mortels ici-bas. Dans les ouvrages qu'il nous a laissés on reconnaît l'inspiration de cette vraie vertu qu'il avait reçue du ciel.

J'ai écrit, en tête de cette vie, Baldassare Siennois; j'avouerai cependant que, de même que sept

viles se disputèrent l'honneur d'avoir vu naître Homère, trois nobles cités de la Toscane, Florence, Volterre et Sienne, prétendirent avoir produit Baldassare (1). Chacune des trois, en effet, a droit de le revendiquer. Florence était en proie aux fureurs de la guerre civile, lorsque Antonio Peruzzi, noble citoyen de cette ville, se réfugia à Volterre pour y jouir de quelque repos. Il s'y maria en 1482, et y donna le jour à un fils nommé Baldassare et à une fille nommée Virginia (2). Mais la guerre le poursuivit encore dans cette retraite. Volterre ayant été mise à feu et à sang, Antonio y perdit toute sa fortune, et se retira à Sienne où il vécut dans la pauvreté. Baldassare, parvenu à un certain âge, rechercha la société des artistes, et cultiva d'abord le dessin, pour lequel il se sentait du goût. Peu de temps après la mort de son père, il se livra à la peinture avec tant d'ardeur, qu'il fit des progrès merveilleux. Il copiait la nature et les ouvrages des meilleurs maîtres, et bientôt il put non seulement vivre du produit de ses tableaux, mais subvenir aux besoins de sa mère et de sa sœur, et continuer encore ses études.

Ses premiers ouvrages à Sienne ne méritent point qu'on en fasse mention. Mais à Volterre, dans une petite chapelle près de la porte Fiorentina, il exécuta plusieurs figures d'une grâce remarquable. Là il se lia d'amitié avec un peintre de cette ville, nommé Piero, que le pape Alexandre VI employait à peindre dans le Vatican. Cet artiste conduisit Baldassare à Rome, où il demeurait habituellement.

Mais la mort du pape ayant mis fin aux travaux de Piero, Baldassare entra dans l'atelier du père de Maturino, peintre médiocre, quoiqu'il fût toujours chargé de nombreuses commandes. Ce maître plaça devant Baldassare une toile blanche, et, sans lui donner de carton ni de dessin, lui dit de faire une Madone. Peruzzi prit un charbon, et dessina sa figure en un clin d'œil avec un grand aplomb, et peu de jours après il avait achevé de peindre son tableau avec une perfection qui excita l'admiration du maître de l'atelier, et de tous les artistes qui le virent. Aussi fut-il chargé de peindre à fresque, dans l'église de Sant'-Onofrio, la chapelle du maître-autel (3) et deux autres petites chapelles à San-Rocco. Ces débuts commencèrent à lui faire une réputation, et lui procurèrent des travaux plus considérables à Ostia, où il exécuta en clair-obscur, dans le donjon du château, différents sujets, et entre autres une bataille dans le style antique. On y voit un escadron donnant l'assaut à une forteresse. Les soldats, couverts de leurs boucliers, appuient contre les murailles leurs échelles, que les assiégés s'efforcent de renverser. Les armures et les instruments de guerre sont fidèlement imités de l'antique. Ces peintures sont regardées comme les meilleures qu'il ait faites. Il est vrai que Cesare, de Milan, l'aida dans cette entreprise (4).

Baldassare retourna ensuite à Rome, où il se lia étroitement avec Agostino Ghigi, Siennois, qui se plut à encourager le talent d'un compatriote. Peruzzi dut à Agostino les moyens de se livrer à

l'étude de l'architecture. Il avait pour émule Bramante; aussi fit-il de rapides progrès dans cet art, qui lui procura honneur et profit. Il s'appliqua aussi à la perspective, et obtint dans cette partie de l'art une telle perfection, que peu d'artistes de nos jours ont pu l'égaliser. Jules II ayant fait construire dans son palais pontifical une galerie et une volière, Baldassare y représenta en clair-obscur les douze mois de l'année, avec des sujets appropriés à chacun des mois. Il fit entrer dans ces compositions des maisons, des théâtres, des palais, des amphithéâtres, et d'autres édifices admirablement agencés (5). Il décora ensuite, avec plusieurs artistes, différentes salles dans le palais de San-Giorgio, pour le cardinal Raffaello Riario, évêque d'Ostia, et peignit, sur la façade de la maison de Messer Ulisse da Fano, des sujets tirés de la vie d'Ulysse. Ces ouvrages lui acquirent une grande renommée; mais ce qui contribua le plus à sa gloire, ce fut le modèle du palais d'Agostino Ghigi, d'une grâce et d'une élégance si parfaites, qu'on le croirait créé par la main de Dieu et non par celle d'un homme (6). Peruzzi avait embelli l'extérieur de ce genre de peinture d'ornement que l'on appelle *a terretta* (7). Il décora la salle avec des colonnes en perspective, qui la font paraître beaucoup plus grande qu'elle ne l'est réellement. Ce qu'il y a de plus merveilleux dans cet édifice, c'est une galerie, du côté du jardin, où Baldassare représenta Méduse changeant les hommes en pierre, et Persée coupant la tête de Méduse. Dans les angles de la voûte sont encore plusieurs sujets. Les orne-

ments en perspective exercent un tel prestige, que les plus habiles artistes ont cru qu'ils étaient en relief. Je conduisis un jour le Titien dans cette salle, et il fut si bien induit en erreur par le relief apparent des ornements et des profils peints, qu'il eut beaucoup de peine à se persuader qu'il voyait des peintures. Fra Sebastiano, de Venise, a laissé dans ce palais quelques ouvrages dans sa première manière, et le divin Raphaël y a représenté, comme nous l'avons déjà dit, Galathée enlevée par des dieux marins (8).

Baldassare décora encore en clair-obscur, avec des perspectives admirables, la façade d'une maison qui appartient aujourd'hui à Iacopo Strozzi, Florentin ; ce travail lui avait été commandé par un gentilhomme de la chambre du pape. A la Pace, dans la chapelle de Messer Ferrando Ponzetti, depuis cardinal, il peignit à fresque, avec beaucoup de soin, plusieurs sujets tirés de l'Ancien-Testament, et quelques figures de grande dimension. Mais il montra surtout son talent comme peintre et perspectiviste, en représentant, près du maître-autel de la même église, pour Messer Filippo de Sienne, la Vierge au milieu d'une foule de personnages et montant les degrés du temple, pendant qu'un gentilhomme descendu de son cheval fait l'aumône à un pauvre. Cet ouvrage est entouré d'ornements imitant le stuc avec une rare perfection (9).

Lors de la fête pompeuse que donna le peuple romain dans le Campidoglio, en l'honneur de Julien de Médicis, six artistes habiles furent chargés

de peindre chacun un tableau ; celui de Baldassare, haut de six cannes et large de trois et demie, représentant Julia Tarpeia trahissant les Romains, fut jugé, sans contestation, le meilleur de tous. Pour la même occasion, Peruzzi exécuta une décoration de théâtre qui excita l'admiration générale ; on ne pourrait en effet rien imaginer de plus beau ; les édifices, les galeries et tous les détails d'architecture étaient si bien entendus, que nous ne saurions en décrire la millième partie.

Sur la place de' Farnesi, il construisit une magnifique porte d'ordre dorique pour le palais de Messer Francesco da Norcia, et près de la place degl' Altieri, pour Messer Francesco Buzio, une très belle façade sur laquelle il peignit les portraits de tous les cardinaux romains qui vivaient alors ; Jules César recevant les tributs du monde, et au-dessus les douze empereurs ; cet ouvrage lui valut infiniment d'honneur (10) ; il exécuta ensuite à fresque les armes du pape Léon et trois petits enfants qui paraissent vivants. Pour Mariano Fetti, frate del Piombo, il fit à Montecavallo un très beau saint Bernard, et pour la confrérie de Santa-Catarina de Sienne, dans la rue Giulia, plusieurs travaux dignes d'éloges, et entre autres, une espèce de litière pour porter les morts à la sépulture ; à Sienne, il donna le dessin de l'orgue del Carmine, et laissa quelques ouvrages, mais qui sont de peu d'importance.

Puis ayant été appelé à Bologne par les marguilliers de San-Petronio, qui lui demandèrent un modèle pour la façade de cette église, il fit deux

projets en grand avec leurs coupes ; l'un dans le goût nouveau, l'autre selon le style gothique ; on conserve encore ce dernier comme une chose précieuse dans la sacristie de San-Petronio ; il accompagna ces projets de détails fort ingénieux, pour approprier les constructions nouvelles à l'ancienne église sans gêner celle-ci. Dans la même ville, il dessina en clair-obscur, pour le comte Gio. Battista Bentivogli, les mages adorant le Christ ; les chevaux, les équipages, et la suite des trois rois sont exécutés avec un art merveilleux, ainsi que tous les détails d'architecture (11) ; le comte Bentivogli fit ensuite peindre ce dessin par Girolamo Trevisani, qui s'en acquitta avec beaucoup de talent (12).

Baldassare donna encore le dessin de la porte de l'église de San-Michele-in-Bosco, beau couvent d'Olivetains, situé hors de Bologne, et le plan, les élévations et le modèle de la cathédrale de Carpi qui fut construite selon les règles prescrites par Vitruve ; puis il commença les travaux de l'église de San-Niccolò dans la même ville, mais il se trouva forcé de les abandonner pour se consacrer à ceux des fortifications de la ville de Sienne.

De retour à Rome, il bâtit plusieurs maisons, et fut chargé de nombreux travaux par Léon X, qui voulait terminer la construction de l'église de Saint-Pierre, commencée par Jules II sur les dessins de Bramante ; le pape étant effrayé de la grandeur des masses et de la faiblesse des points d'appui, Baldassare lui présenta un nouveau modèle si bien conçu, que plusieurs de ses parties furent utilement

employées ensuite par les autres architectes ; et, en effet , Baldassare était doué d'une telle intelligence, que ses ouvrages d'architecture semblent défier toute rivalité ; cela vient sans doute de ce qu'il joignait le talent d'architecte à celui de peintre. Le tombeau d'Adrien VI a été élevé sur les dessins de Baldassare Peruzzi, qui est également l'auteur des peintures que l'on voit à l'entour de ce monument sculpté en marbre par Michelagnolo de Sienne (13).

Lorsqu'on représenta, devant le pape Léon X, la comédie du cardinal Bibbiena, intitulée *la Calandra* (14), Baldassare peignit deux décorations plus belles peut-être que celles dont nous avons déjà parlé ; il s'acquit d'autant plus d'honneur par ces ouvrages, que cet art était inconnu, à cause de la désuétude dans laquelle étaient tombées les comédies et les représentations dramatiques que l'on avait remplacées par des fêtes d'un autre genre. La *Calandra* est une des premières comédies écrites en prose, et les deux décorations de Baldassare furent le modèle et le régulateur de celles qu'on fit depuis ; on a peine à s'imaginer avec quelle habileté il sut représenter, dans un espace si resserré, tant de rues, de palais, de temples, de portiques, d'entablements et de profils, et tout cela d'une telle vérité, qu'on croyait voir des objets réels, et qu'on se trouvait comme transporté au milieu d'une place véritable, tant l'illusion était parfaite : pour produire ces effets, Baldassare disposa avec une admirable intelligence l'éclairage des châssis, ainsi que toutes les machines qui ont rapport au jeu de la scène. Ce genre de spectacle, lors-

qu'on lui donne son développement complet, surpasse, à mon avis, tout ce qu'on peut concevoir de plus somptueux et de plus magnifique.

En 1524, lors de l'élévation du pape Clément VII à la papauté, Baldassare fut chargé de tout ce qui concernait l'appareil du couronnement de ce pontife. Il termina ensuite à Saint-Pierre la façade de la grande chapelle commencée par Bramante, et peignit en clair-obscur les apôtres que l'on voit dans des niches, derrière l'autel de la chapelle où se trouve le tombeau de bronze du pape Sixte. Il donna aussi un fort beau dessin pour le tabernacle du saint-sacrement (15).

Vint la fatale année 1527. Dans le sac cruel de Rome, Baldassare fut fait prisonnier par les Espagnols, et non seulement il y perdit tout son avoir, mais il eut encore à subir toutes sortes d'outrages et de mauvais traitements. Sa physionomie, à la fois noble, aimable et sérieuse, le fit prendre pour quelque haut prélat déguisé, ou au moins pour un homme bon à mettre à contribution. Mais enfin ces barbares impies, ayant vu qu'il était peintre, le forcèrent à faire le portrait de Bourbon, cet infame capitaine ennemi juré de Dieu et des hommes. Après avoir échappé à ce prix à la fureur des Espagnols, Baldassare s'embarqua pour Porto-Ercole, d'où il gagnait Sienne, lorsque sur la route il fut pris de nouveau et si complètement dépouillé, qu'il arriva à Sienne en chemise; mais il y trouva des amis qui s'empressèrent de le secourir, et bientôt il fut employé à rachever les fortifications de Sienne. Il fixa son séjour dans

cette ville et y eut deux fils. Outre les travaux des fortifications, ses amis lui procurèrent des constructions de maisons particulières, et la décoration de l'orgue de l'église del Carmine (16).

Vers ce temps, Clément VII envoya Baldassare à Baccio Valori pour qu'il l'employât comme ingénieur aux travaux du siège de Florence, qu'il faisait avec l'armée impériale. Mais Peruzzi, sacrifiant la faveur du pape à l'amour de son ancienne patrie, refusa la commission, sans redouter la colère de ce puissant pontife. Clément VII conserva un vif ressentiment de ce refus; mais après la paix générale, Baldassare désirant retourner à Rome, les cardinaux Salviati, Trivulzi et Cesarino, qu'il avait servis en plus d'une occasion, réussirent à le faire rentrer en grâce auprès du pape.

Baldassare revint donc librement à Rome, où il donna aux princes Orsini différents dessins de palais qui furent bâtis, les uns près de Viterbe, les autres dans la Pouille. Au milieu de tous ces travaux, il ne laissait pas de s'occuper d'astrologie, de mathématiques et d'autres études savantes. Il commença un livre des antiquités de Rome et des commentaires sur Vitruve, qu'il accompagnait de belles figures, dont une partie se trouve aujourd'hui chez Francesco de Sienne, son élève. Pendant son séjour à Rome, Peruzzi construisit encore le palais Massimi, dont la façade consiste en une élévation circulaire, ornée de refends dans toute son étendue, idée neuve qui produit un bon effet; une ordonnance dorique embrasse le contour du rez-de-chaussée, dont le mi-

lieu est un vestibule formé de colonnes doriques. La mort surprit Baldassare Peruzzi avant qu'il eût pu terminer cet ouvrage.

Ce noble artiste tira peu de profit de ses nombreux travaux. Des cardinaux et d'autres grands personnages l'occupèrent sans jamais le récompenser dignement. La cause de ceci est facile à concevoir : on doit l'attribuer à la timidité, à la modestie et à l'excessive délicatesse de Baldassare encore plus qu'à l'avarice de ceux qui l'employaient; quoique, du reste, les seigneurs abusent souvent de la retenue et de la facilité des artistes. Autant en effet on doit être discret avec les princes généreux, autant on doit se montrer importun et difficile avec les avares et les ingrats. L'importunité, qui serait un vice avec les premiers, est assurément une vertu avec les seconds. Baldassare, après une vie riche de vertus, se trouva pauvre et chargé de famille. Il tomba gravement malade, et le pape Paul III connut trop tard la perte qu'il allait faire. Il ordonna à Iacopo Melighi, trésorier de Saint-Pierre, de compter au pauvre artiste cent écus, accompagnés d'offres de service; mais il ne tarda pas à succomber. Sa mort avait peut-être été hâtée, comme on le soupçonne, par un de ses envieux qui ambitionnait sa place d'architecte de Saint-Pierre, dont il tirait deux cent cinquante écus. Les médecins n'eurent des indices de ces causes que lorsqu'il n'y avait plus de remède. Il mourut en regrettant la vie, non pour lui-même, mais pour sa pauvre famille, qu'il laissait sans ressources. Il fut amèrement pleuré par ses enfants et ses amis. Les

peintres, les sculpteurs et les architectes de Rome l'accompagnèrent jusqu'à sa sépulture, que l'on plaça dans la Ritonda, à côté de celle de Raphaël d'Urbin. On lit sur son tombeau cette épitaphe :

Balthasari Perutio Senensi, viro et pictura et architectura aliisque ingeniorum artibus adeo excellenti, ut si priscorum occubisset temporibus, nostra illum feliciter legerent. Vix. Ann. LV. Mens. XI. Dies XX.

Lucretia et Jo. Salustius optimo conjugii et parenti, non sine lacrymis Simonis, Honorii, Claudii, Æmiliæ, ac Sulpitiæ minorum filiorum, dolentes posuerunt. Die IIII Januarii MDXXXVI.

La réputation de Baldassare s'accrut après sa mort, et ses talents furent d'autant plus regrettés, que le pape Paul III résolut alors d'achever l'église de Saint-Pierre; on sentit de quelle utilité Peruzzi aurait été à Antonio da San-Gallo pour vaincre certaines difficultés que rencontra cet architecte.

Sebastiano Serlio, de Bologne, hérita en partie des écrits de Baldassare, dont il enrichit son *Traité d'architecture*, et principalement ses troisième et quatrième livres qui contiennent les monuments antiques de Rome. La plupart de ces écrits restèrent entre les mains de son élève, Francesco de Sienne, et de Iacopo Melighino, de Ferrare, architecte du pape Paul; ce Francesco a exécuté à Rome les armoiries du cardinal de Trani et d'autres ouvrages; nous tenons de lui le portrait de Baldassare, et de nombreux renseignements dont nous étions privés, lorsque nous donnâmes la première édition de ce livre. Peruzzi eut encore pour élèves Virgilio, auteur de plusieurs beaux travaux, Antonio del Rozzo,

habile ingénieur, le Riccio, peintre siennois, qui suivit ensuite la manière de Gio. Antonio Sodoma de Vercelli, et Gio. Battista Peloro, architecte siennois, savant mathématicien et cosmographe, qui fit un grand nombre de boussoles, de cadrans et d'instruments de mesure. Il a laissé beaucoup de plans de fortifications, dont la plupart se voient aujourd'hui chez Maestro Giuliano, orfèvre de Sienne, son intime ami. Pour le duc Cosme de Médicis, il exécuta en relief la ville de Sienne et ses environs; mais ce Peloro, homme d'une humeur peu stable, quitta le duc Cosme qui cependant le traitait généreusement: pensant trouver mieux, il alla en France où, après avoir long-temps suivi la cour sans en tirer aucun profit, il mourut à Avignon. Il était architecte habile et expérimenté, et cependant on ne le vit élever aucune construction, car il ne pouvait se fixer nulle part; il passait tout son temps à enfanter des dessins, des modèles et autres inventions; il mérite néanmoins, comme artiste, que nous fassions mention de lui.

Baldassare Peruzzi était excellent dessinateur; la plupart de ses dessins sont exécutés à la plume, à l'aquarelle et en clair-obscur, comme on le voit par ceux que possèdent divers artistes, et surtout par ceux que renferme notre recueil; l'un de ces derniers représente une place couverte de temples, de théâtres, d'obélisques, d'arcs de triomphe, de pyramides, de portiques et d'autres édifices antiques; sur un piedestal est placé un Mercure, autour duquel court une bande d'alchimistes armés de soufflets, de fioles

et de toutes sortes d'instruments de distillation ; ces artistes donnent un clystère à Mercure pour lui relâcher le ventre ; rien n'est plus bizarre que cette composition.

Baldassare eut pour amis Domenico Beccafumi, habile peintre de Sienne, et le Capanna, qui, entre autres travaux qu'il exécuta à Sienne, fit deux façades, celle de Turchi et celle que l'on voit sur la place.



Bien que Baldassare Peruzzi soit célèbre, il n'est cependant pas une des gloires les plus populaires de l'art italien. Mais si jamais grand homme fut mal payé de ses services et de ses peines, c'est celui-là. Trop de troubles et d'infortunes l'empêchèrent d'occuper le rang où l'appelait son génie. Et quoiqu'il ait beaucoup produit, et qu'il n'ait jamais produit que de belles choses, on peut dire sans crainte, en pensant aux traverses de sa vie, qu'il ne put pas développer complètement son admirable talent. Ce qu'il put montrer, sans que les occasions lui manquassent, ce fut son noble caractère, sa probité dans les situations délicates, sa constance dans le travail et sa résignation dans le malheur. Aussi le Vasari a raison, en ouvrant l'énumération de ses œuvres, de rappeler les souvenirs de vertu et de sagesse laissés comme un grand exemple par Baldassare à ses con-

temporaires. Et ce n'est pas une appréciation sans portée, chez notre auteur, que cette remarque qu'il fait du calme souverain dont jouissait Peruzzi. Il fallait que cet homme fût bien éminent pour rencontrer la paix de l'esprit dans une vie si agitée, tandis que d'autres ne savaient pas y atteindre dans les circonstances les plus favorables. Par le peu qu'on sait de sa légende, il est bien regrettable que ce digne artiste ne nous ait pas laissé lui-même les mémoires de sa noble vie, comme l'a fait l'extravagant Benvenuto Cellini. On aurait appris par lui de bien utiles secrets ; on aurait su comment il est humainement possible d'allier tant d'activité à tant d'études, tant de sérénité à tant de chagrins, tant de travail à tant de dérangements ; car il ne faut pas croire que l'histoire de l'art italien, ni que le livre du Vasari, qui nous font passer sous les yeux un si grand nombre d'hommes intéressants, puissent pourtant nous en offrir souvent de cette taille et de cette trempe. Le Peruzzi est un homme tout-à-fait à part. S'il avait pu entrer dans le plan du Vasari, qui a écrit toutefois cette notice avec beaucoup de soin, de l'envisager en dehors de ses œuvres, plutôt comme homme que comme artiste, l'attention qu'on apporte sur lui serait plus grande encore. S'il pouvait aussi nous convenir de suppléer le Vasari dans ce sens, et de rassembler ici des indications et des anecdotes peu connues sur cet homme si patient et si éprouvé, on sympathiserait encore davantage avec lui. On verrait que ses productions n'ont pas été fournies dans les conditions

ordinaires ; on verrait surtout que sa misère si commune dans les arts, et ses malheurs partagés par tant d'autres dans ces moments de troubles publics, en font un homme vraiment singulier et qui tient du prodige, par la manière dont ils s'enchaînent pour lui et dont il les accepta ; car si les œuvres de Baldassare sont pleines de lien et d'harmonie, on peut bien dire que son existence a été pleine de secousses et de contrastes. Issu d'une famille autrefois riche et noble à Florence, mais qui en avait été chassée dans les guerres civiles, et qui était venue s'installer à Volterre, comme pour s'y faire ruiner de nouveau, Baldassare naquit à Sienne dans la plus déplorable pauvreté. Enfant sans appui et sans guide, avec un précoce talent et un non moins précoce courage, il nourrit sa mère et sa sœur. Après avoir fourni aux besoins les plus pressants de sa famille, il passe à Volterre, où il fait, tout jeune homme, ses premiers beaux ouvrages. De Volterre il est appelé à Rome, sous la promesse de magnifiques travaux ; mais le souverain qui devait l'accueillir meurt quand il arrive. C'est de là que commence pour lui la série de mécomptes qui doit marquer toute sa carrière d'une empreinte vraiment fatale. Sous le règne de Jules II et de Léon X, travaillant tour à tour en concurrence avec Bramante et Raphaël, ses amis, apprécié presque à leur égal par les riches seigneurs qui l'employaient, il vit néanmoins dans une misère poignante que rien n'expliquerait, s'il n'était avéré que les gens qui lui demandaient alors ses dessins pour leurs palais, qui

lui en faisaient surveiller les travaux, et peindre de ses mains les décorations intérieures, ne le payaient jamais, parce qu'il ne savait pas être importun, comme dit le Vasari. Après la mort de Léon X, Adrien VI, ce rigide précepteur de Charles-Quint, ce prêtre flamand qui détestait les arts, ôta à Baldassare la modique pension qu'il touchait pour suivre l'achèvement de Saint-Pierre. Cette pension était la seule fortune de l'architecte, qui manqua positivement mourir de faim. Heureusement pour les artistes, un nouveau Médicis ne tarda pas à s'asseoir sur le trône pontifical; Clément VII voulut continuer le règne de Léon X, et pensa à Peruzzi, qui était alors un des maîtres le plus en réputation; il le remit à la tête des travaux de Saint-Pierre, et lui fit faire plusieurs peintures dans l'intérieur. Puis vinrent le siège de Rome et les horribles violences des bandes du connétable de Bourbon. On sait dans quel état Peruzzi gagna Sienne, après avoir été dépouillé deux fois par les Espagnols. A Sienne il retrouva d'aussi dures conditions qu'à Rome : on lui donna, pour conduire les travaux de la cathédrale, trente écus par an. Quand il put retourner près de Clément VII, sa mauvaise étoile voulut encore que ce pontife le chargeât d'aller, en qualité d'ingénieur, pousser le siège de Florence, ce qu'il refusa, aimant mieux sacrifier la faveur du pape, qui était cependant son unique refuge, à l'amour de sa ville chérie. Sous Paul III il mourut de langueur, empoisonné par un intrigant obscur, qui lui envoyait sa petite rente de deux cent cinquante

écus , avec laquelle il nourrissait sa femme et ses six enfants. Le pape connut trop tard son état de détresse , et ne pouvait guère le croire aussi pauvre , le sachant si célèbre et si occupé.

Tel est en quelques lignes , et sans y rien ajouter, le résumé de cette vie heureuse comme l'appelle naïvement le Vasari ; dans toute autre bouche que celle d'un homme voué à la même profession que Baldassare , cette manière d'apprécier les choses paraîtrait une sanglante ironie. Mais le Vasari n'était point en présence des tribulations du grand artiste, il ne considérait que le résultat, et ce résultat lui paraissait tellement magnifique et tellement digne d'être envié, qu'il pouvait croire, malgré les apparences , au bonheur de celui qui l'avait obtenu.

D'ailleurs , n'avait-on pas vu Peruzzi conserver en soi-même une foi inaltérable au milieu de tous les motifs qui devaient le faire douter ? Ne l'avait-on pas vu , pendant quarante ans , porter fièrement le poids de ses chagrins et de ses privations sans interrompre un seul jour ses recherches savantes ? Ne l'avait-on pas vu , surtout dans sa dernière année , atteint d'une maladie dont il n'espérait pas guérir , échapper par la force de l'âme aux douleurs du corps , appliquer son esprit aux méditations de la science , avec tout le feu de la jeunesse , dicter à Serlio , son illustre élève , sa belle théorie de l'architecture , et à Battista Peloro , ses leçons de mathématiques , de cosmographie et d'astronomie ? Ce n'était point là un homme qu'on devait juger lâchement au point de vue du vulgaire. Grand et sage , il devait être proclamé heureux , et il

avait dû l'être, à moins que l'art, la science et la vertu ne soient que de vains mots.

Les artistes qui se trouvaient à Rome comprirent la véritable valeur de cet homme aussitôt qu'il fut mort. Après s'être réunis pour lui préparer de convenables funérailles, ils demandèrent à placer son tombeau dans le Panthéon, à côté de celui de Raphaël; ce qui leur fut accordé. Ils écrivirent simplement sur sa tombe une épitaphe exprimant le regret que Baldassarre Peruzzi n'eût pas vécu au temps des fameux artistes de l'antiquité. Un pareil regret, dans cette époque où les souvenirs de l'antiquité étaient devenus un véritable culte, était le plus bel éloge qu'on pût faire. Baldassare avait montré par ses œuvres, par sa moralité, par sa lutte impassible contre le sort, une physionomie si imposante, que ses contemporains avouaient que le type devait s'en chercher en dehors de leur temps.

Après avoir résumé la vie de Peruzzi, il nous reste encore à reprendre le texte de notre auteur, à classer, autrement qu'il l'a fait, les travaux de ce grand artiste, pour essayer d'en faire mieux comprendre le mérite, la liaison et l'importance. Baldassare fut un homme essentiellement universel. Il a cela de commun avec la plupart des génies les plus frappants de son siècle. Mais, ce qui le distingue, c'est l'adroit parti qu'il tira de cette universalité. Il sut toujours s'ingénier pour faire entrer autant qu'il était possible la masse de ses connaissances, dans chacune des nombreuses applications auxquelles il se livra. Il n'était pas, suivant l'occasion, aujourd'hui sculpteur

ou peintre, et demain architecte. Il savait, au contraire, tenir toutes ses aptitudes et toutes ses notions éveillées à la fois pour chacune des choses qu'il faisait; de façon qu'aujourd'hui l'homme spécial dans une des branches de l'art lui trouve dans ses œuvres un cachet étrange de perfection, qu'on ne peut ni méconnaître ni expliquer. Sans parler ici des analogies que nous sommes tout-à-fait incapables de sentir, parce que Baldassare les puisait dans des connaissances bien loin de notre domaine, il est certain pour nous que chacune de ses œuvres reçoit, du concours de toutes les données de l'art, quelque chose, qui la signale, l'augmente et l'embellit. Il n'est pas si petite maison bâtie sur son dessin, qui ne prenne, par l'entente de l'effet pittoresque, on dirait presque par l'entente de la couleur, un air de grandeur dont nul architecte ne se rendra compte, s'il n'est peintre en même temps. Les peintures de Baldassare ont aussi un caractère de gravité et de convenance, qui leur donne, dans le plus petit espace, une allure monumentale dont aucun peintre ne saurait trouver le motif, s'il ignore tout ce que l'architecture peut donner de ressources pour la disposition des plans et des ombres, pour l'ordre et l'assiette des lignes et des masses. Nous pourrions davantage insister sur cet aperçu qui, suivant nous, exprime avec justesse l'aspect particulier des œuvres de Baldassare; mais il ressortira de reste de l'examen auquel nous allons nous livrer, en scindant l'ensemble de toute la production de ce maître.

C'est d'abord comme peintre que Baldassare

s'est présenté, et nous l'envisagerons d'abord comme peintre. L'histoire ne lui a trouvé aucun maître, au moins jusqu'au moment de sa carrière où il vint à Rome, et tout porte à croire que, comme le Corrège, il n'en eut d'autre que le seul instinct de l'art : trop d'écrivains se fussent empressés de lui en assigner un, suivant le préjugé général qui n'admet pas qu'on puisse s'en passer. Cependant ils ont reculé devant l'invention gratuite d'un premier maître pour Baldassare. C'est seulement à Rome qu'on commence à interpréter son talent, en le faisant dépendre des leçons de Raphaël. Mais on oublie, pour cela, ses ouvrages de Sienne et de Volterre, dans lesquels il fut si heureux, et se fit tellement remarquer, que le peintre d'Alexandre VI lui proposa de le conduire à Rome, pour l'associer à ses travaux dans le Vatican. On oublie encore sa Madone au charbon, qui excita tant d'admiration dans l'atelier du père de Maturino, et qui lui amena la commande des fresques de Sant'-Onofrio, de San-Rocco, et du château d'Ostia; entreprises qui complétèrent sa réputation à Rome, avant que Raphaël n'y fût appelé par Jules II. Et puis, n'est-il pas avéré que Baldassare Peruzzi fut un de ceux qui joignirent utilement leur crédit à celui du Bramante, pour déterminer Jules II à renvoyer les peintres occupés au Vatican, et à faire venir Raphaël de Florence, pour le mettre à leur place? Peruzzi exerçait donc déjà cette influence, et cependant ne s'était pas encore occupé d'autre chose que de peinture; c'est assez dire qu'on ne peut pas le compter parmi les

élèves de Raphaël. Qu'il l'ait imité quelquefois, lorsqu'il travaillait à côté de lui, comme dans la Farnesina qu'il avait bâtie pour son compatriote et leur commun ami, Augustin Ghigi, cela n'a rien que de très naturel. L'architecte avait tout disposé avec amour, pour que Raphaël y fît briller son talent admiré, et n'avait guères songé, en homme modeste et sage, à s'originaliser et à trancher dans les parties qu'il s'était réservées; au contraire, plus il s'harmonisait avec le peintre principal, plus il montrait sa force et son talent. Mais, voilà comme les choses tournent quelquefois : plus on doit tenir compte à un homme, plus on le déprécie, parce qu'on le juge à un mauvais point de vue, et qu'on ne remarque qu'une convenance à la fois pour des œuvres où l'effort était de satisfaire à plusieurs. Partout où Baldassare a travaillé en concurrence avec Raphaël, il lui ressemble, il se modèle sur lui, il lui cède, satisfait de se tenir convenablement à la hauteur de son style. Ses épisodes, ses figures, n'ont jamais assez d'importance, et son exécution n'a jamais assez de personnalité pour distraire l'œil, et entreprendre sur l'effet du sujet, réservé pour le centre de l'attention. Qu'on ne croie pas que ce soit là de l'impuissance, c'est au contraire un talent énorme dont on ne saurait trouver l'analogie dans notre temps, à en juger au moins par les travaux incohérents qu'on nous fait. Jules Romain, qui était un très habile homme, au gré du divin Raphaël, tranche plus et se met plus à part, dans les morceaux que son maître lui abandonnait à peindre dans ses propres ouvrages, que

Peruzzi dans les compositions compliquées qu'il conduisait seul, autour de celles de Raphaël. Mais s'il cède à son ami quand il le touche, au fur et à mesure qu'il s'en éloigne, son originalité et sa richesse individuelle réapparaissent. Ainsi dans la loge de la Farnesina, où Raphaël peignit son Triomphe de Galathée, Baldassare, qui s'était chargé de la voûte et des consoles, y représente les fables de Persée, de Méduse et de quelques autres, avec assez de souplesse et d'harmonie pour qu'on puisse croire que Raphaël est venu là se reposer et employer le restant de son inspiration et de sa verve. C'est quelque chose de tranquille, d'effacé, mais qui cependant se tient à côté de la belle chose, qui s'admire avec elle, qui la complète admirablement et l'encadre comme une incertaine auréole. Dans la même salle, mais plus loin, quand le Peruzzi sait qu'on le verra seul, il s'ébat indépendant dans ses ornements, ses groupes contournés, ses grotesques, ses caprices, et il fait saillir du fond, avec sa brosse puissante, des figures que le Titien, avec ses bons yeux, s'obstinait à prendre pour des statues. C'est là ce qui peut s'appeler travailler avec intelligence; et là où Baldassare a paru le plus être un écolier de Raphaël, plus il a été lui-même un maître inimitable et inimité. Mais pour montrer mieux sa véritable valeur, comme peintre, à une critique moins attentive et moins initiée aux réelles difficultés de l'art, Baldassare Peruzzi, l'homme heureux dans ses œuvres, a laissé quelques autres peintures. Celles-là sont plus frappantes et peuvent s'envisager spontanément,

plutôt par impression que par réflexion, comme des scènes franchement isolées, entreprises pour elles-mêmes, ne tirant ni secours ni gêne de ce qui les avoisine. Telle est sa composition de Fontegiusta de Sienne, le plus beau tableau de cette ville. C'est là qu'on peut voir à quelle majesté dans la forme, à quel enthousiasme dans l'expression, il savait s'élever. Le sujet qu'il s'y est donné y prêtait et montre la hauteur de sa pensée : la sibylle prédit à l'empereur romain Auguste l'enfantement de la Vierge, et le glorieux avenir de la ville éternelle, désignée par le Christ pour dominer encore sur les nations. Raphaël, Michel-Ange, et plus tard le Guide et le Guerchin, se sont complu à ces figures étranges et fantastiques de sibylles et de prophètes ; mais si pénétrants et si profonds que soient leurs symboles, si gracieux ou si bizarres que soient leurs aspects, si sévère et si inspirée que soit leur expression, aucun n'arrive à dépasser Baldassare dans cette œuvre.

Un mérite encore bien particulier à Baldassare, c'est d'avoir agrandi le premier et en quelque sorte fondé réellement un genre de peinture, que réclamaient impérieusement les nécessités de l'architecture, nous voulons parler des *grotesques*. Nous aurons occasion de revenir ailleurs sur ce genre ; mais en attendant, il faut prendre garde de se laisser abuser par le sens étroit que présente ce mot dans notre langue. Sans vouloir ici en donner au juste l'explication suivant que les Italiens l'entendaient, nous dirons que sous ce nom ils désignaient toute la

partie purement capricieuse et ornementale des décorations des temples ou des palais.

C'est dans ce vaste champ que Baldassare aimait surtout à s'étendre. Au milieu des libertés qu'il pouvait se permettre, et des thèmes fantasques qu'il pouvait introduire dans une peinture toute d'imagination, son instruction si variée venait admirablement le servir; sa connaissance de tant d'usages, de tant d'instruments, de tant d'emblèmes, lui fournissait sans cesse les distributions les plus piquantes, et les allusions les plus ingénieuses. Toute espèce d'image était par lui admise, et venait s'encadrer et s'enchaîner avec la plus merveilleuse symétrie et la plus haute raison.

Par l'extension qu'il donna à cette branche de la peinture monumentale, le Peruzzi contribua à compléter les ressources de l'école romaine, à laquelle il se liait par ses travaux. Raphaël le mit souvent à contribution, et son élève Polydore de Caravage, qui s'adonna entièrement à ce genre, sous lui, et pour lui, se livra à une étude longue et sérieuse des modèles laissés par Peruzzi.

Maintenant voyons quel architecte fut le Peruzzi. C'est à ce titre surtout que sa réputation a été consacrée. C'est parmi les maîtres de l'architecture que la postérité lui a donné un rang que personne n'ignore et ne conteste. Nous sommes assurément loin de le trouver à cet égard au-dessous de sa renommée, et si nous l'avons réclaté comme un des plus grands peintres de la renaissance, l'on ne saurait lui refuser d'avoir été aussi un des plus grands

architectes; Baldassare a trop chèrement acheté cet honneur par ses peines, il l'a trop bien mérité par ses succès! Car ses œuvres d'architecture, en dehors de leur mérite, qui est immense, se recommandent encore de toutes les entraves que les circonstances de sa vie, et les qualités ou les défauts de son caractère, lui ont fait rencontrer. Si cet homme fut architecte, il fallait bien que le génie de l'architecture fût incarné en lui, car, en dehors de la question de goût et de talent, il n'avait rien qui pût l'aider à le devenir, et cependant il l'a été avec gloire! Mais c'est là que le mystère de sa vie se dénoue, et que sa longue misère s'explique. Sollicité sans relâche par son génie, retenu sans cesse par son caractère, s'il devait sortir vainqueur de cette lutte, il devait aussi en sortir brisé. La peinture et l'architecture se donnent la main et sont sœurs, mais on n'obtient pas leurs faveurs par des mérites pareils. Il faut à l'architecte bien des choses que ne réclame point le peintre. Le peintre n'a qu'à répondre de soi, mais l'architecte doit pouvoir se créer un plus large ascendant. Il lui faut une hardiesse, une allure délibérée et entraînante, dans la supplique, comme dans le conseil, comme dans le commandement. Le modeste Peruzzi n'avait rien de cela. Peu ambitieux, peu remuant, incapable également d'exiger ou de refuser rien, il vit, sans s'émouvoir, le Bramante, son ami, plus vieux que lui de tant d'années, arrivé avec lui à Rome le même jour, se créer des occasions, ou du moins n'en laisser échapper aucune, et se fonder avec une intrépidité sans égale une vé-

ritable royauté dans son art. Baldassare, tranquille et résigné, végétait à son ombre. Il acceptait avec reconnaissance les travaux insignifiants que celui-ci négligeait, et s'y acharnait avec conscience pour y montrer un talent aussi large dans ces thèmes étroits, que celui que développait le Bramante, à son aise, dans le vaste champ de Saint-Pierre et du palais de la Chancellerie. Et ce qui prouve que la postérité a bien fait de reconnaître surtout l'architecte dans Baldassare, c'est qu'il y réussit. Toujours limité par l'espace, et agrandi par l'art, Baldassare n'est tributaire ni du compas ni de la mesure; à moins qu'on ne veuille soutenir ici cette insoutenable hérésie, qui nie la puissance artistique de l'homme et qui ne fait découler la grandeur morale de ses œuvres que de leur dimension matérielle. Mais les gens qui sentent l'art intimement et dont l'œil sait distinguer le caractère abstrait des choses, parce qu'ils l'ont exercé à des comparaisons moins superficielles, comprennent bien que la matière une fois travaillée par l'art échappe à la balance où sont pesés les corps bruts. Ainsi tel homme qui dans sa présomption a cru faire de grandes machines, n'a en réalité fait que de petites choses, de même que tel autre comme le Poussin et Lesueur, par exemple, en peinture, a su trouver la véritable grandeur dans les plus petits objets. Ce dernier résultat passionne surtout les amis sincères de l'art; et comment, en effet, ne se laisserait-on pas prendre à une chaude sympathie pour ces ouvriers intéressants qu'on méconnaît ou qui s'ignorent eux-mêmes, et

qui révèlent cependant la hauteur de leur génie en dépit de tout ce qui leur manque? Baldassare Peruzzi en a laissé de nombreux exemples. Son petit palais de la Farnesina est encore aujourd'hui une des merveilles de Rome, malgré toutes les dégradations qu'il a subies, malgré la destruction de tous les reliefs et de toutes les peintures dont sa main l'avait orné au dehors. Quand on pense au double talent de Baldassare, en présence de ce qui reste de ce chef-d'œuvre de grâce, d'harmonie et d'élégance, on se rend un compte facile du succès qu'il obtint, lorsqu'il apparut dans tout son éclat et toute son intégrité; et l'éloge pompeux qu'en fait le Vasari, sur la foi des rivaux mêmes de Baldassare, n'a rien qui semble exagéré. Cependant la Farnesina n'est pas la plus belle œuvre du Peruzzi. Le palais Massimo, que la mort l'empêcha de terminer, a toujours semblé aux artistes devoir assurer à son architecte une plus grande gloire encore. C'est dans cet édifice qu'on s'est toujours accordé à reconnaître toute l'originalité et toute la puissance de ce beau génie.

Maintenant ne faut-il pas rappeler que si le caractère de Baldassare l'éloigna des entreprises importantes, il le força de s'appliquer avec un soin sans exemple aux moindres choses; compensant ainsi, pour la satisfaction intime et le juste orgueil de l'artiste qui sent son prix, le défaut de l'étoffe par la perfection du travail, et la stérilité du champ par la fécondité de la culture? L'Italie s'est donc remplie des œuvres de cet homme qu'elle admirait tout en le gâchant; elle s'en est remplie depuis le

fond de la Pouille et des Abruzzes, jusque dans le Milanais, depuis Naples jusqu'à Ferrare. Églises, palais, citadelles, châteaux, maisons, villas, tombeaux, portes de villes, et murailles de forteresses, l'architecte universel, comme l'appelle Lomazzo, n'a rien refusé de ce qui s'offrait à lui. Les réparations, les raccords, les restaurations, les constructions postiches et transitoires, toute cette monnaie que le génie impatient méprise, son génie résigné l'acceptait, et, toujours autant que la chose pouvait humainement le permettre, Baldassare lui imprimait un caractère inespéré d'ordre, de convenance et de beauté, par lequel elle acquérait désormais une importance qui désespérait et instruisait à la fois les plus orgueilleuses rivalités.

Nous n'avons pas besoin d'en donner d'autres exemples que la cour du palais Altemps à Rome, avec son portique, sa loge, et le grand attique qui la termine, que le maître-autel de l'église métropolitaine de Sienne, et que la porte de la maison Sacrati, à Ferrare.

Le Peruzzi est surtout heureux dans les écueils, et l'on doit lui compter comme des victoires toutes les défaites qu'il a su éviter.

Mais si le timide Peruzzi aimait, comme on peut aussi le croire, à s'écarter des lourdes responsabilités, si la hardiesse et la résolution lui manquaient dans les grands chantiers, les inspirations les plus fortes, les vues les plus nettes, les projets les plus vastes, ne lui faisaient pas faute dans la solitude de l'atelier. Serlio nous a conservé son projet inexécuté

de Saint-Pierre de Rome, et tout en nous gardant soigneusement de déprécier les talents les plus inviolables en les opposant indiscrètement les uns aux autres, nous pouvons affirmer que Baldassare Peruzzi s'est au moins tenu à la hauteur du Bramante et du Buonarroti.

Au reste, en admettant que cette difficulté d'agir, dans la sphère la plus élevée de l'art, doive tout entière être attribuée au tempérament irrésolu et modéré de Baldassare, comme on l'a dit, il n'est pas indifférent d'en signaler les conséquences; car ces conséquences, toutes fâcheuses pour l'artiste, ont été on ne peut plus avantageuses pour l'art. Comme nous venons de le remarquer, Baldassare se retrouvait tout entier dans l'atelier. Non seulement il y creusait la théorie de l'architecture; non seulement il approfondissait et vulgarisait les mathématiques et la perspective, encore enfouies dans les livres indigestes et peu abordables du quatorzième et du quinzième siècle, mais encore, frappé du lien qui pouvait unir ces sciences à la peinture, cette première passion de sa jeunesse, il créait à lui seul l'art du décorateur.

Ses immenses conceptions d'*architecture feinte*, ses pompeux appareils, ses machines ingénieuses pour les fêtes et les premiers drames de l'Italie régénérée, excitèrent un grand mouvement dans les esprits et furent récompensés d'une admiration qui nous répond de leur mérite, quoi qu'on ait pu imaginer depuis pour nous en faire rabattre. Ce n'était pas un petit effort que de se faire applaudir

par Léon X, par Raphaël, par Michel-Ange, par le Titien, ni un mince triomphe que d'émerveiller une génération qui créait tant de merveilles.

Nous pouvons terminer ici cette note déjà longue. On a pu voir suffisamment, il nous semble, quel a été le cercle des travaux et des services de cet homme empoisonné à cause de sa petite rente, et dont la seule plainte fut pour ses enfants réduits à la mendicité.

NOTES.

(1) On lit dans le tome III des *Lettere Sanesi* que Baldassare était fils de Gio. Silvestro Perucio, noble Siennois.

(2) Niccolò Pio, dans un manuscrit que l'on conserve à la bibliothèque du Vatican, assure que Baldassare naquit l'an 1481.

Giulio Mancini, dans son *Traité inédit de la peinture*, se plaint de Vasari qui, selon lui, n'aurait pas donné des renseignements exacts sur la patrie, la vie et les ouvrages de Peruzzi. Il fait naître notre artiste à Ancajano, à six milles de Sienne, et ajoute que Vasari a eu tort de lui attribuer les peintures de la tribune de Sant'-Onofrio à Rome, qui sont évidemment du Pinturicchio, et de ne pas décrire l'architecture de San-Gio.-Codatremoli de Viterbe, dont-il serait l'auteur.

(3) Ces peintures ont été horriblement gâtées par d'infâmes retouches.

(4) Cesare de Milan, que Vasari appelle quelquefois Cesare da Sesto, fut élève de Léonard de Vinci et peignit un tableau dans l'église de San-Rocco à Milan.

(5) Ces peintures sont presque détruites.

(6) Ce célèbre palais est connu sous le nom de la Farnesina.

(7) Genre de peinture, fort employé alors pour l'embellissement extérieur des bâtiments. C'était une combinaison de terre argileuse et de poussière de charbon et de travertin ou de pierre calcaire. Le dessin se traçait en creux sur l'enduit, et les lignes ainsi tracées étaient remplies de blanc ou de noir pour produire le clair et les ombres. Rien ne jouait mieux l'apparence de la sculpture, et c'était une manière à la fois expéditive et économique de faire des ornements ou des bas-reliefs simulés.

(8) Plusieurs de ces peintures de Raphaël et de Baldassare ont été gravées par Vincenzo Feoli, Romain.

(9) Annibal Carrache fit, du tableau de la Madone montant les degrés du temple, un magnifique dessin qui se trouvait dans la collection du duc de Devonshire. Le dessin original de Baldassare appartenait à Richardson.

(10) Ces deux façades n'existent plus.

(11) Augustin Carrache a gravé ce dessin sur cuivre, en trois planches.

(12) Nous donnerons en son lieu la vie de ce Girolamo, peintre et architecte. Il naquit en 1508 et mourut en 1544, en Picardie, au service du roi d'Angleterre qui l'employait comme ingénieur.

(13) Le dessin de ce tombeau se trouve gravé dans les *Annaletti istorici*, du pape Adrien VI, recueillis par Gasparo Brumanno.

(14) *La Calandra* fut, en Italie, la première comédie écrite en prose.

(15) Tout cela a été détruit et remplacé par un tabernacle du Bernino.

(16) Page 6, Vasari a déjà dit que Baldassare donna le dessin de l'orgue del Carmine.



JULES ROMAIN.

JULES ROMAIN,

PEINTRE.



Des nombreux et habiles élèves de Raphaël, aucun n'imita avec autant de bonheur que Jules Romain la manière, la composition, le dessin et le coloris du grand peintre d'Urbain. Jules se montra aussi supérieur à tous ses rivaux par son savoir, par son exécution ferme et assurée, que par sa vaste et brillante imagination (1).

Cet artiste était doué d'un caractère si affable et d'une humeur si gaie et si agréable, que Raphaël lui porta toujours une affection vraiment paternelle, et l'employa dans ses plus importantes entreprises. Ainsi, lorsqu'il peignit pour Léon X les loges du Vatican, il le chargea d'exécuter plusieurs peintures dont il avait lui-même fait les dessins; nous citerons, entre autres, la Création d'Adam et Ève, la Construction de l'arche de Noé, le Sacrifice, et Moïse sauvé des eaux par la fille de Pharaon. Dans la salle de Torre Borgia, où se trouve l'Incendie de Borgo, Jules aida Raphaël à peindre le soubassement, la comtesse Mathilde, le roi Pepin, Charlemagne, Godefroi de Bouillon, roi de Jérusalem.

saalem, et d'autres bienfaiteurs de l'Église : une partie de ce sujet a été gravée, il y a peu de temps, d'après un dessin de Jules Romain. Il termina encore la plupart des fresques de la galerie d'Agostino Ghigi, et travailla à un magnifique tableau à l'huile de Raphaël, représentant sainte Élisabeth (2). Ce chef-d'œuvre fut envoyé au roi de France avec une sainte Marguerite (3) et le portrait de la vice-reine de Naples (4), dont la tête a été peinte par Raphaël, et le reste par Jules Romain, qui exécuta aussi presque entièrement la sainte Marguerite sur le dessin de son maître. Ces ouvrages plurent beaucoup au roi, et sont à Fontainebleau dans sa chapelle.

Après avoir appris les choses les plus difficiles dans l'art de peindre, que Raphaël lui enseignait avec amour, Jules parvint bientôt à savoir mettre en perspective les édifices, à les mesurer et à en faire les plans. Parfois aussi, Raphaël, après lui avoir simplement donné l'esquisse de ses inventions, les lui faisait rédiger en grand pour s'en servir dans ses compositions d'architecture. Ainsi, peu à peu, prenant goût à ce travail, Jules Romain ne tarda pas à devenir très habile.

Jules Romain et Giovan Francesco, dit le Fattore, restèrent, comme on le sait, les héritiers de Raphaël, à la charge d'achever les ouvrages qu'il avait commencés, et ils s'acquittèrent de leur tâche avec honneur.

Le cardinal Jules de Médicis, qui plus tard devint pape sous le nom de Clément VII, ayant choisi, sur le penchant de Monte-Mario, un site d'où l'on dé-

couvrait une vue magnifique, et dont le terrain boisé, et orné d'eaux vives, s'étendait le long du Tibre, depuis Ponte-Molle jusqu'à la porte de San-Pietro, résolut d'y créer un palais et des jardins où il voulait rassembler tout ce qu'on peut désirer de plus beau. Il confia la direction de ces travaux à Jules Romain, qui conduisit à bonne fin ce palais, connu alors sous le nom de Vigna de' Medici, et aujourd'hui sous celui de Vigna di Madama. L'artiste, se conformant au site et à la volonté du cardinal, dessina une façade demi-circulaire, en forme de théâtre, divisée par des niches et des fenêtres avec une ordonnance ionique, d'un goût si parfait, que plusieurs personnes pensent que Raphaël en fit la première esquisse. Jules Romain exécuta dans ce palais un grand nombre de peintures, surtout dans la belle galerie ornée de deux grandes niches et d'autres plus petites qui toutes sont occupées par des statues antiques, parmi lesquelles il y avait un Jupiter d'une beauté rare, qui fut ensuite envoyé, avec d'autres statues, au roi François I^{er}, par la famille Farnèse. Jean d'Udines décora de grotesques cette galerie, dont les murailles et les voûtes sont couvertes de peintures admirables. C'est là que Jules peignit à fresque un Polyphème entouré d'enfants et de petits satyres, qui lui valut beaucoup d'éloges. Mais sur ces entrefaites Léon X étant venu à mourir, Adrien lui succéda ; le cardinal de Médicis retourna à Florence, et cet ouvrage, ainsi que tous les travaux publics commencés par Léon, furent discontinués.

Pendant ce temps-là, Jules et Gio. Francesco

achevèrent beaucoup de choses que Raphaël en mourant avait laissées imparfaites; ils se disposaient même à peindre d'après ses cartons destinés à la grande salle du Vatican, où déjà il avait commencé quatre sujets tirés de l'histoire de l'empereur Constantin, et où il avait préparé un enduit pour peindre à l'huile, lorsqu'ils s'aperçurent qu'Adrien n'aimait ni la peinture, ni la sculpture, et ne se souciait point que cet ouvrage fût terminé.

Tant que vécut Adrien, peu s'en fallut que Jules Romain, le Fattore, Perino del Vaga, Jean d'Udines, Sebastiano de Venise, et d'autres grands maîtres, ne mourussent de faim. La consternation régnait parmi les courtisans accoutumés aux libéralités et à la magnificence de Léon X, et les artistes songeaient tristement à l'avenir, en voyant toute espèce de talent plongé dans l'oubli, lorsque, par la volonté de Dieu, la mort vint frapper Adrien. Le cardinal Jules de Médicis lui succéda sous le nom de Clément VII, et en un moment tous les arts commencèrent à renaître.

Jules et le Fattore s'occupèrent aussitôt, par l'ordre du pape, d'achever la salle de Constantin. Ils débutèrent par faire jeter à bas l'enduit que Raphaël avait préparé pour peindre à l'huile; mais ils conservèrent deux figures, dont l'une représente la Justice, et l'autre la Douceur, qu'ils avaient eux-mêmes peintes à l'huile quelque temps auparavant(5). Dans cette salle, Raphaël avait placé, au-dessus de toutes les portes, de grandes niches ornées d'enfants qui tenaient des lys, des diamants, des plumes, et

autres emblèmes de la maison de Médicis ; dans l'intérieur de ces niches, Jules Romain peignit à fresque plusieurs saints pontifes, aux côtés de chacun desquels on voyait deux Vertus. Ainsi saint Pierre était accompagné de la Charité, et de la Piété. Parmi tous ces papes on distinguait : Damas I^{er}, Alexandre I^{er}, saint Léon III, saint Grégoire et saint Sylvestre. Ces ouvrages à fresque sont les meilleurs que l'on connaisse de Jules Romain ; il est vrai qu'il y mit un soin tout particulier, comme on peut en juger par un très beau dessin de sa main, représentant saint Sylvestre, où l'on trouve peut-être plus de charmes que dans la peinture même. Jules exprima toujours mieux ses idées dans ses dessins que dans ses peintures ; on y découvre plus d'animation, de caractère et de sentiment ; cela provient peut-être de ce que, tout enflammé de ses sujets, il les dessinait en une heure, tandis qu'il employait des mois et des années à les peindre ; alors, fatigué et perdant cette verve qui animait ses conceptions au moment où elles jaillissaient de sa tête, il se refroidissait nécessairement dans l'exécution.

Mais revenons aux sujets que renferme cette salle. Jules peignit d'abord Constantin adressant une allocution à ses soldats ; dans le haut du tableau on aperçoit ces paroles : *IN HOC SIGNO VINCES*, et une croix rayonnante portée par trois petits anges ; aux pieds de Constantin est un nain qui essaie de se mettre un casque sur la tête.

Jules Romain exécuta ensuite la bataille qui eut

lieu près de Ponte-Molle, où Maxence fut mis en déroute par Constantin. On ne saurait trop admirer la conduite habile de ce grand nombre de figures et de groupes de fantassins et de cavaliers, représentés dans les poses les plus variées: au milieu du Tibre, Maxence est près de s'engloutir avec son cheval. Cette peinture serait parfaite, si Jules Romain n'y eût pas employé trop de noir, selon sa coutume; néanmoins cette composition servira toujours de modèle à ceux qui voudront traiter de semblables sujets. Ajoutons que Jules Romain sut mettre à profit les bas-reliefs des colonnes Trajane et Antonine, pour les armures et les ajustements de ses soldats, les enseignes, les bastions, les béliers, et autres machines et instruments de guerre (6).

Le troisième sujet que Jules plaça dans cette salle fut le Baptême de Constantin. Saint Sylvestre, sous les traits de Clément VII, baptise Constantin, dans les mêmes fonts qui se trouvent aujourd'hui à Saint-Jean-de-Latran. Parmi les personnages qui entourent le pape, et dont plusieurs sont peints d'après nature, on remarque le favori de Sa Sainteté, Messer Niccolò Vespucci, chevalier de Rhodes, surnommé le Cavalierino (7). Au-dessous de cette composition, Jules peignit en clair-obscur Constantin construisant Saint-Pierre: il voulait ainsi faire allusion au pape Clément, car il y représenta Bramante et Giulian Lemi, tenant le plan de cette église.

Enfin, Jules Romain figura la Donation que Constantin fit de Rome au pape. Ce sujet, placé au-dessus de la cheminée, montre en perspective

l'église de Saint-Pierre, où l'on voit les cardinaux, les prélats, les chœurs et les musiciens; Constantin, à genoux, offre au pape saint Sylvestre, peint sous les traits de Clément VII, la ville de Rome, telle que nous la représentent les médailles antiques; des femmes agenouillées, d'une grande beauté, regardent cette cérémonie; un pauvre demande l'aumône; un enfant joue avec un chien, et les gardes du pape repoussent le peuple. Parmi quantité de portraits que le peintre a introduits dans ce tableau, on remarque ceux de Jules Romain lui-même, de son ami intime le comte Baldassare Castiglione, de Pontano, de Marullo, et de plusieurs autres savants et courtisans. Entre les fenêtres, Jules peignit encore nombre de devises et de sujets poétiques; aussi le pape, pleinement satisfait, le récompensa-t-il largement.

Tandis que Jules et Fattore étaient occupés à ces grands travaux, ils ne laissèrent pas cependant de faire une Assomption de la Vierge, qui fut envoyée à Pérouse, et placée dans le couvent des religieuses de Montelucci. Jules travailla seul ensuite, et peignit une Vierge avec une chatte qui paraissait vivante: c'est pourquoi cet ouvrage est connu sous le nom du tableau de la chatte (*quadro della gatta*); un autre grand tableau, où il représenta le Christ frappé à la colonne, alla orner l'autel de Santa-Prassedia, à Rome.

Peu de temps après, Messer Gio. Matteo Giberti, son intime ami, alors dataire du pape Clément et depuis évêque de Vérone, lui demanda les dessins

d'un escalier et de quelques appartements que l'on construisait en brique, près de la porte du Vatican, et qui donnaient sur la place Saint - Pierre, à l'endroit où sonnent les trompettes lorsque les cardinaux se rendent au consistoire(8). Puis il peignit le Martyre de saint Étienne, pour le même Giberti, qui l'envoya à Gènes dans son bénéfice. Les traits du saint expriment une résignation et une patience vraiment célestes; on croirait qu'il voit dans le ciel Jésus-Christ assis à la droite de son père. Matteo Giberti donna plus tard ce tableau aux moines noirs de Monte-Olivet, en même temps que son bénéfice dont ils firent un monastère. Pour une chapelle qui appartenait à Jacopo Fuccheri, Allemand, dans l'église de Santa-Maria-di-Anima, à Rome, il exécuta un très beau tableau à l'huile où l'on voit la Vierge, sainte Anne, saint Joseph, saint Jacques, le petit saint Jean, et saint Marc l'évangéliste, agenouillé à côté d'un lion dont les poils sont rendus avec un art merveilleux; plusieurs femmes se trouvent encore dans cette composition; l'une d'elles, occupée à filer, regarde une poule et ses poussins. Des enfants soutiennent un pavillon au-dessus de la Vierge. Un édifice en forme de théâtre et orné de statues complète ce tableau, auquel on n'aurait rien à reprocher, si le noir n'y était pas autant prodigué(9). Cette couleur, soit que le charbon, l'ivoire, le noir de fumée, ou le papier brûlé entrent dans sa composition, produit toujours une certaine crudité, à laquelle le vernis ne peut remédier. Parmi les nombreux élèves qui aidèrent

Jules Romain dans ces travaux, on compte Bartolomeo de Castiglione (10), Tommaso Paparello de Cortona, Benedetto Pagni de Pescia; mais ceux qu'il employait plus habituellement étaient Giovanni dal Lione et Raffaello dal Colle, de Borgo-San-Sepolcro. Ces deux habiles artistes peignirent, d'après un dessin de leur maître, près de l'ancienne monnaie *in Banchi*, les armoiries du pape Clément VII, accompagnées de deux figures sous la forme de Termes. Peu de temps après, Raffaello dal Colle exécuta à fresque, d'après un carton de Jules, dans un demi-cercle de la porte du palais du cardinal della Valle, une Vierge couvrant d'une draperie l'enfant Jesus endormi. Cette peinture, où l'on voit d'un côté saint André apôtre, et de l'autre saint Nicolas, fut avec raison considérée comme un chef-d'œuvre.

Jules Romain fit bâtir sur le mont Janicule, pour son intime ami Messer Baldassare Turini de Pescia, un palais qui réunissait tous les genres d'agrément et d'utilité que l'on pouvait désirer (11). Les appartements furent ornés de stucs et de peintures. Jules peignit de sa propre main plusieurs traits de la vie de Numa Pompilius, dont le tombeau avait jadis existé à cet endroit. Dans la salle des bains, aidé par ses élèves, il représenta les fables de Vénus, de Cupidon, d'Apollon et d'Hyacinthe : tous ces sujets ont été gravés.

Lorsqu'il se sépara tout-à-fait de Gio. Francesco, Jules s'occupa, à Rome, de divers ouvrages d'architecture. Ainsi, il donna le dessin de la maison

de la famille Alberini in Banchi, que plusieurs personnes attribuent à Raphaël, et celui d'un palais que l'on voit aujourd'hui sur la place de la Dogana à Rome : ce dernier a été gravé. Sur un côté du Macello de' Corbi, où était située la maison dans laquelle il naquit, il éleva une façade d'une grâce remarquable.

Après la mort de Raphaël, Jules Romain se trouva placé au premier rang des artistes de l'Italie. Le comte Baldassare Castiglione, qui était à Rome en qualité d'ambassadeur de Frédéric, marquis de Mantoue, reçut ordre de son souverain de lui envoyer un savant architecte, capable de diriger les travaux de sa capitale et de son palais. Frédéric avait ajouté qu'il désirait surtout posséder Jules Romain. Le comte Baldassare sollicita alors si vivement notre artiste, qu'il s'engagea à le suivre pourvu qu'il en eût la permission du pape. Sa Sainteté la lui ayant accordée, le comte emmena Jules à Mantoue et le présenta à Frédéric qui, après l'avoir comblé de caresses, lui accorda une maison magnifiquement meublée, une forte pension, et la table pour lui et pour Benedetto Pagni, son élève, et un autre jeune homme qui était à son service. Le marquis lui envoya, en outre, du velours, du satin et d'autres riches étoffes ; puis songeant qu'il n'avait point de monture, il se fit amener son cheval favori, nommé Ruggieri, et le lui donna (12).

Frédéric mena ensuite Jules hors de la ville, à un trait d'arbalète de la porte San-Bastiano, dans un endroit appelé le T, situé au milieu d'une prai-

rie où Son Excellence avait des écuries pour ses haras. Le marquis désirait que, sans détruire les anciens bâtiments, on arrangeât une habitation où il pût quelquefois aller se divertir. Jules commença donc cet ouvrage en ayant soin de conserver l'ancienne bâtisse. Il disposa d'abord une grande salle avec une suite d'appartements des deux côtés, et comme il ne se trouvait ni carrières ni pierres dures dans ce lieu, il se servit de briques revêtues de stuc pour former les colonnes, les chapiteaux, les corniches, les portes, les fenêtres et tous les autres ornements de cet édifice. Voilà ce qui donna naissance au vaste palais que le marquis résolut ensuite de construire, et que Jules, aidé de plusieurs artistes, acheva en peu de temps (13).

Le corps principal de ce palais présente dans son plan un carré parfait. La cour, coupée en croix par quatre entrées, forme également un grand quadrangle. Une de ces entrées conduit à un vestibule qui donne accès dans une galerie ouverte sur le jardin; deux autres galeries, décorées de stucs et de peintures, mènent à différents appartements. Dans une salle dont la voûte est divisée en riches compartiments ornés de fresques, Jules fit peindre sur les murailles, par Benedetto Pagni et Rinaldo de Mantoue, ses élèves, les chiens et les chevaux favoris du duc, qu'il avait dessinés lui-même. Sur la voûte d'une autre pièce, Benedetto et Rinaldo peignirent à l'huile le Mariage de Psyché et de l'Amour, et les Vengeances de Vénus. Sur les murailles, peintes à fresque, se trouve le reste de l'histoire de

Psyché. D'un côté, on voit Psyché au bain environnée d'une troupe d'amours qui versent sur elle des essences et des parfums; de l'autre côté, Mercure prépare le banquet nuptial. Les Grâces parsèment la table de fleurs; des bacchantes jouent de quelques instruments; Silène, accompagné de son âne, est soutenu par des satyres, pendant que deux enfants têtent les mamelles d'une chèvre. Deux tigres sont couchés aux pieds de Bacchus appuyé sur un buffet, aux côtés duquel se tiennent un chameau et un éléphant. Ce buffet, cintré, recouvert d'un berceau de festons de verdure, de fleurs, et de pampres de vigne chargés de grappes de raisin, est garni de trois rangs de vases d'un goût bizarre, de bassins, de bocaux, de tasses et de coupes de diverses formes, que l'on croirait d'or ou d'argent, tant l'imitation est parfaite (14). Près de là, Psyché, entourée de femmes qui la servent et la conduisent, voit au loin apparaître Phœbus sur son char attelé de quatre chevaux, tandis que Zéphyre, couché sur des nuages, souffle dans une corne pour rendre l'air plus doux et plus agréable: ces sujets ont été gravés, il y a peu d'années, par Battista Franco de Venise. Benedetto et Rinaldo, à l'exception du Bacchus, du Silène et des deux enfants qui têtent la chèvre, exécutèrent entièrement ces peintures d'après les cartons de Jules Romain, qui, à la vérité, retoucha ensuite presque tout l'ouvrage. A l'exemple de Raphaël, Jules faisait peindre ses élèves d'après ses dessins. Cette méthode est fort utile aux jeunes gens, qui parviennent ainsi, nécessairement, à

acquérir une grande habileté; et si quelquefois il s'en rencontre d'assez présomptueux pour s'imaginer qu'ils en savent plus que leur maître, bientôt ils sont forcés de reconnaître qu'ils ont perdu leur temps en vaines tentatives, pour avoir abandonné leur guide avant d'être arrivés au but. Mais revenons à la description des appartements du palais du T. De la pièce de Psyché on passe dans une salle ornée d'une frise à deux rangs, l'un sur l'autre, travaillée en stuc sur les dessins de Jules Romain, par Francesco Primaticcio de Bologne et Gio. Battista de Mantoue. C'est une imitation des bas-reliefs de la colonne Trajane (15). Dans le vestibule, on trouve les douze mois de l'année et l'histoire d'Icare : nous possédons dans notre recueil le dessin de ce dernier sujet, exécuté par Jules Romain lui-même. Enfin, ce grand artiste, voulant montrer toute l'étendue de son génie, construisit une salle où la peinture et l'architecture concourent à produire une illusion vraiment magique. Sur de solides fondements, il fit faire une muraille qui, en s'élevant, décrivait un cercle, et composait une voûte surbaissée en manière de four. Les fragments de rochers dont étaient formées les portes, les fenêtres et la cheminée, se trouvaient disposés de telle sorte qu'ils semblaient près de s'écrouler. Jules y peignit ensuite les Géants foudroyés par Jupiter, sujet d'une conception aussi neuve que hardie. La partie la plus élevée de la voûte représente le ciel et le trône du maître de l'Olympe placé au milieu d'un temple circulaire, soutenu par des colonnes d'ordre dorique.

Le dieu irrité lance sa foudre contre les superbes géants ; Junon semble l'aider à les exterminer. Les vents soufflent vers la terre , pendant que la déesse Opis, effrayée par le bruit des tonnerres, s'enfuit avec ses lions ; elle est suivie par plusieurs autres divinités, parmi lesquelles on remarque Vénus, Mars, Momus, les Grâces et les Heures. Diane, Saturne et Janus s'élèvent dans les airs pour éviter cette horrible tempête ; Neptune, accompagné de ses dauphins, cherche à s'affermir sur son trident ; Pallas et les neuf Muses contemplant tranquillement le combat ; Pan sauve de cet embrasement et des éclats de la foudre une Nymphe qu'il tient entre ses bras ; Apollon est monté sur son char, et quelques Heures arrêtent ses chevaux dans leur course. Des Nymphes et des Satyres tout tremblants entourent Bacchus et Silène ; Vulcain, armé de son marteau, regarde Hercule qui parle à Mercure ; Pomone, Vertumne et tous les autres dieux sont frappés de terreur ; des géants portent sur leurs robustes épaules des rochers énormes pour escalader le ciel ; mais le moment de leur défaite s'approche, la foudre renverse sur eux les montagnes qu'ils ont élevées dans leur téméraire audace : on dirait que le monde entier va être bouleversé ; parmi les géants tués ou mutilés, on aperçoit Briarée se débattant sous les débris d'un rocher immense ; au travers d'une grotte, on découvre plusieurs géants arrêtés dans leur fuite par les carreaux de Jupiter ; d'un autre côté, on voit encore des géants accablés par la chute des temples, des colonnes et des palais, hor-

rible et épouvantable carnage ! Au milieu des éboulements de ces édifices, Jules a placé une cheminée, et aussitôt qu'on y allume du feu, apparaissent de nouveaux Géants dévorés par les flammes, et Pluton, suivi des Furies, se précipitant au fond des enfers sur son char, tiré par des chevaux décharnés ; tout, dans cette composition, concourt à inspirer la terreur. Le spectateur ne peut s'empêcher de craindre d'être écrasé par ces fenêtres, ces portes, ces montagnes, ces édifices prêts de s'écrouler ; mais cet ouvrage paraît surtout étonnant lorsqu'on le considère dans son ensemble, car il n'a pour ainsi dire ni commencement ni fin : tout se lie et s'enchaîne si parfaitement, qu'une fois entré dans cette salle, qui n'a que quinze brasses de longueur, on se croit transporté au milieu d'une vaste campagne ; pour que rien ne manque à l'illusion, le plancher même fut pavé de petits cailloux ronds que la peinture a reproduits au bas des murs à la hauteur d'un pied (16). Rinaldo de Mantoue devint grand coloriste en exécutant ces travaux d'après les cartons de Jules Romain, et si la mort ne fût venue le frapper prématurément, il aurait certes grandement honoré son maître (17).

Après l'achèvement de ce palais, dans lequel Jules Romain a exécuté quantité de choses dignes d'éloges, mais que nous passerons sous silence pour éviter les longueurs, il restaura le château qu'habite le duc à Mantoue, construisit deux grands escaliers en limaçon, et décora plusieurs appartements de stucs précieux ; il fit peindre dans une salle l'histoire

de la guerre de Troie, et dans une antichambre douze tableaux à l'huile, au-dessus des portraits des douze Empereurs que l'on doit au pinceau du Titien. Jules donna ensuite le dessin d'un bâtiment que l'on éleva à Marmiruolo, à cinq milles de Mantoue, et qu'il orna de peintures non moins belles que celles du palais du T. A Sant'-Andrea de Mantoue, pour la chapelle de la signora Isabella Buschetta, il fit un tableau à l'huile, où l'on voit la Vierge et saint Joseph qui adorent l'enfant Jésus placé entre saint Jean l'évangéliste et saint Longin (18); sur les murs de cette chapelle, Rinaldo exécuta, d'après les dessins de son maître, deux sujets dont l'un représente le Crucifiement du Christ avec les larrons, et l'autre les Fidèles trouvant le sang de Notre-Seigneur. Jules peignit de sa propre main, pour le duc Frédéric, une Vierge occupée à laver le Christ encore enfant, pendant que le petit saint Jean renverse l'eau contenue dans un vase; ces figures, grandes comme nature, sont très belles; dans le lointain, on aperçoit plusieurs femmes qui viennent visiter la Mère de Dieu; ce tableau fut donné par le duc à la signora Isabella Buschetta, dont Jules plaça le portrait dans un petit tableau de la Nativité de Notre-Seigneur, que le signor Vespasiano Gonzaga possède aujourd'hui avec un autre, qu'il doit à la libéralité du duc Frédéric. Dans ce dernier tableau, Jules Romain a représenté un jeune homme et une jeune fille couchés sur un lit, se tenant étroitement embrassés et se prodiguant des caresses, tandis qu'une vieille, cachée derrière une porte, les regarde furtivement; ces

figures, d'une grâce indicible, sont presque de grandeur naturelle. Jules Romain fit encore, pour le signor Gonzaga, un saint Jérôme, et pour le comte Niccolà Maffei, un Alexandre tenant en main une Victoire. Pour Messer Girolamo, organiste de la cathédrale de Mantoue, son ami intime, il peignit à fresque, sur une cheminée, Vulcain forgeant des flèches, pendant que Vénus trempe dans un vase celles qui sont achevées, et les place dans le carquois de Cupidon. A San-Domenico, il termina pour Messer Lodovico da Fermo un Christ mort, que Joseph et Nicodème se disposent à mettre au tombeau ; à l'entour, on voit les trois Maries et saint Jean l'évangéliste. Ce même sujet qu'il reproduisit en petit se trouve, à Venise, chez Messer Tommaso da Empoli, Florentin.

A cette époque, Jean de Médicis fut blessé d'un coup de mousquet, et transporté à Mantoue où il mourut. Messer Pietro Aretino voulut que Jules Romain retraçât les traits de ce seigneur ; en conséquence, notre artiste moula le masque sur nature, et fit un portrait qui resta long-temps chez Messer Aretino (19).

Lorsque l'empereur Charles-Quint passa à Mantoue, Jules construisit plusieurs arcs de triomphe, composa des décorations de théâtre et quantité d'autres magnifiques appareils, pour lesquels il n'avait point d'égal. Personne ne sut mieux que lui arranger des mascarades et inventer des costumes extraordinaires pour les joutes, les fêtes et les tournois.

Mantoue, jadis sale et fangeuse au point d'être presque inhabitable, devint, grâce à Jules Romain, aussi saine qu'agréable. Elle lui dut la plupart de ses embellissements, chapelles, maisons, jardins, façades. Les digues du Pô s'étant rompues un jour, les quartiers bas de la ville se trouvèrent couverts de quatre brasses d'eau; les grenouilles y séjournaient à peu près toute l'année. Jules avisa aux moyens de remédier à ces inconvénients, et agit de façon que les eaux reprissent leur cours naturel; et même, pour parer à une nouvelle inondation, il fit élever les rues qui bordent le fleuve, et ordonna la démolition d'une foule de petites habitations, mal bâties et de peu d'importance, pour les remplacer par de grandes et magnifiques maisons, qui devaient contribuer à l'embellissement de la ville. Plusieurs particuliers s'y opposèrent, et dirent au duc que Jules, par son projet, leur causait une trop grande perte; mais le prince ne voulut écouter personne, et enjoignit même de ne rien construire sans l'ordre exprès de Jules. Aux plaintes succédèrent alors des menaces; mais le duc donna aussitôt à entendre que les injures dont on se rendrait coupable envers son architecte seraient réputées faites à lui-même, et qu'il saurait les punir. Ce prince aimait en effet Jules au point de ne pouvoir se passer de lui, et l'artiste de son côté révérait au-delà de toute expression son protecteur, qui ne lui refusa jamais aucune faveur, et qui, par ses libéralités, le rendit maître d'un revenu de plus de mille ducats. Jules Romain se construisit à Mantoue, vis-à-vis San-Barnaba,

une maison dont il décora la façade de stucs colorés. Il enrichit l'intérieur, de peintures, de stucs semblables à ceux de la façade et de morceaux antiques que lui avait donnés le duc. Le nombre des dessins qu'il fit pour Mantoue et ses environs est vraiment incroyable; car, comme nous l'avons déjà dit, on ne pouvait, surtout dans la ville, élever de palais et d'autres édifices considérables que d'après ses dessins. Il rebâtit sur ses anciens murs l'église de San-Benedetto, et l'orna de peintures et de tableaux précieux.

Gio. Matteo Giberti, évêque de Vérone, voulut que la tribune de sa cathédrale fût entièrement peinte d'après les dessins de Jules, par le Moro, qui jouissait d'une grande renommée dans toute la Lombardie.

Le duc de Ferrare demanda également à notre artiste des cartons pour des tapisseries tissées d'or et de soie, qu'il fit exécuter par deux Flamands, Maestro Niccolò et Gio. Battista Rosso. Ces cartons ont été gravés par Gio. Battista de Mantoue, ainsi que plusieurs autres compositions de Jules, parmi lesquelles nous citerons un Médecin appliquant des ventouses sur les épaules d'une femme; une Fuite en Égypte, où l'on voit quelques anges occupés à courber les branches d'un palmier afin de mettre l'enfant Jésus à portée d'en cueillir les fruits, et saint Joseph conduisant l'âne par la bride; Rémus et Romulus allaités par une louve sur les bords du Tibre; Pluton, Jupiter et Neptune, tirant au sort le ciel, la terre et la mer; Jupiter nourri par la chèvre

Alphée, que tient Mélisse (20); enfin, un grand sujet représentant des prisonniers que l'on torture. On a de même gravé, d'après Jules Romain, Scipion et Annibal haranguant leurs soldats. La Nativité du Christ a été reproduite par le burin de Sebastiano de Reggio, et beaucoup d'autres gravures ont été exécutées en Italie, en France et en Flandre, d'après d'admirables dessins, que nous passerons sous silence, car il en existe une quantité innombrable. Nous nous contenterons de dire qu'il avait acquis une si prodigieuse facilité, surtout pour dessiner, que jamais aucun artiste n'égala sa fécondité.

Rien ne lui était étranger, il consacra beaucoup de temps et d'argent à l'étude de la science numismatique, et, malgré ses grands travaux, il s'occupait d'une foule de futilités pour faire plaisir au duc ou à ses amis. A peine avait-on ouvert la bouche pour lui communiquer une idée, qu'il l'avait saisie et dessinée.

Parmi les morceaux rares que renfermait sa maison, se trouvait un portrait d'Albert Durer, peint à la gouache et à l'aquarelle sur une toile extrêmement fine, [par cet artiste lui-même, qui l'avait envoyé en présent à Raphaël, comme nous l'avons dit ailleurs. Jules Romain me montra ce portrait comme un prodige, lorsque mes affaires m'appelèrent à Mantoue (21).

Lorsque Frédéric mourut, Jules ressentit une telle douleur de la perte de ce prince, qui l'avait tant aimé, qu'il aurait quitté la ville, si le cardinal de Gonzaga, à qui les rênes du gouvernement avaient été confiées pendant la minorité de ses neveux, ne

l'eût retenu dans ce pays, où devaient le fixer, du reste, sa femme, ses enfants, ses amis et ses propriétés. D'un autre côté, le cardinal était bien aise de conserver un artiste dont les conseils lui étaient nécessaires pour reconstruire presque entièrement la cathédrale de la ville.

Dans ce temps, Giorgio Vasari passa par Mantoue en se rendant à Venise, pour voir Jules qu'il aimait beaucoup, quoiqu'il ne le connût encore que de réputation, et pour avoir entretenu avec lui une correspondance épistolaire. Giorgio, à son arrivée, rencontra dans les rues de la ville son ami; et les deux artistes, qui ne s'étaient jamais vus auparavant, se reconnurent aussitôt comme s'ils eussent déjà vécu long-temps ensemble. Jules Romain, enchanté, ne quitta pas un moment Giorgio pendant quatre jours. Il lui montra tous ses ouvrages, et les plans des anciens édifices de Rome, de Naples, de Pozzuolo, de Campagna et de toutes les antiquités les plus célèbres, dont il avait dessiné lui-même une grande partie. Ensuite il ouvrit une grande armoire, et en tira les plans de toutes les constructions qui avaient été élevées d'après ses dessins et par son ordre, à Mantoue, à Rome et dans toute la Lombardie. Je crois qu'il est impossible d'avoir des idées plus neuves, plus belles et mieux entendues en fait d'architecture. Le cardinal ayant demandé à Vasari ce qu'il pensait des ouvrages de Jules Romain, il répondit, en présence même de Jules, que leur auteur méritait qu'on lui élevât des statues dans toutes les rues de la ville, et que la moitié de l'état de

Mantoue ne suffirait pas pour récompenser ses travaux et ses talents. Le cardinal repartit que Jules était plus maître de l'état que lui-même. Vasari quitta Mantoue vivement touché des caresses et des marques d'attachement que lui avait prodiguées Jules Romain. Aussi, après son voyage à Venise, étant retourné à Rome, précisément à l'époque où Michel-Ange découvrit entièrement son Jugement dernier, il envoya à son ami, par Messer Nino Nini de Cortona, secrétaire du cardinal, trois dessins des sept péchés mortels qu'il avait faits d'après la peinture du Buonarroti. Ce présent fut très agréable à Jules, qui avait alors à peindre une chapelle dans le palais du cardinal. La vue de ces figures magnifiques ouvrit un nouveau champ à ses idées, et il entreprit aussitôt un admirable carton, où il représenta Pierre et André qui abandonnent leurs filets pour suivre le Christ, et qui de pêcheurs de poissons deviennent pêcheurs d'hommes. Ce carton, le plus beau que Jules ait jamais fait, fut ensuite peint par Fermo Guisoni, son élève, aujourd'hui maître habile et expérimenté.

Peu de temps après, les surintendants de San-Petronio, qui voulaient commencer la façade de leur église, décidèrent Jules à venir à Bologne, avec Tofano Lombardino, architecte milanais, très estimé en Lombardie, où il avait construit beaucoup d'édifices. Les dessins de Baldassare Peruzzi de Sienne étant perdus, nos deux artistes en composèrent de nouveaux, et Jules en donna un, entre autres, dont la beauté et la magnifique ordonnance

lui méritèrent les plus grands éloges, et de riches récompenses lorsqu'il retourna à Mantoue.

Sur ces entrefaites, Antonio da San-Gallo étant mort à Rome, les commissaires de Saint-Pierre restèrent fort embarrassés, ne sachant à qui s'adresser pour terminer cet immense édifice. Ils pensèrent enfin que personne n'était plus digne de leur confiance que Jules Romain, dont ils connaissaient tout le mérite. Persuadés que cet artiste accueillerait avec empressement l'occasion de rentrer avec honneur dans sa patrie, ils chargèrent plusieurs de ses amis de lui faire des offres brillantes. Mais le cardinal s'opposa à son départ, et sa femme, ses amis et ses parents employèrent tous leurs efforts pour le retenir. Néanmoins, cela n'eût servi de rien, s'il ne se fût alors trouvé malade. Pensant à la gloire et aux avantages qui devaient résulter de ces travaux pour lui et ses enfants, il était entièrement décidé à supplier le cardinal de lui permettre d'aller à Rome, lorsque son mal ne fit qu'empirer. La Providence avait marqué le terme de ses jours, et il mourut bientôt à Mantoue, à l'âge de cinquante-quatre ans. Il laissait un fils à qui il avait donné le nom de Raphaël, en souvenir de son maître. Ce jeune homme, qui annonçait d'heureuses dispositions pour la peinture, vint à mourir ainsi que sa mère, peu d'années après Jules, dont il ne resta qu'une fille nommée Virginia, qui vit aujourd'hui à Mantoue, où elle s'est mariée avec Ercole Malatesta. Jules Romain, amèrement regretté de tous ceux qui le connurent, fut enseveli dans l'église de

San-Barnaba. On avait l'intention d'y élever un monument à sa mémoire; mais ses enfants et sa femme traînèrent les choses en longueur, et moururent sans lui avoir rendu cet hommage. Il est vraiment honteux que dans Mantoue, cette ville qu'il orna de tant de chefs-d'œuvre, il ne se soit trouvé personne pour consacrer son souvenir. Son génie heureusement lui a élevé un monument glorieux, que le temps et les années ne parviendront jamais à détruire (22).

Jules Romain était d'une taille moyenne. Il avait une belle figure, la barbe et les cheveux noirs, les yeux de même couleur et pleins de gaieté et de vivacité. Sa mise annonçait de l'élégance. Sobre, affable, prévenant, il vécut toujours d'une manière honorable.

Parmi ses nombreux élèves, les plus habiles furent Gian dal Lione, Raffaello dal Colle, Benedetto Pagni de Pescia, Figurino de Faenza, Rinaldo et Gio. Battista de Mantoue et Fermo Guisoni. Benedetto Pagni a laissé beaucoup d'ouvrages à Pescia, sa patrie, et a peint deux tableaux remarquables, dont l'un appartient à la cathédrale de Pise, et l'autre au signor Mondragone, Espagnol, que l'illustre prince de Florence combla de ses faveurs.

Jules Romain mourut l'an 1546, le jour de la Toussaint. On plaça sur sa tombe l'épithaphe suivante :

Romanus moriens secum tres Julius arteis
Abstulit (haud mirum) quatuor unus erat.

Cette biographie de Jules Romain nous paraît admirablement faite par notre auteur. Pourtant, il a suivi, comme toujours, cette marche saccadée et rapide, qui lui donne l'air d'un homme effrayé de l'énormité de sa tâche, et qui craint de ne pas la voir arriver à sa fin. Il s'est abstenu, comme toujours, d'exposer l'idée mère qui devait dominer et résumer son récit ; il a peur, comme toujours, de perdre son temps aux utiles réflexions qui devaient découler des faits et les corroborer. Mais a-t-il eu bien tort cette fois ? Ce qui ailleurs reste un défaut ne devient-il pas ici une convenance ?

L'illustre élève de Raphaël fut essentiellement un homme d'action, et l'histoire de sa vie devait marcher comme elle, au pas de course. Quelle accumulation de travaux, quelle variété d'entreprises, quelles responsabilités, pour un seul homme ! Quand nous avons cherché, à la fin de la vie de Raphaël, à faire ressortir l'immensité de sa production, les personnes qui n'avaient pas été à même, comme nous, d'en connaître l'ensemble, ont dû nous croire dans l'exagération. Elles peuvent dès maintenant pressentir ce qu'a dû opérer un si grand génie, appuyé sur des hommes de la valeur de Jules Romain. Elles peuvent maintenant comprendre le sens exact que le Vasari attachait à ses paroles, quand il nous désignait Raphaël marchant dans Rome comme un prince, entouré de ses cinquante élèves, tous bons et vaillants. Elles peuvent maintenant apercevoir s'il était indifférent pour nous d'engager une lutte, afin de maintenir la tradition qui attribuait à

l'école romaine une existence propre et une réelle unité. La biographie de Jules Romain, telle que le Vasari nous la donne, et telle que nous la laisserons, appuie complètement notre thèse ; mais elle n'est pas la seule que le Vasari nous ait réservée pour cela. Et si, ayant amené déjà l'école romaine, depuis sa première origine, dès avant Cimabué et Giotto, jusqu'à Raphaël, nous voulons continuer plus tard à en montrer encore la succession, nous pourrons, pour le faire, nous passer même de Jules Romain, et trouver sans lui de suffisants jalons. Nous nous rappelons bien qu'il nous reste l'engagement d'un utile et intéressant travail de critique à achever sur la continuité de l'école romaine, telle que Raphaël l'avait constituée pendant sa vie, telle qu'il la laissa après sa mort. Sans doute, le cas était de l'entreprendre après la vie de Jules Romain, son principal élève ; mais si Jules fut le successeur de Raphaël et le prince de l'école après lui à Rome, il fut aussi fondateur de l'école mantouane, et c'est là qu'il nous convient davantage de le suivre ; car les occasions pourraient nous manquer de rechercher quelle fut l'école de Mantoue, si peu connue, et qui cependant mérite tant de l'être.

S'il fallait trouver une raison à l'oubli que les historiens de l'art et les voyageurs en Italie font également de cette ville, autrefois si riche et si importante sous le long règne des Gonzaga, on ne saurait en trouver d'autres probablement que l'esprit de routine et d'imitation, où se laissent prendre trop souvent les écrivains et les curieux. Malgré les

notices du savant Volta, et les dissertations de Bettinelli, on peut dire que les maîtres de Mantoue ont manqué jusqu'ici d'un historien local qui offrît aux vulgarisateurs étrangers une abondante et facile érudition; personne n'a cherché à suppléer à cette lacune, ou au moins ne l'a fait convenablement. Le laborieux Lanzi lui-même, tout en reconnaissant la haute valeur de l'école de Mantoue, tout en lui ouvrant un chapitre particulier dans son histoire générale, ne lui a consacré qu'un insuffisant effort; et nos auteurs, n'ayant eu personne à mettre à contribution, ont mieux aimé se taire sur ce sujet que de l'étudier. Les voyageurs, et les jeunes artistes de leur côté, n'ayant rien pu apprendre qui leur recommandât cette ville, et ne la trouvant pas d'ailleurs sur la route battue, se sont rarement détournés, pour aller y jouir des richesses qu'elle contient, et y profiter de tous les grands éléments d'instruction que renferment encore ses églises et ses palais. Cependant, l'hospitalière Mantoue, cette seconde patrie d'Andrea Mantegna parmi les anciens, de Jules Romain et du Primatice parmi les modernes; cette ville que le Corrège, le Genga, le Tintoret, le Feti, l'Albane, le Gerola, le Castiglione, le Bertucci et Rubens, contribuèrent à décorer, eût largement payé la perte de temps occasionnée par un détour.

Les Gonzaga furent investis du pouvoir par le peuple de Mantoue, dans le commencement du quatorzième siècle, après leur révolte et le meurtre des derniers Bonacossi; ils parvinrent très vite, par leur

habileté dans les guerres, par l'élan qu'ils surent imprimer au commerce, et par leurs alliances, à exercer une grande influence en Italie, et à y tenir un rang élevé parmi les familles souveraines. Riches et puissants, ils ne tardèrent pas non plus à demander aux sciences et aux arts cette illustration par laquelle seulement les positions acquises semblaient alors en Italie pouvoir se consacrer, et donner aux peuples des gages rassurants de durée. La cour du Gonzaga de Mantoue eut donc son éclat comme celles des Sforze de Milan, des d'Este de Ferrare, et des Médicis de Florence. Nous avons vu déjà, dans la première partie de notre histoire, Louis Gonzaga attirer à Mantoue le célèbre Andrea Mantegna, et celui-ci y fonder définitivement son école sous les auspices de ce seigneur. On le sait, l'école du Mantegna, dans la haute Italie au moins, fut, avant l'apparition du Vinci, du Giorgione et du Corrège, celle qui peut-être résuma le mieux les véritables progrès de l'art, et qui en marqua le plus nettement le réel état. Le Mantegna, libéralement sustenté dans ses travaux, aidé par ses fils et ses autres élèves, laissa dans la ville de nombreux ouvrages ; quelques-uns subsistent encore et jouissent d'une grande célébrité. C'est à Mantoue qu'on trouve son fameux tableau de la Victoire ; on y montre aussi dans une salle du château, appelée la chambre des époux, de vastes compositions de sa main. — Un peu plus tard, François et Frédéric Gonzaga appelèrent et retinrent à Mantoue Lorenzo Costa, Ferrarais, et l'un des plus habiles élèves de Francia

de Bologne ; ils y appelèrent également Gianfrancesco Carotto, Francesco Monsignori de Vérone, et plusieurs autres artistes de Vicence, de Padoue, de Crémone et des autres villes lombardes. Tous ces artistes, et nous en passons beaucoup dont nous pourrions donner les noms, après avoir couru l'Italie, travaillé çà et là, se trouvant bien à Mantoue, s'y fixèrent avec leurs familles et s'y naturalisèrent. Mantoue devint donc, après Milan, un des centres importants de toutes les traditions lombardes ; l'installation seule du Mantegna suffirait à le prouver ; et d'ailleurs, personne n'ignore l'influence exercée par ce grand artiste dans son siècle. Il n'est point une ville en Lombardie, si peu importante et si reculée qu'elle soit, où l'on ne puisse maintenant retrouver des preuves incontestables de l'imitation du style de Mantegna. Cet homme savant et inventif, qui se serait évidemment classé au premier rang, s'il n'avait pas eu le malheur de venir trop tôt, imprima à l'art de ce pays lombard, morcelé en tant d'états étrangers et hostiles les uns aux autres, une direction aussi forte qu'avaient pu le faire le Ghirlandajo à Florence, le Vannucci à Pérouse, et le Francia à Bologne. Et cette idée que nous avons dû combattre, à savoir que le Mantegna avait été le maître du Corrège, constaté au moins, par le facile crédit qu'elle obtint chez les historiens, cette disposition générale à considérer le Mantegna comme le grand initiateur des écoles lombardes. Quant à l'école de Mantoue, elle continua religieusement son premier maître, à ce point que non seulement

la plupart des travaux des jeunes Mantegna furent attribués à leur père, mais encore un bon nombre des travaux bien postérieurs de Lorenzo Costa, de Carlo, de Gio. Carotto, et des deux Monsignori.

Cette position de la primitive école de Mantoue était importante à établir; en effet, c'est seulement sur ce terrain ainsi décrit, qu'on peut se rendre compte de la manière intelligente dont opéra Jules Romain, l'élève du divin Raphaël.

Jules, vivement recommandé par Baldassare Castiglione, venait chercher un refuge auprès des Gonzaga : il en avait besoin, beaucoup plus besoin, soit dit en passant, que ne l'indique maître Giorgio, son ami, car il paraît que s'il fût demeuré davantage à Rome, il y eût mal passé son temps; le pape furieux voulait le faire pendre, justement indigné des dessins fournis à Marc-Antoine Raimondi, le graveur, pour illustrer le livre du licencié Arétin. Jules, heureux de l'accueil qu'on lui fit, voulut le reconnaître et s'en montrer digne; honoré de la plus grande confiance, mis à la tête de l'école, nommé préfet des eaux et surintendant des bâtimens, non seulement il donna à l'école une impulsion toute particulière, mais la ville même prit par ses soins une physionomie nouvelle. Jules se trouvait à Mantoue dans une position analogue à celle qu'avait rencontrée avant lui Léonard de Vinci à Milan: le moins qu'il put en résulter, c'est qu'il modifia, aussi profondément que le Vinci l'avait fait de son côté, le goût et les traditions de cette partie de la Lombardie qui touche aux états vénitiens; car assuré-

ment l'école romaine, dont il était le plus puissant représentant, avait tellement affermi sa méthode et ses principes dans les grands travaux de Raphaël, qu'elle devait influencer autant que l'école florentine, personnifiée dans Léonard, avait pu le faire sur l'art lombard, alors un peu retardataire. Mais la science éminemment pratique du collaborateur de Raphaël devait en quelque sorte aller plus loin que la science théorique de Léonard; elle devait davantage corroborer l'enseignement par l'application. Léonard de Vinci, conduit par son caractère méditatif à approfondir la partie abstraite de l'art, plutôt qu'à s'abandonner à une production abondante, dirigeait la jeunesse par des cours publics, par des livres, par des conseils, encore mieux que par des exemples, quoiqu'il en ait donné de bien grands. Les productions du Vinci, surtout en peinture, sont peu nombreuses; il y apportait une si grande recherche, il y mettait un sentiment tellement intime et exclusif, qu'aucun élève ne pouvait guère être appelé par lui à l'aider, et par conséquent à profiter immédiatement de son contact. Jules Romain, homme assurément moins éminent que Léonard, s'y prit autrement, et obtint peut-être à Mantoue de plus utiles résultats. Élevé dans l'école de Raphaël, accoutumé à voir mettre en train une foule d'entreprises à la fois, et à les voir mener à fin par les moyens les plus rapides, aussitôt qu'il comprit le parti qu'il pouvait tirer de la faveur et de la richesse des Gonzaga, il se mit à l'œuvre de la manière la plus délibérée. Il avait aussi appris de son maître, par

quelles séductions, par quelles promesses on pousse, en fait de dépenses et de sacrifices, un prince plus loin qu'il ne le veut. Aussitôt que Jules put connaître les Gonzaga, il les envahit ; car au bout du compte, quand on le voit remuer Mantoue de fond en comble, et en aussi peu de temps, il faut bien le supposer. Si ces princes eussent été fortement préoccupés de tous les changements que réclamait l'état de leur ville, avant que Jules Romain ne vînt s'y réfugier, ils en auraient au moins commencé quelque chose sans lui, les habiles gens ne leur manquant pas à Mantoue, ni surtout à Milan, à Vérone et à Venise, leurs voisines. Certes, ils aimaient les arts et les encourageaient ; mais jamais, sans la rencontre d'un homme comme Jules Romain, ils n'eussent été amenés aussi loin. Jules se croyait toujours à Rome, et les Gonzaga, émerveillés, le laissèrent aller à ce point, que leur peuple s'en échauffa et voulut remuer. Aussi raconte-t-on que lorsque Charles-Quint visita Mantoue, il trouva cette ville si belle et les fêtes que Jules Romain lui donna si brillantes, qu'il ne crut avoir rien de mieux à faire, pour reconnaître le zèle de ses princes, que d'ériger en duché leur marquisat.

Jules Romain n'avait cependant amené qu'un élève avec lui. Mais il avait appris de Raphaël à tirer parti de tous les éléments et de tous les hommes que le hasard pouvait lui offrir. Il appela donc tous ces continuateurs du Mantegna, tous ces héritiers des vieux peintres attirés à Mantoue par les premiers Gonzaga. Tous ces artistes

étaient restés entièrement en dehors du mouvement communiqué à la Lombardie par les ouvrages du Corrège et du Vinci, à cause de leur situation isolée et de la facilité même qu'ils trouvaient à vivre auprès des Gonzaga, ce qui les éloignait des études et des voyages. On comprend tout ce qu'un génie actif, habitué au commandement à la grande école de l'obéissance, en possession aussi de tous les progrès réalisés, de toutes les expériences acquises, pouvait se promettre de ces ouvriers attardés et irrésolus qui n'attendaient qu'un maître pour le suivre et marcher. Autant Jules Romain trouva d'artistes à Mantoue, autant il eut d'élèves, et ce mot d'élève signifie exclusivement ici collaborateur. Le talent de Jules Romain se prêtait on ne peut mieux à ces conditions de collaboration et de partage, sans lesquelles des talents même supérieurs au sien n'auraient pu fonctionner. Praticien plus diligent qu'assidu, artiste plus entreprenant que convaincu, esprit plus inventif que pénétrant, caractère plus ambitieux que volontaire; c'était un homme à qui il fallait du monde autour de lui, comme il fallait au divin Michel-Ange la solitude. Michel-Ange fabriquait lui-même jusqu'à ses derniers outils, ne trouvant aucun ouvrier assez habile, Jules Romain faisait fabriquer à d'autres ses œuvres les plus belles, trouvant tout artiste assez adroit. Jules Romain était, à proprement parler, un entrepreneur de travaux, un machiniste plus qu'un peintre; et c'est en ce point qu'il se distingua encore de son maître. Les œuvres de Raphaël sont

d'autant plus pures, plus saisissantes et plus précieuses, que lui seul y a mis la main; les œuvres de Jules Romain ont d'autant plus de valeur, qu'un grand nombre d'auxiliaires a pu y concourir; la raison s'en découvre assez facilement. Le génie de Jules Romain était tourné entièrement vers les choses d'apparat; il entendait mieux le faste que la noblesse, et se trouvait plus à l'aise au milieu des conceptions compliquées que dans les idées simples. Il suffit de voir une Madone de Raphaël, un portrait, une tête d'enfant, pour comprendre tout l'amour, tout le bonheur, tout l'entraînement avec lesquels il a caressé son œuvre la plus simple, cherchant, quand il était seul et quand il avait le temps, à arriver par la perfection de la forme, le calcul de la touche, le choix de l'effet, à l'expression complète de la pensée qui l'occupait. Jules Romain, au contraire, quand il travaille à des choses qu'il devra achever seul, semble travailler à contre-cœur. On peut s'en convaincre dans nos musées; partout où l'on ne reconnaît que sa main, on voit percer l'ennui ou l'impatience : l'ennui, qui le pousse à la sécheresse; l'impatience, qui le mène à l'incorrection. Mais on doit juger les hommes sur leur terrain; ce n'est donc pas dans nos musées qu'il faut chercher à apprécier Jules Romain; c'est dans Mantoue, dans le château ducal, dans ce qui reste du palais du T, dans la cathédrale, magnifiques édifices bâtis sur ses plans. C'est là qu'on voit toutes ses ressources, toute sa fougue, toute son imagination. C'est là que l'on comprend aussi l'ascendant qu'il dut exercer

dans l'école, et la discipline qu'il sut établir pour mettre à tribut des talents peu faits, il faut le dire, pour le seconder ; car, si l'on se rappelle ce qu'était le Mantegna, et quels étaient les principes de son atelier, on sentira ce qu'il fallut à Jules Romain de résignation en même temps que d'empire. Tous ces Mantouans, coloristes suaves mais timides, dessinateurs gracieux mais peu savants, compositeurs naïfs mais gauches, devaient être bien difficiles à remuer par cet homme impétueux, pour qui la couleur était moins que rien, pour qui le dessin ne valait que par l'énergie, et la composition que par le jet. Jules, contenu à peine par Raphaël, qui d'ailleurs connaissait son prix, a été accusé d'avoir souvent entamé l'harmonie du grand maître, par sa touche brutale, et sa rude couleur, qui entre le blanc et le noir ne connaissait guère d'intermédiaires. Que devait-il donc souffrir quand il voyait ces écoliers du Mantegna, remplir par toutes sortes de détails, par le modelé le plus attentif et le plus minutieux, les hardis contours qu'il leur traçait en courant ; contours qui ne paraissent appartenir aux plus grands dessinateurs, qu'à cause de leurs savantes longueurs, de la netteté de leur jeu, et de la précision étonnante de leur emmanchement ; c'est-à-dire, qui sont les moins intelligibles aux ignorants, ou aux talents faibles, qui ne savent découvrir que les finesses partielles, et à qui la masse échappe toujours ! Que devaient dire et penser aussi, dans les premiers temps de leur association, les écoliers du Mantegna, quand Jules, passant en revue leurs pein-

tures blondes, suaves et tranquilles, venait, pour ainsi dire, les réveiller en sursaut en les rehaussant à sec avec le blanc de plomb et le noir de l'imprimeur! Cependant, cet homme ferme fit marcher tout cela. Aux miniatures, aux tableaux de chevalet, aux fresques étroites succédèrent les immenses compositions, les toiles et les fresques populeuses. Les écoliers du Mantegna l'aidèrent dans *la Guerre des Géants*, et luttèrent fort bien, en tremblant sous lui, contre le formidable Florentin, dont ils n'avaient pas même vu les œuvres. Jules avait apporté de Rome, pour eux, une innombrable quantité de dessins, tout son héritage de Raphaël, toutes ses études, tous ses plans et tous ses projets d'architecture : arsenal immense où l'école mantouane puisa long-temps. On peut donc dire que l'école mantouane est une véritable ramification de l'école romaine. Jules doubla l'œuvre de Raphaël ; mais ce qui l'honore, c'est qu'il la doubla avec intelligence, et qu'il sut y mettre le cachet de sa personnalité. Ainsi, l'école de Mantoue, où l'art s'étiolait, devint une forte et productive école. Benedetto Pagni de Pescia, Alberto Cavalli de Savone, Giulio Clovio de la Croatie, et Rinaldo, Fermo Guisoni, Giovan Battista et Domenico Bertani, Ippolitto, Ludovico et Lorenza Costa, Giovan Battista et Diana sa fille, tous de Mantoue, furent ses élèves. Le Vasari nous parlera d'eux ailleurs, soit à l'occasion, soit d'une manière spéciale. Nous les notons ici pour mémoire, et pour suivre la succession de l'école mantouane.

Nous terminons en rappelant également que Jules, tout dévoué aux Gonzaga, ne voulut pas venir en France, malgré les sollicitations de François I^{er}, mais qu'il put, sans trop s'appauvrir, puiser dans son école et lui envoyer un digne représentant, le Primatice, un des hommes qui ont le plus influé sur notre art national.

NOTES.

(1) Jules Romain s'appelait Giulio Pippi. Il naquit à Rome en 1492, et mourut en 1546. Aucun auteur ne nous parle de sa famille.

(2) Le tableau de sainte Élisabeth, dont parle ici Vasari, est celui que l'on connaît sous la dénomination de la Sainte-Famille. Gravé par Edelinck et par Jacques Frey.

(3) Nous ne savons sur quoi s'appuie le P. Dan pour dire, page 135 du *Trésor des merveilles de Fontainebleau*, que ce tableau fut donné à l'église de Saint-Martin-des-Champs par un seigneur florentin, et que depuis on en fit présent à Henri IV. Gravé en 1589 par Philippe Thomassin, et ensuite par Louis Surugue.

(4) Le portrait de la vice-reine de Naples est celui de Jeanne d'Aragon. On le voit au Musée du Louvre.

(5) Quelques auteurs attribuent ces figures à Raphaël.

(6) La bibliothèque Corsini possède une magnifique gravure de cette bataille, par Marc de Ravenne, sur laquelle on voit la marque R. S., et une inscription dont on ne peut plus lire que le mot *Antuerpiæ*. Plusieurs artistes ont également gravé ce sujet; nous citerons entre autres Aquila.

(7) Le Cavalierino avait été autrefois valet des écuries de Filippo Strozzi. Il était de très-basse extraction, mais fort attaché au pape, qui avait en lui la plus grande confiance et l'avait comblé de richesses. (Benvenuto Cellini.)

(8) Ces constructions ont été démolies.

(9) Ce tableau est resté long-temps dans la sacristie. Il fut endommagé dans la partie inférieure pendant une inondation du Tibre; mais les figures n'ayant pas été gâtées, on l'a assez bien restauré. Il fut ensuite placé sur le maître-autel.

(10) On ne connaît aucun ouvrage de cet artiste; il y a cependant lieu de croire qu'il avait du talent, puisque Jules Romain s'en faisait aider. On peut en dire autant de Tommaso Paparello.

(11) Près de cet endroit se trouvait la maison de campagne de Martial. C'est de là que l'on voit toute la ville de Rome, comme le dit Martial, liv. iv, épig. 64:

.....|Totam possis aestimare Romam.

(12) Le brillant accueil qui attendait Jules Romain à la cour de Mantoue ne fut pas le seul avantage qu'il retira de ce voyage. En s'y rendant, il évita la juste colère du pape, qui apprit, peu de temps après son départ, que les dessins des seize gravures trop célèbres de Marcantonio Raimondi étaient de notre artiste. L'Arétin, auteur des sonnets qui les accompagnaient, échappa par la fuite au châtimeut qu'il méritait: mais le graveur fut emprisonné; il aurait même été pendu sans l'intercession du cardinal Hippolyte de Médicis.

(13) Dans le tome III de Richardson, page 690, on trouve le plan et la description de ce palais.

(14) Diana de Mantoue a laissé une gravure très-estimée de cette peinture.

(15) Ces frises ont été gravées par Pietro Santi Bartoli et par Stella.

(16) Le père de Richardson possédait une copie de cette

Chambre des Géants, exécutée en grisaille par Rubens (Richardson, tome III, pag. 604). Gravé par Pietro Santi Bartoli.

(17) Mantoue possède plusieurs tableaux remarquables de Rinaldo.

(18) Quelque temps après, le duc de Mantoue fit transporter ce tableau dans son palais, où il resta jusqu'au moment où Charles I^{er} en devint possesseur. A sa mort, M. Jabach en fit l'acquisition, et c'est de lui que le roi de France l'a acheté (*Catalogue de l'Épiciè*, tom. I^{er}, p. 111 et 112). On le voit aujourd'hui au Musée du Louvre. Gravé par François Chauveau, et depuis par L. Desplaces.

(19) Jean de Médicis, appelé Jean des Bandes Noires, mourut à Mantoue le 30 décembre 1526, laissant de Maria Salviati, sa femme, un fils qui fut grand-duc de Toscane sous le nom de Cosme I^{er}. Jean de Médicis était si redouté des Allemands, qu'ils l'avaient surnommé le Grand Diable.

(20) Gravé par Pietro Santi Bartoli.

(21) Voyez la vie de Raphaël, tom. III, p. 233 et 234.

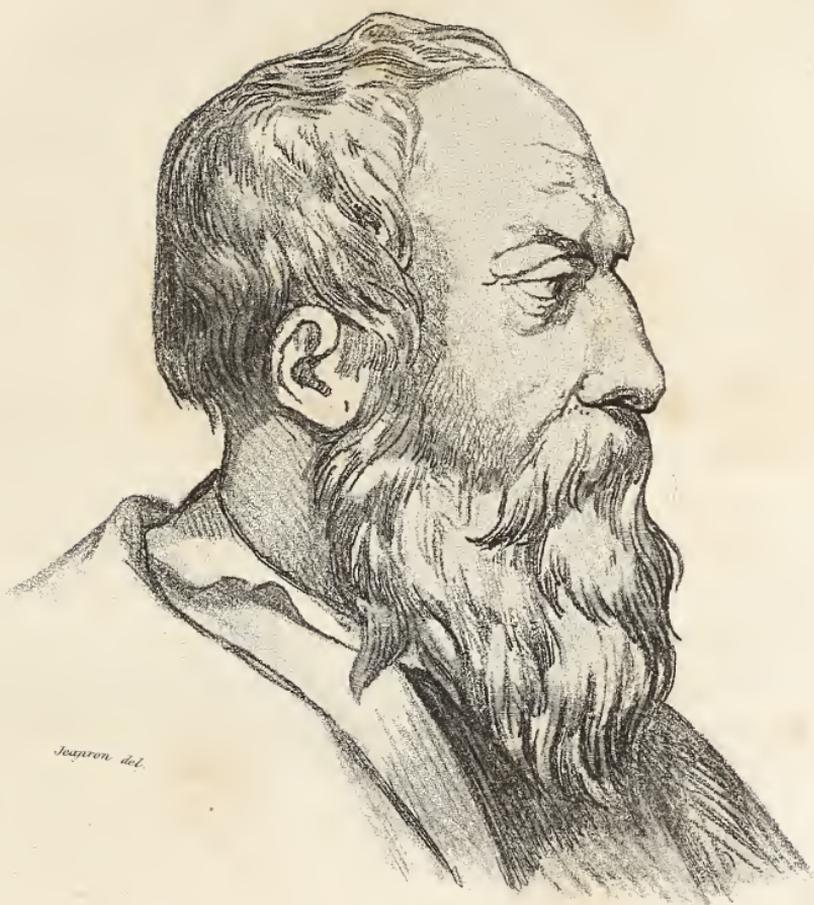
(22) Le Musée du Louvre possède six tableaux de Jules Romain : La Nativité du Christ. — Vulcain fournissant à Vénus des traits dont elle remplit le carquois de l'Amour. — La Vierge, Jésus et saint Jean. — La Victoire couronnant Titus et Vespasien, vainqueurs de la Judée. — Le portrait de Jules Romain. — La Circoncision, que plusieurs auteurs attribuent à Bartolommeo Ramenghi, dit le Bagnacavallo. — On peut encore compter comme appartenant en partie à Jules Romain le portrait de Jeune d'Aragon, vice-reine de Sicile, dont la tête seulement a été peinte par Raphaël.

LE ROSSO,

PEINTRE FLORENTIN.

L'artiste que le sort ne peut abattre finit presque toujours par obtenir dans le monde la place due à son génie. Ainsi, le Rosso, peintre florentin (1), dont les ouvrages ne furent goûtés ni à Rome ni à Florence, parvint, par sa courageuse persévérance, à acquérir en France la gloire qu'il ambitionnait. Le roi François I^{er} l'accueillit avec une faveur marquée, et lui accorda toutes sortes de biens et d'honneurs. Il est vrai que, s'il en eût été autrement, la fortune aurait pu à bon droit être taxée d'injustice à l'égard de cet artiste, dont le mérite était réel.

Outre son talent comme peintre, le Rosso avait une tournure gracieuse et noble, une manière de parler agréable et assurée; il était bon musicien et discourait brillamment sur toutes les matières philosophiques. Son dessin était savant et ferme, et son style plein d'originalité et de hardiesse. Il introduisit dans ses compositions un certain feu, qui le distingue de ces peintres pthisiques qui n'enfantent que des avortons secs et décharnés. Il ne



Jacquin del.

Wacquet sc.

LE ROSSO.

déploya pas de moins étonnantes qualités en architecture; et, enfin, il montra toujours un esprit supérieur à sa fortune.

Dans sa jeunesse, le Rosso dessina d'après les cartons de Michel-Ange; mais il ne suivit la manière d'aucun maître, et l'on reconnaît facilement son génie créateur dans les peintures à fresque qu'il exécuta hors de la porte San-Pier-Gattolini de Florence, à Marignolle, où il représenta un Christ mort, pour Piero Bartoli. C'est là qu'il commença à prouver la supériorité de son style sur celui de tous ses rivaux.

Lorsque le pape Léon éleva au cardinalat Lorenzo Pucci, le Rosso peignit, sur la porte de San-Sebastiano des Servites, les armes de la famille Pucci, accompagnées de deux figures. Il réussit complètement dans cet ouvrage, ce qui étonna d'autant plus les artistes du temps qu'ils s'attendaient à le voir échouer. Ayant ensuite fait pour Maestro Giacompo, frère servite, qui s'occupait de poésie, un tableau renfermant la Vierge et saint Jean l'évangéliste, à mi-corps, il se laissa déterminer par ce religieux à peindre dans la cour du couvent, en pendant de la Visitation de Giacompo Pontormo, une Assomption de la Vierge, où l'on voit de petits anges dansant autour de la reine du ciel, et les Apôtres couverts de riches draperies. Le directeur de l'hôpital de Santa-Maria-Nuova lui avait commandé un tableau; mais cet homme ignorant, étant allé le visiter au moment où il venait de terminer son ébauche, prit la fuite, prétendant qu'il l'avait trompé, en

représentant sur sa toile des diables et non des saints. Il est vrai que, dans ses ébauches, le Rosso avait coutume de donner à ses figures un caractère effrayant qu'il adoucissait ensuite peu à peu. Il exécuta aussi, sur une autre porte du couvent des Servites, les armes du pape Léon, soutenues par deux enfants : cette peinture est aujourd'hui fortement endommagée. Chez plusieurs citoyens, on voit de lui quelques tableaux, et de nombreux portraits. Lorsque le pape Léon X vint à Florence, il éleva un bel arc de triomphe du côté des Bischeri. Pour le seigneur de Piombino, il fit un Christ mort, et une petite chapelle. A Volterra, il peignit une magnifique Descente de croix. Son mérite et sa réputation s'étant accrus, on lui confia, dans l'église de Santo-Spirito à Florence, le tableau des Dei : Raphaël s'en était d'abord chargé, mais ses travaux le forcèrent de l'abandonner. Le Rosso se distingua dans cet ouvrage par la grâce et la beauté de son dessin, et par la vivacité de son coloris. Jamais aucune peinture n'a produit, de loin, un plus grand effet que celle-ci. Elle ne fut pas alors appréciée comme elle le méritait ; mais avec le temps on en reconnut tout le mérite ; car il est impossible de trouver ailleurs le coloris poussé à un plus haut degré de puissance. Les dégradations de lumière sont si habilement ménagées, que les figures se font mutuellement ressortir. En un mot, ce chef-d'œuvre peut lutter avec ceux des plus grands maîtres (2). A San-Lorenzo, il peignit, pour Carlo Ginori, le Mariage de la Vierge, qui fut regardé comme une ad-

mirable chose (3). Pour Gio. Bandini, il fit un tableau qui fut, je crois, envoyé en France, et dans lequel il avait représenté Moïse tuant l'Égyptien. Un Jacob à la fontaine, que lui commanda Gio. Cavalcanti, passa en Angleterre.

Le Rosso habitait alors le faubourg de' Tintori, dont les maisons donnent sur les jardins des frères de Santa-Croce. Il avait un gros singe d'une intelligence merveilleuse, qu'il aimait beaucoup. Cet animal obéissait surtout à un jeune élève, nommé Battistino, qu'il avait pris en amitié. Au bas des fenêtres de l'atelier, qui donnaient sur le jardin des frères, se trouvait une treille chargée de superbes raisins; et nos espiègles, au moyen d'une corde, descendaient le singe, qu'ils remontaient ensuite lorsqu'il avait fait sa provision. Le gardien ne tarda pas à s'apercevoir que sa treille se dégarnissait. Attribuant ces ravages aux rats, il se mit en embuscade. Lorsqu'il vit descendre le singe du Rosso, il ne put contenir sa fureur, prit une perche à deux mains et courut sur lui pour le bâtonner. Le singe, sentant que s'il remontait ou s'il restait en place il tomberait sous une main vengeresse, commença en sautillant à détruire la treille, et lorsque le gardien leva sa gaule, notre magot travailla si bien qu'il tomba avec la treille sur le dos du pauvre frère, qui se mit à crier au secours de toute la force de ses poumons. Pendant ce temps, Battistino et ses amis jetèrent la corde au singe, qui rentra sain et sauf à l'atelier. Le gardien, étant parvenu à se débarrasser de la treille, s'en alla, outré de colère, se plaindre mé-

chamment au redoutable tribunal des Huit. Le Rosso fut appelé, et le singe condamné, par plaisanterie, à porter un contre-poids, qui devait l'empêcher de grimper dorénavant sur les treilles. Le Rosso lui fit alors un rouleau de fer construit de façon que notre magot pouvait aller et venir dans la maison, mais ne pouvait sauter dehors. Le malheureux singe devina que le frère était cause de ce supplice, et résolut de se venger. Il parvint à exécuter son dessein en s'exerçant à sauter en soutenant son contre-poids avec ses pattes. Un jour donc, pendant que le gardien était à chanter vêpres, il arriva par les gouttières jusqu'au toit de la chambre de son ennemi; alors il lâcha son contre-poids, et se mit à exécuter une danse si agréable, qu'en une demi-heure il eut brisé toutes les tuiles, puis il regagna tranquillement son logis. Trois jours après, il faisait un temps effroyable, et l'on entendit le gardien se plaindre amèrement de la pluie qui l'inondait.

Le Rosso, après avoir achevé les tableaux dont nous avons parlé plus haut, se rendit avec Battistino et son singe à Rome, où il était attendu avec impatience, et où il s'était fait connaître par quelques dessins d'un fini et d'une pureté admirables. Il fit dans l'église della Pace, au-dessus des peintures de Raphaël, le plus pitoyable de tous ses ouvrages. Je ne puis m'expliquer cela que par une sorte de fatalité, qui a atteint encore plusieurs autres maîtres. L'artiste qui change de pays, change en même temps tellement de nature, de faculté et d'habitudes, qu'on le prendrait souvent pour un autre, tant il

se trouve étourdi et ébloui (4). C'est ce qui put arriver au Rosso, à Rome, en voyant les statues de Michel-Ange, et tous ces admirables chefs-d'œuvre d'architecture, de peinture et de sculpture qui forcèrent Fra Bartolommeo et Andrea del Sarto à fuir de Rome, sans y laisser aucune trace de leurs travaux. Du reste, quelle qu'en soit la cause, le Rosso ne fit jamais rien de si mauvais; et cela est d'autant plus frappant que son tableau se trouve en parallèle avec les divines créations de Raphaël d'Urbin (5).

A la même époque, le Rosso peignit pour l'évêque Tornabuoni, son ami, un très beau Christ mort soutenu par deux anges, qui appartient aujourd'hui aux héritiers de monsignor della Casa. Il donna aussi à Bavière (6) les dessins de toutes les divinités païennes, qui furent gravés par Iacopo Caraglio, et parmi lesquels on remarque Saturne se changeant en cheval, et Pluton enlevant Proserpine. Il exécuta ensuite une ébauche de la Décollation de saint Jean-Baptiste, qui est aujourd'hui dans une petite église de la place Salviati, à Rome.

Sur ces entrefaites arriva le sac de Rome. Le pauvre Rosso fut fait prisonnier par les Allemands, qui le traitèrent avec barbarie: ils le dépouillèrent depuis les pieds jusqu'à la tête, le forcèrent de porter des fardeaux, et de déménager presque toute la boutique d'un charcutier. Il parvint enfin à s'enfuir à Pérouse, où il fut généreusement hébergé par un peintre nommé Domenico de Paris, qui lui fournit de quoi se vêtir (7). En retour, le Rosso lui donna le carton d'un tableau des Mages, que l'on

voit chez lui aujourd'hui, et que l'on regarde comme une très belle chose. Mais le Rosso ne resta pas long-temps à Pérouse; il alla rejoindre, au Borgo, son grand ami l'évêque Tornabuoni, qui avait réussi de son côté à échapper au sac de la ville de Rome. Il y trouva Raffaello dal Colle, peintre et élève de Jules Romain, que la confrérie des Battuti avait chargé d'exécuter, à peu de frais, un tableau dans l'église de Santa-Croce. Cet artiste eut la générosité d'abandonner son travail au Rosso, afin qu'il restât quelque chose de lui dans cette ville. La confrérie s'en fâcha; mais l'évêque intervint en sa faveur. Le Rosso peignit avec soin une Déposition de croix qui le mit en réputation; il rendit admirablement l'effet des ténèbres qui enveloppaient la terre au moment où le Christ mourut. On lui confia ensuite un tableau dans la ville de Castello. Pendant qu'il y travaillait, un toit en s'écroulant brisa son ouvrage, et l'atteignit lui-même de telle sorte, qu'il fut attaqué d'une fièvre violente qui le mit aux portes de la mort, et le força de se faire transporter de Castello au Borgo. Sa maladie continuant accompagnée d'une fièvre quarte, il s'en alla prendre l'air au village de Santo-Stefano, et enfin à Arezzo. Il y fut accueilli par Benedetto Spadari, qui s'employa chaudement avec Gio. Antonio Lappoli, et tous ses parents et amis, pour lui faire confier l'exécution des fresques de la coupole de la Madonna-delle-Lagrima, dont on avait d'abord chargé Niccolò Soggi. On alloua pour ce travail trois cents écus d'or au Rosso, qui commença de suite ses cartons, et en

acheva quatre dans un atelier qu'on lui avait donné dans un endroit appelé Murello. Ces cartons représentent : Adam et Ève liés à l'arbre du péché ; Moïse portant l'arche d'alliance, figurée par la Vierge entourée de cinq vertus ; le Trône de Salomon, et d'autres choses singulières qu'inventa l'ingénieur Messer Giovanni Pollastra, chanoine arétin. Le Rosso, enfin, fit une belle esquisse de tout l'ouvrage, que possède ma famille à Arezzo. On doit regretter que cette coupole n'ait pas été exécutée ; mais le Rosso, n'ayant jamais aimé la peinture à fresque, mit de la lenteur à achever ses cartons pour cet ouvrage, qui passa à Raffaello del Borgo et à d'autres artistes. Comme il était fort obligeant, il donna beaucoup de dessins de projets de tableaux et de bâtiments à Arezzo et aux environs. Les directeurs de la Fraternità lui doivent celui de la chapelle qui est située au bout de la place (8). Nous possédons dans notre collection le dessin d'un tableau qu'il leur avait promis pour cette chapelle. Son ami, Gio. Antonio Lappoli, s'était porté garant des travaux de la Madonna-delle-Lagrima ; mais, l'an 1530, la ville de Florence étant assiégée, et les Arétins voyant de mauvais œil les Florentins, le Rosso craignit quelque mauvaise aventure et se rendit à Borgo-San-Sepolcro, en abandonnant ses cartons et ses dessins. Les citoyens de Castello lui demandèrent alors le tableau qu'ils lui avaient commandé ; mais se rappelant l'accident qui lui était arrivé dans leur ville, il ne se soucia pas d'y retourner, et resta au Borgo, où il l'acheva, sans leur permettre de le voir

travailler. Il représenta la Transfiguration du Christ, et il introduisit dans cette composition des Maures, des Bohémiens, et les choses du monde les plus extravagantes. Il est vrai que toutes ces figures sont d'une beauté achevée; mais avec la meilleure volonté on ne pourrait deviner le sujet qu'il a voulu traiter. A cette époque, il exhuma des cadavres dans l'évêché où il se trouvait, et fit de magnifiques études d'anatomie. Il approfondissait sans cesse les connaissances de son art, et peu de jours se passaient sans qu'il dessinât le nu d'après nature.

Le Rosso avait toujours désiré finir ses jours en France, pour s'arracher, comme il le disait, à la misère et à la pauvreté, qui affligent les artistes dans leur patrie. Il résolut donc de partir, et pour paraître plus instruit il se mit à apprendre la langue latine, lorsqu'un accident vint tout à coup précipiter son départ. Le jeudi-saint, pendant les ténèbres, un jeune enfant d'Arezzo, son élève, s'amusant à secouer les flammèches d'une torche de résine, fut réprimandé et un peu frappé par un prêtre. Le Rosso, qui était assis près de cet enfant, s'en étant aperçu, se leva furieux, et en vint aux mains avec le prêtre. Alors, grande rumeur, les épées se tirèrent contre le pauvre Rosso, qui prit la fuite et se retira adroitement de la bagarre sans avoir été blessé; mais jugeant du blâme qui devait rejaillir sur lui, et son tableau de Castello étant terminé, sans s'embarasser de ses travaux d'Arezzo, pour lesquels il avait reçu plus de cent cinquante écus d'or, et du préjudice qu'il causait à Gio. Antonio Lappoli, son

garant, il partit pendant la nuit et se rendit, par la route de Pesaro, à Venise. Il fut retenu dans cette ville par Messer Pietro Aretino, pour lequel il dessina Mars endormi à côté de Vénus, et dépouillé de ses armes par les Grâces et les Amours; ce sujet fut gravé ensuite (9).

De Venise, le Rosso passa en France où ses compatriotes l'accueillirent avec empressement. Il présenta à François I^{er} plusieurs tableaux qui furent placés dans la galerie de Fontainebleau. Ces ouvrages plurent infiniment au roi qui, en outre, trouvant un charme extrême à s'entretenir avec notre artiste, lui donna une pension de quatre cents écus et une maison à Paris. Mais le Rosso demeurerait la plupart du temps à Fontainebleau, où il avait un logement et où il vivait en grand seigneur. Bientôt le roi le nomma surintendant des bâtimens, des peintures et de tous les embellissemens de son château. Le Rosso construisit d'abord une galerie enrichie de frises, d'ornemens de stucs et de festons de fruits et de fleurs, peints avec un art étonnant. Il fit exécuter ensuite d'après ses dessins, si l'on m'a dit la vérité, vingt-quatre sujets à fresque tirés, je crois, de l'histoire d'Alexandre-le-Grand. Aux deux extrémités de cette galerie, on voit deux tableaux à l'huile, dessinés et peints de sa propre main avec tant de perfection, qu'il serait difficile de voir rien de mieux. Dans l'un de ces tableaux il a représenté Bacchus et Vénus. Le Bacchus est sous les traits d'un jeune homme nu, si souple, si fin et si délicat, qu'il paraît vivant. A l'entour sont des

vases d'or, d'argent, de cristal et de pierres fines, d'un travail merveilleux. On y remarque encore un satyre dont la tête rieuse est d'un caractère admirable, et un enfant monté sur un ours (10). L'autre tableau renferme un Cupidon, une Vénus et plusieurs belles figures; mais le Rosso s'appliqua surtout à celle de Cupidon. Le roi, enchanté de ces travaux, prit notre artiste en grande affection, et peu de temps après lui donna un canonicat de la Sainte-Chapelle de Paris, en y joignant des rentes et d'autres avantages. Aussi le Rosso vivait-il en seigneur, comme nous l'avons déjà dit. Il avait à son service un grand nombre de domestiques et de chevaux, tenait table ouverte et se montrait très généreux avec tous ses amis et surtout avec ses compatriotes. Il continua de travailler à Fontainebleau où il décora une salle appelée le Pavillon, de riches ornements de stucs, de figures en ronde bosse, de festons, et de toutes sortes d'animaux (11). Il y peignit aussi à fresque toutes les divinités antiques, qu'il représenta assises. Enfin, dans plusieurs autres salles, il exécuta également quantité de peintures et d'ouvrages en stuc très remarquables dont une partie a été gravée (12). Il donna aussi des dessins d'orfèvrerie qu'il serait trop long de détailler; il suffit de dire qu'il composa un buffet complet pour le roi, et des caparaçons pour couvrir les chevaux de la cour dans les mascarades, les fêtes et les triomphes. L'an 1540, lorsque l'empereur Charles-Quint vint en France, se fiant sur la bonne foi du roi, le Rosso et le Primaticcio de Bologne furent chargés de la conduite

de toutes les décorations qu'ordonna François I^{er} pour recevoir son hôte (13). Les arcs de triomphe, les statues colossales et les autres choses qu'exécuta le Rosso furent jugées ce qu'on avait vu jusqu'alors de plus surprenant. Après sa mort, le Primaticcio détruisit une grande partie des appartements qu'il avait construits à Fontainebleau, pour élever un bâtiment plus considérable (14).

Parmi les nombreux stucateurs qu'employait le Rosso dans le château de Fontainebleau, il affectionnait principalement Lorenzo Naldino, Florentin; maître François, Orléanais; maître Simon et maître Claude, Parisiens; maître Laurent, Picard; et Domenico del Barbieri, grand dessinateur et le plus habile de tous ces artistes. Ses ouvrages ont été gravés et peuvent être mis au nombre des plus estimables.

Le Rosso associa encore à ses travaux de peinture Leonardo, Flamand, homme de talent, qui imita par faitement son style et son coloris; et Lucca Penni, frère de Gio. Francesco, dit le Fattore, élève de Raphaël d'Urbain. Il leur adjoignit Bartolommeo Miniati, Florentin; Francesco Caccianimici, et Gio. Battista da Bagnacavallo, pendant que le Primaticcio, par ordre du roi François, était allé mouler à Rome le Laocoon, l'Apollon et d'autres antiquités précieuses, pour les couler en bronze (15). Je passerai sous silence les sculpteurs en bois, les charpentiers, les menuisiers, et quantité d'artistes qui aidèrent le Rosso dans ses travaux, quoique plusieurs d'entre eux aient exécuté des ouvrages dignes d'éloges.

Le Rosso fit ensuite de sa propre main un saint Michel qui est admirable, et pour le connétable de Montmorency, un Christ mort, d'une grande beauté, que l'on voit au château d'Écouen (16); puis il s'occupa d'un recueil d'anatomie qu'il voulait faire graver en France. Nous possédons une partie de ces études dans notre collection. On trouva après sa mort deux magnifiques cartons, dont l'un représente une Leda, et l'autre la sibylle Tiburtine montrant à l'empereur Octavien la Vierge rayonnante de gloire, tenant dans ses bras l'enfant Jésus. Dans cette dernière composition, on voit le roi François I^{er}, la reine, leurs gardes et le peuple. Toutes ces figures sont d'une telle perfection, que l'on peut placer ce morceau parmi les chefs-d'œuvre du Rosso. Cet artiste avait si bien gagné l'amitié de François I^{er}, qu'il jouissait de plus de mille écus de rente, sans compter les appointements de sa place qui étaient considérables. Il menait un train somptueux, et avait un grand nombre de domestiques et de chevaux. Sa maison était pleine de riches tapisseries, d'argenterie et de meubles de prix; mais la fortune, qui ne sourit jamais long-temps à celui qui se fie trop à elle, amena sa chute d'une manière affreuse. Quelques centaines de ducats lui ayant été volés, il jeta ses soupçons sur un peintre florentin de ses amis, nommé Francesco Pellegrino, le livra à la justice et le fit appliquer à la question. Pellegrino, reconnu innocent, fut mis en liberté, et, justement indigné de la lâche accusation de son ancien ami, lança contre lui un libelle où il le maltraitait si fort, que le Rosso se

vit perdu d'honneur. Il sentit qu'il ne pouvait ni se dédire, ni poursuivre ses accusations, et que l'un ou l'autre de ces partis le couvrirait également d'infamie : alors il résolut de se donner la mort. Un jour que le roi était à Fontainebleau, il envoya chercher, à Paris, par un paysan, du poison, sous prétexte qu'il en avait besoin pour composer des couleurs ou des vernis. Il mit aussitôt fin à ses jours à l'aide de ce poison dont les effets étaient si violents, que le paysan, en l'apportant, manqua perdre un doigt pour l'avoir placé un instant sur l'ouverture de la fiole, quoiqu'elle fût bouchée soigneusement avec de la cire. Le roi François I^{er} fut vivement affligé de la perte de l'artiste qu'il estimait le plus ; mais pour que ses travaux n'en souffrissent point, il en confia la direction à Francesco Primaticcio de Bologne, auquel il donna une bonne abbaye, de même qu'il avait gratifié le Rosso d'un canonicat.

Le Rosso mourut l'an 1541, laissant à ses amis et aux artistes de profonds regrets, et leur apprenant combien on gagne auprès d'un prince comme François I^{er} qui, certes, mérite à beaucoup de titres d'être regardé comme un très grand roi (17).

Un peintre français, qui ne manqua pas de talent, qui écrivit beaucoup sur la peinture, et dont les ouvrages font encore grandement autorité, Roger de Piles, inventa l'instrument le plus ridicule que tête

folle d'artiste puisse imaginer : c'était une balance, une balance à peser les hommes de talent, les hommes de génie. L'art était par lui divisé en quatre quartiers, à chacun desquels il attribuait : 1^o la perfection supérieure, mais inconnue, représentée par vingt degrés ; 2^o la perfection imaginable, mais que personne n'a encore atteinte, représentée par dix-neuf degrés ; 3^o la perfection connue, mais rare, représentée par dix-huit degrés. Une fois ces principes posés, l'application devenait on ne peut plus simple. Il restait tout uniment à distribuer à chaque homme un certain nombre de degrés, dix, douze, quinze, seize, plus ou moins, pour la composition, le dessin, le coloris et l'expression. Après cet ingénieux travail, il suffisait d'additionner le tout pour connaître le poids de l'artiste.

De façon qu'à son compte le Carrache pèse 58, et Rembrandt 50; l'Albane 44, et Michel-Ange 37; Pietre de Cortonne 48, et le Tintoret 49; le Titien 51, et Lebrun 56; le Dominiquin 58. et Léonard de Vinci 49, etc.

Cette malencontreuse machine éveilla beaucoup l'attention, et fit entreprendre plus d'un livre. Au lieu de la laisser là, beaucoup de gens voulurent s'en servir, mais après perfectionnements et rectifications : rien n'a été plus travaillé que cet appareil. Nous en avons vu plus de soixante exemplaires, pour notre part, tous plus justes, plus améliorés les uns que les autres, comme l'on pense, et pour lesquels chacun des améliorateurs aurait volontiers demandé un brevet. Nous en avons un, notamment,

sous les yeux, que son auteur recommande en ces termes : « Nous ne présumons pas que notre ba-
« lance puisse satisfaire en tout, mais indépendam-
« ment de notre opinion, que nous y exprimons
« comme de Piles, nous croyons qu'on la trouvera
« beaucoup plus rapprochée de l'opinion générale,
« et du goût plus formé qui règne aujourd'hui. » Cet
essai, qui, probablement, est un des derniers qu'on
ait tenté, donne, cependant, les résultats les plus
fabuleux qu'on puisse se figurer.

Eh, bon Dieu! qu'a donc l'art à gagner à toutes ces sottises? et surtout est-ce l'affaire des artistes de soigner de leurs mains toutes ces billevesées? Qu'importe que tel talent passe à notre gré avant tel autre, si nous ne sommes pas sur un terrain à pouvoir persuader à ceux qui ne partagent pas notre avis, que notre goût vaut mieux que le leur? Il y a sans doute quelques distinctions à établir entre les hommes dont on parle, distinctions sur lesquelles on s'entendra toujours assez facilement; mais combien n'y en a-t-il pas sur lesquelles on ne s'accordera jamais? Gardons-nous donc, sauf un grand besoin, d'opposer les uns aux autres les hommes les plus éminents, et renonçons à nous procurer la stérile satisfaction de trouver parmi eux des premiers et des derniers. A quoi cela peut-il servir? à rien, pas plus que n'ont servi les éternelles disputes sur la primauté que doivent obtenir telles, ou telles parties de l'art. Que chacun de nous préfère ce qui lui va le mieux, et suive les penchants que la nature lui a donnés; c'est la grande loi de l'artiste. Jugeons

les hommes par les qualités qu'ils possèdent, et non par celles qui leur manquent; c'est la grande loi de la critique. Et cette double loi, parce qu'elle est la bonne, est la seule qui garantisse réellement les progrès de l'art et du goût. Autrement, on perd son temps, on déraisonne, on n'aboutit à rien, si ce n'est à des résultats bâtards qu'on prend pour quelque chose, mais qui valent moins que rien. Le talent n'est que la manifestation forte, extraordinaire, de quelques aptitudes communes à tous les hommes.

Le talent ainsi défini vaut surtout par l'affirmation formelle, expresse, frappante, de la qualité partielle qui fait sa base, et il ne doit pas être déprécié par l'absence de celles auxquelles il n'a rien pu ou rien voulu emprunter. Plus l'essor d'un homme a été grand dans ce que la nature l'avait appelé à formuler, plus on doit religieusement se tenir à cette manière de l'apprécier. Autrement, où arriveriez-vous? Mettriez-vous Léonard de Vinci au-dessous de l'Albane, comme nous venons de le voir faire, parce que le ton de sa palette est moins suave et moins brillant? Mettriez-vous Lesueur au-dessous de Lebrun et de Jouvenet, parce qu'il est moins hardi qu'eux dans ses distributions et dans son travail? Mettriez-vous Rembrandt au-dessous de Philippe de Champagne, parce qu'il est moins correct que lui?

Léonard, on peut vous l'assurer, ne pensait guère à donner à ses œuvres quelque chose qui dût les faire comparer un jour à celles de l'Albane. Il marchait résolument dans sa voie, ne se souciant guère de ce qu'on

pouvait trouver dans un autre. Il marchait fort, il arriva loin. Si, lorsqu'il eut atteint le terme, il ne fut pas précisément content de ses résultats, comme nous l'a appris le Vasari, ce n'est pas une raison pour que vous n'en soyez pas satisfaits vous-mêmes, à moins que vous ne sachiez un homme qui lui ressemble complètement et qui le dépasse. Mais Lesueur, cette âme mélancolique; mais Rembrandt, ce tempérament brutal, on peut encore vous l'assurer également, étaient fort peu préoccupés de Lebrun et de Philippe de Champagne. Pour eux-mêmes et pour vous, ils cherchaient autre chose que ces gens-là. Pourquoi donc leur demander autre chose que ce qu'ils nous ont apporté, à moins que par hasard vous ne sachiez quelqu'un qui ait mieux exprimé la Vie de saint Bruno, la Résurrection du Lazare ou la Ronde de nuit des magistrats d'Anvers? Ne voit-on pas qu'en se laissant aller à cette critique hargneuse et exigeante qui tient moins compte à un homme de ce qu'il a développé que de ce qu'il a négligé, on finit naturellement par jeter les plus grands talents aux pieds des talents moyens? car ceux-là sont toujours les mieux pourvus de toutes choses, les plus prudemment équipés: seulement, de toutes choses ils n'ont qu'un peu, c'est-à-dire qu'ils rentrent davantage dans les conditions de la foule, chez qui toutes les aptitudes se trouvent, comme nous le répétons, mais à un degré inférieur. Pourquoi donc proposerait-on à la foule, comme sujet de son admiration, les talents qui tendent à se rapprocher d'elle par leur équilibre, au détriment de ceux qui

tendent à s'élever par l'élan que leur impriment leurs qualités distinctives? Croit-on qu'il soit donné à un homme d'accomplir à lui tout seul un mouvement décisif dans l'ensemble de l'art? A-t-on sur quelque autre terrain constaté des analogies qui puissent raisonnablement le faire demander? Les plus grands orateurs ont-ils été les plus grands écrivains? les meilleurs poètes ont-ils été les plus sages penseurs? Nous avons souvent entendu dire le contraire, nous n'affirmons rien à cet égard; mais nous affirmons sans crainte, par exemple, que les plus habiles dessinateurs n'ont jamais pu être les plus forts coloristes, non par leur volonté, non par leur négligence, mais parce que cela ne devait pas être. Les grands hommes ne sont pas, Dieu merci, condamnés à l'absurde, et la perfection, comme l'entend la critique, c'est l'absurde. Cet équilibre, comme l'entend la critique, c'est le chaos où rien n'a d'existence, parce que rien n'a de propriété, où rien ne se démêle, ne s'entend ou ne se voit, parce que tout y manque de limites, de verbe et d'aspect particuliers. L'art est sans doute un grand ensemble, un vaste concert, où tout vient s'unir et s'entr'aider, mais où rien ne se perd, ni ne se confond. Chaque partie de l'art fait l'œuvre d'un instrument qui concourt à l'harmonie, et chaque partie n'acquiert assez de valeur pour pouvoir remplir cet emploi, qu'autant qu'elle a passé, non seulement par un homme, mais par une série d'hommes puissants qui se sont livrés exclusivement, avec obstination, avec violence, à lui donner

une vitalité nette, énergique, indépendante. Les hommes exclusifs dans le travail de leur main, dans la conception de leur esprit, dans l'impression de leur ame, les hommes qui ne poursuivent que ce qui les touche vivement, sont les réels bienfaiteurs de l'art. Sauriez-vous, pour la gloire de l'esprit humain, ce que peuvent en peinture la science et la force, si Michel-Ange avait divisé son effort et s'était embarrassé du reste? Sauriez-vous ce qu'y peuvent la fougue et l'abandon, si le Giorgione; si Rubens, si le Tintoret se fussent tranquilisés dans la recherche? Sauriez-vous ce qu'y peuvent la crédulité, la naïveté et le calme, si le Fiesole, Lesueur et le Poussin eussent été distraits de leur extase, arrachés de leur intimité, inquiétés dans leur réflexion? Mais on le comprend sans peine, signer une œuvre de son nom, c'est une tout autre affaire que de juger celle des autres. Les critiques exclusifs tueraient l'art, si l'on n'avait pas le droit et la force de leur briser l'arme dans la main. Les faiseurs de balance embrouilleraient tout, s'il n'était pas permis de renverser du pied leur comptoir illicite, et de les mettre à l'amende, pour peser hommes et choses à faux poids. Michel-Ange pesait donc, comme nous l'avons dit 37, dans la balance de Roger de Piles et dans celles de beaucoup de ses continuateurs; jugez alors ce que devait peser le Rosso. Michel-Ange se trouvant moins lourd que Lebrun d'un tiers, le Rosso devait bien peu charger le plateau. Nous trouvons, en effet, sur le registre de M. de Piles, qu'il ne pèse rien. Merci pour l'école de Flo-

rence, dont le Rosso fut un des plus rudes champions ! merci même pour l'école française, dont le Rosso fut un des plus essentiels fondateurs ! Il est vrai de dire que nous n'entendons parler ici que de la vieille école française, bien avant le beau siècle de Louis XIV, bien avant la création de l'académie de peinture, et les conférences de M. de Félibien. Le Rosso forma, par ses exemples, nos artistes ; mais nous n'eûmes alors d'autres artistes que les Jean Cousin, les Jean Goujon, les Freminet, les Germain Pilon, les Pierre Lescot, les Bernard de Palissy, les Léonard de Limoges, les Jean Bullant, les Anguier, les Paul Ponce, les Dubreuil, les Sarrazin, et tant d'autres qui ne furent pas académiciens. Mais si le Rosso n'a pas été pesé par Roger de Piles, il a eu bien d'autres malheurs encore. Presque tous ses ouvrages en France ont été détruits. Le Rosso y était venu, comme on sait, attiré par François I^{er}, qui le mit à la tête des travaux de Fontainebleau, après avoir perdu Léonard de Vinci, sur lequel il avait dû compter pour les embellissements qu'il voulait y faire depuis long-temps. Le Rosso arrivait en France avec une grande réputation, et il était, à bien dire, le premier Italien qui s'y fût rencontré en aussi bonne position pour produire, et pour exercer dans les arts une grande influence. Encore jeune, d'un caractère entreprenant, possédant les connaissances les plus variées, exercé à Florence à conduire les plus grands travaux, initié à toutes les ressources des écoles italiennes, par ses voyages et son séjour à Rome et à Venise, il devait naturelle-

ment devenir le chef de tous ses compatriotes établis en France, et de tous les artistes français qui commençaient à vouloir concourir avec eux. Aussi vit-il se grouper autour de lui les gens les plus faits pour le bien seconder : Pellegrino, Barbieri, Bartolommeo, Miniati, Nicolò del Abbate de Modène, Lucca Penni, le frère du Fattore, et tous ces Français si émerveillés de son talent, si avides de ses leçons. Il travailla à Fontainebleau avec une rare activité; il donna des dessins pour une partie des édifices, qu'il décora de fresques, de stucs, et d'ouvrages de tous genres. François I^{er} qui l'aimait beaucoup, qui venait souvent s'entretenir avec lui, le récompensait largement. Il l'avait nommé à un canonicat de la Sainte-Chapelle de Paris, et lui montrait en tout la plus grande confiance. C'est de ce haut point de faveur et de crédit que le Rosso se vit précipiter de la manière la plus fatale. Ombrageux et vindicatif, comme Cellini, son compatriote, il s'attira des querelles fâcheuses, fit appliquer à la torture son compagnon Pellegrino, dont l'innocence devint évidente, et il crut expier par le suicide une faute irréparable. Les artistes français regrettèrent beaucoup maître Roux, comme ils l'appelaient dans leur respect, et le roi lui-même déplora souvent sa mort, malgré la récente arrivée du Primatice, que lui envoyait Jules Romain, de Mantoue, et qui s'engageait à de nouvelles merveilles.

« Le roi, dit le père Dan, fut sensible à la perte
« de M. Rousse, qui avait dessiné et ordonné tous

« les tableaux à frais, et tous les ornements arabesques, moresques et crotèques de cette galerie, et comme estant non seulement sçavant et intelligent en l'art de peinture, mais aussi bien versé ès sciences humaines. M. Rousse a voulu représenter, par les diverses histoires et sujets de ces tableaux, les actions principales de la vie du grand roy François, telle qu'estoit son inclination aux sciences et aux arts, sa piété, son courage, son adresse, ses amours, ses victoires; notamment la bataille de Cerisoles exprimée par le combat des Lapithes. Comme aussi l'on croit estre représentées ses disgraces, par ce tableau où est figuré un Naufrage, et le sont bien à propos et par modestie, figurés par emblèmes et sous ces fictions des anciens poètes. »

Toutefois, le Primatice devint maître absolu, dans la grande affaire de Fontainebleau, et quand il s'y sentit bien impatronisé, pour s'y donner plus de champ, il masqua, modifia, ou détruisit tout-à-fait les ouvrages de son rival florentin. Nous expliquerons tout cela à la vie du Primatice. Mais le mal ne s'arrêta pas là pour la réputation du Rosso. Il avait apporté en France plusieurs morceaux importants, il en avait fait d'autres qui ne tenaient pas aux murailles de Fontainebleau, Anne d'Autriche les fit brûler pendant sa régence, par une dévotion mal entendue, ainsi que plusieurs tableaux du Vinci. On le voit, quoiqu'il soit demeuré en France, quoiqu'il y ait travaillé avec éclat, quoique nos vieux livres et les traditions

de notre école nous parlent souvent des services qu'il a rendus, nous pouvons à peine le connaître. Quoique nos compatriotes aient préconisé souvent avec la plus naïve emphase son incomparable talent d'architecte, de peintre, de poète et de musicien, nous ne saurions exhumer de lui que de bien fugitives traces chez nous. Rien n'en a subsisté, sauf quelques fragments effacés, restaurés, perdus par les retouches, ou même probablement encore attribués à d'autres mains moins qu'aux siennes. Il nous faut donc retourner à Florence, et dans l'État florentin, si nous voulons le juger.

Les œuvres du Rosso n'y sont pas très nombreuses, ses plus belles années ayant été passées en France; cependant son Assomption de la Vierge, dans le cloître de l'Annonciation; sa Transfiguration de Città di Castello; son tableau du palais Pitti; sa Descente de croix, non terminée, de l'oratoire de Saint-Charles à Volterre; et celle de l'église Sainte-Claire à San-Sepolcro; son ébauche de Moïse défendant les filles de Jethro; sa Vierge entourée de saints, et sa belle figure d'ange, de la Galerie impériale de Florence, suffisent assurément pour nous expliquer son talent. Le Rosso nous a paru un des peintres les plus forts, les plus originaux, de l'école toscane, nous pourrions dire même de l'école italienne tout entière; car le Rosso n'est Florentin dans ses œuvres que par certaines habitudes de pratique et de science acquise, particulières à son école; anatomiste consommé dans son modelé, dans ses attaches, dans ses mouvements; géomètre exercé dans

sa délinéation, dans ses distances, dans ses raccourcis, dans ses aplombs; grand dessinateur enfin, il est Florentin par là, il l'est comme le Vinci, comme Andrea del Sarto, comme Michel-Ange; il l'est à ce point que comme eux parfois il abuse, et se plaît aux difficultés inouïes : c'est là ce qui le fit accepter par son école, et accepter au premier rang; car il faut savoir que, quand l'école florentine comptait ses maîtres à partir du Vinci, elle arrivait vite à nommer le Rosso. Léonard de Vinci, Michel-Ange, Andrea del Sarto, Baccio della Porta et le Rosso, telle est la hiérarchie des princes de la peinture toscane, au seizième siècle, non pas à notre avis, non pas d'après notre balance, mais suivant le témoignage unanime de tous les maîtres et de tous les disciples de l'école. Ce témoignage consigné partout, et qui sert de base à l'appréciation du savant Lanzi sur le Rosso, est précieux à recueillir; il est tout-à-fait désintéressé, car le Rosso n'exerça aucun ascendant sur l'école, il n'y influa nullement. Seul peut-être parmi les hommes de quelque force, il n'eut pas de suite, pas d'élèves, pas d'imitateurs; l'école, en le nommant parmi les chefs, constata seulement sa valeur, reconnut l'évidence de sa supériorité, mais se garda de ses exemples. Pourquoi? c'est que, comme nous l'avons dit, le Rosso n'était qu'à moitié Florentin: ayant toute la science de l'école à sa disposition, il ne l'employait que comme un passe-port pour les idées les plus excentriques, les conceptions les plus bizarres et les vues les plus individuelles. Or, cette science ne

lui appartenait pas en propre, elle était devenue en quelque sorte un fonds national : la jeunesse pouvait la trouver ailleurs que chez lui, et elle le laissa seul. Le Rosso savait profondément, mais c'était un esprit original qui n'entendait rien faire comme personne, et personne ne voulut faire comme lui. Admirable unité de l'art florentin qui ne comptait parmi ses acquisitions que les progrès découlant de sa source et de sa donnée première !

Le Rosso était un homme fait pour créer, pour attacher son nom à quelque grand mouvement dans les arts, comme le Vinci et le Giorgione ; mais il venait trop tard. Dans une première course il avait absorbé tout ce qui pouvait s'apprendre, comme Michel-Ange l'avait fait aussi ; mais le sang-froid lui manqua : au lieu d'employer la science faite, il voulut en créer une nouvelle, comptant comme de simples éléments ce que d'autres regardaient comme un corps complet. Michel-Ange rayonna, en mettant en estime tout ce que Florence savait, en tirant des plus petites choses le plus grand usage, en comprenant qu'on devient plus riche par le judicieux emploi et la volonté de ne rien perdre. Le Rosso fit le contraire ; c'était beaucoup d'orgueil, il fut écrasé ; malgré la force de sa manœuvre, il dériva ; il n'ébranla pas l'école, il quitta Florence, et l'on comprend ses querelles en France, et son caractère ombrageux ; il n'obtint même pas l'honneur d'être pris pour drapeau, par les promoteurs de la décadence. De son temps, l'école était trop forte, elle fut trop faible ensuite pour se rattacher à lui. Les Florentins

épuisés allèrent demander à d'autres ouvrages qu'à ceux du Rosso des principes nouveaux et de faciles emprunts ; ils s'adressèrent aux Lombards , aux Bolognais , aux Romains , aux Carraches , aux Guerchin , au Caravage , au Guide.

Le Rosso semble donc avoir fait une œuvre nulle, nulle sous tout rapport ; il n'influença ni en bien ni en mal ses contemporains et ceux qui vinrent après lui. Quant à lui-même , il ne fut qu'imparfaitement compris : sa renommée en Italie est grande ; mais les Italiens sont embarrassés , quand il s'agit de dire sur quoi ils la font reposer. On attache un grand prix à ses ouvrages , on les indique du doigt avec complaisance , mais on arrête peu le voyageur devant eux ; on craint de ne savoir que répondre à ses questions , à ses doutes ; l'admiration pour le Rosso est toute de tradition. Florence est encore fière de lui , parce qu'elle le fut autrefois , dans le siècle d'or , comme on dit , aux temps des Médicis , aux temps de Michel-Ange. Cependant on s'est trompé dans ces beaux temps , ou le mérite du Rosso doit encore pouvoir s'expliquer , puisque ses œuvres sont là. A la vérité , quand on pousse les Florentins et qu'on paraît douter par trop que le Rosso ait été un grand maître , ils vous conduisent devant son tableau du Palais Pitti ; et ils font bien. Le peintre qui laissa cette page aurait été l'égal des plus grands maîtres s'il avait su le vouloir , car ce tableau est sans tache , sans emprunt , sans effort , fait entièrement de conviction. Léonard de Vinci pourrait y reconnaître un des élèves , un des héritiers qu'il présentait en

mourant. Michel-Ange et Andrea del Sarto, dans leurs meilleurs jours, auraient pu le signer, et un chef-d'œuvre de plus leur aurait fait honneur. Mais un tableau, si admirable qu'il soit, dans ces temps de fécondité et d'émulation, n'eût pas dû illustrer un homme autant que l'a été le Rosso. Et en effet, suivant nous, ce n'est pas là que le Rosso manifeste sa force ni son individualité. Ce tableau donne une pièce de plus à l'arsenal de Florence, mais il ne donne pas un chef de plus à son armée. Il faut donc chercher le Rosso ailleurs. Il faut le trouver où ses contemporains l'ont vu, ou déclarer que ses contemporains se sont trompés; car le tableau du palais Pitti ne fut pas son plus beau titre de gloire. Il faut aborder sa Transfiguration de Città-di-Castello, sa grande machine du couvent de l'Annonciation, ses deux Descentes de croix de l'église Sainte-Claire et de l'oratoire de Saint-Charles; c'est là que ce redoutable rival de Michel-Ange est venu se perdre, et que, dans son naufrage, l'école, d'une voix unanime, l'a trouvé grand encore et très grand! Là, le Rosso n'adhère à l'école de Florence que dans de rares parties, évidemment négligées. C'est quand le Rosso sommeille sur son œuvre qu'il est Florentin; autrement, quand il se tient plus ferme, quand il s'efforce, il n'est plus l'élève d'aucune école, il est impossible de dire ni d'où il vient, ni où il va. C'est un spectacle nouveau, un choc imprévu, comme dit Lanzi. On croirait que le Rosso a deviné et possédé toutes les ressources de l'art à la fois, et qu'il les a toutes oubliées et perdues à la fois. Dessinateur

prodigieux, il trouve moyen d'être d'une incorrection honteuse; coloriste puissant, il trouve moyen d'être d'un désaccord choquant; compositeur plein d'âme et de majesté, il trouve moyen de présenter des mouvements défectueux et indignes; et tout cela en même temps, sur la même toile, avec une rage et une spontanéité telle, qu'on ne peut se réfugier nulle part, pour ne pas le voir sous ces doubles aspects. Aussi peu peintre à la fois qu'il l'était beaucoup, il vous révolte autant qu'il vous charme. Qu'il eût été facile à cet homme de faire bien, et que de fatigue il a dû se donner pour faire si mal! Du reste, quand on y fait attention, on voit sa trace; ou retrouve, quand on s'en donne la peine, tous ses jalons. Le Rosso se met à l'œuvre, tranquille, confiant dans sa force; peu à peu il s'anime, s'exaspère, se débat et trébuche finalement dans le délire. C'est d'abord une belle chose, puis une chose étonnante, puis une chose folle; car toujours une partie de son travail est décidément l'œuvre d'un fou. Le Rosso l'était-il? Et qu'est-ce qu'un fou? Les Florentins pensaient que, dans les arts, un fou était celui qui allait trop loin, et cependant tous cherchaient à marcher! Aussi, Michel-Ange pensait que Rosso était un homme admirable, et peut-être fut-il le seul à Florence qui profita de lui. Le Rosso pouvait apprendre aux maîtres quelque chose qui ne doit pas se dire aux disciples, parce que les disciples n'en ont pas besoin; c'est que le plus grand écueil, pour les artistes supérieurs, se rencontre lorsqu'ils touchent aux dernières limites de l'art.

Le Rosso parut à Michel-Ange un homme puissant, qui avait voulu l'impossible. Michel-Ange, qui connaissait la valeur du génie, fut averti à temps, et connut mieux ce que valait le jugement. Si intrépide que paraisse Michel-Ange, il ne prend jamais que ce qu'il peut porter, et cette sagesse, cette prudente et froide volonté l'élevèrent tellement, que l'ambitieux Rosso ne lui vient qu'à la ceinture. Ce n'était pas assez pour peser quelque chose dans la balance de Roger de Piles.

Lanzi, tom. I, p. 256. — Le père Dan, *Trésor des Merveilles de Fontainebleau*. — *Musée des Monuments français*, par Alexandre Lenoir, tom. IV, pag. 35. — L'abbé Guguët, *Mémoire sur le Collège de France*, pag. 81. — Le Baldinucci, *Vie de Cellini*, tom. V, pag. 72.

NOTES.

(1) Vasari nous apprend que le Rosso mourut en 1541, mais il ne nous parle ni du lieu ni de l'époque de sa naissance. Les principaux auteurs le font naître à Florence, l'an 1496. Ainsi ce grand peintre n'aurait vécu que quarante-cinq ans. Vasari a également passé sous silence son nom et son prénom, pour nous donner seulement son surnom qui provenait de la couleur de ses cheveux.

(2) Une belle copie de Petrucci a remplacé ce tableau, qui fut transporté dans le palais Pitti.

(3) Ce tableau a été gâté par des retouches maladroités.

(4) La même chose arriva au Poussin lorsqu'il revint en France; aussi se hâta-t-il de retourner à Rome. — *Letture Pittoriche*, tom. II, pag. 297 et 300.

(5) Vasari blâme trop cet ouvrage, qui, bien qu'il ne puisse entrer en comparaison avec un des plus beaux morceaux de Raphaël, ne manque pas cependant de mérite.

(6) Bavière, comme l'on sait, broya long-temps les couleurs de Raphaël, et servit aussi Marc-Antoine.

(7) Domenico et Orazio, son frère, étaient élèves et compatriotes de Pietro Perugino.

(8) Cette chapelle est tombée en ruines.

(9) Ce dessin et plusieurs peintures du Rosso furent gravés de son temps, mais sans nom d'auteur. Il en existe une grande quantité dans la collection des estampes de la bibliothèque Corsini, entre autres les Divinités, gravées par Iacopo Caraglio, et l'Adoration des Mages, dont il est parlé page. 77.

(10) Vasari, n'étant pas venu en France, s'est trompé dans la description de ce tableau. L'enfant est monté sur un lion et non sur un ours. Le satyre, les bras élevés, tient une draperie et des pampres de vigne.

(11) Cette salle n'existe plus.

(12) Vasari paraît avoir ignoré l'existence de treize tableaux du Rosso, dont les sujets représentent les principales actions de la vie de François I^{er}. L'abbé Claude-Pierre Guguet les a décrits dans son Mémoire sur le Collège royal de France. Le plus remarquable d'entre eux est l'Ignorance chassée par le roi. On lit dans la Description de Fontainebleau par l'abbé Guilbert : « Ce peintre célèbre (le Rosso) et son camarade (le Primaticcio), dans les treize tableaux dont on parle, voulurent « par des allégories représenter les principales actions de la vie « du monarque leur bienfaiteur, telles que son goût et son « amour pour les arts et les sciences, sa piété, son courage, « son discernement, ses amours, ses victoires, et même ses « malheurs. Dans celui qui a donné lieu à cette observation, et « que j'appelle le Bannissement de l'Ignorance, on voit ce mo- « narque armé de cuirasse et de laurier, tenant un livre sous « son bras et une épée nue de la main droite ; il entre dans le « temple de Jupiter, regardant fixement les yeux étincelants de « cette divinité. Plusieurs figures d'âge et de sexe différents

« indiquent l'Ignorance et la suivent. Celle-ci marche les yeux
 « bandés ; un des personnages de sa suite , un bâton à la main ,
 « se laisse conduire par un autre ; mais une clarté semblable à
 « la foudre part tout à coup du temple , met en désordre et ren-
 « verse ce nombreux cortège. Ce tableau , qui annonce claire-
 « rement le zèle de François I^{er} pour le rétablissement des
 « lettres en France , a été gravé par trois auteurs différents. La
 « première gravure est de Léon Daven , la seconde de Dome-
 « nico Zenoi , Vénitien , et la troisième de René Boivin , qui
 « vivait sous Charles IX. »

(13) Charles-Quint vint en France en 1539 , et non en 1540.

(14) Les ouvrages du Rosso , du Primaticcio et de tous les autres artistes qui travaillèrent à Fontainebleau , sont en grande partie détruits et ont beaucoup souffert surtout des dernières retouches opérées par MM. Abel de Pujol , Picot et compagnie.

(15) Le Primaticcio alla à Rome en 1543 , si l'on croit Cellini. Le Rosso étant mort en 1541 , Malvasia n'est pas fondé à dire que le Primaticcio fut envoyé à Rome à l'instigation du Rosso , qui aurait voulu éloigner ainsi son rival. Il suffit de citer un passage de Benvenuto pour prouver suffisamment que l'on doit attribuer le départ du Primaticcio à toute autre chose qu'à la jalousie du Rosso.

« A cette époque , le Primaticcio dit au roi qu'il serait bien
 « que Sa Majesté lui permit d'aller à Rome , et qu'elle lui donnât
 « des lettres de recommandation pour faire mouler les plus
 « belles statues antiques : le Laocoon , la Cléopâtre , la Vénus ,
 « l'empereur Commode , la Zingara et l'Apollon. Le roi y con-
 « sentit et lui donna toutes les recommandations qu'il deman-
 « dait. Voilà comment cet imbécile partit à la garde du diable ,
 « n'ayant pas osé concourir avec moi par son travail. Il prit cet
 « expédient lombard , cherchant à abaisser mes ouvrages en se
 « faisant mouleur d'antiques »

Dans un autre endroit , Benvenuto se plaint amèrement de l'accueil que lui fit le Rosso à son arrivée en France :

« Nous arrivâmes à Paris sans malheurs , toujours riant et
 « chantant. Je me reposai et j'allai trouver le Rosso , peintre au
 « service du roi François I^{er}. Je m'imaginai que cet homme
 « était l'ami le plus affectionné que j'eusse au monde , parce que

« je lui avais rendu à Rome les plus grands services qu'un homme
 « puisse rendre à un autre. Comme je puis le dire en deux mots,
 « je vais les rapporter pour faire voir combien l'ingratitude est
 « impudente. Lorsqu'il était à Rome, sa médisance l'avait
 « poussé à dire tant de mal des ouvrages de Raphaël d'Urbin,
 « que les élèves de ce grand peintre voulaient absolument le
 « tuer. Je le sauvai de ce danger, en le gardant jour et nuit avec
 « les plus grandes peines. Il avait dit aussi tant de mal de maître
 « Antonio da San-Gallo, cet excellent architecte, que celui-ci
 « lui avait fait retirer l'exécution d'un ouvrage qu'il lui avait
 « fait ordonner par Messer Agnolo da Cesi; puis il l'avait tant
 « persécuté, qu'il l'avait réduit à mourir de faim. Alors je lui
 « prêtai plusieurs dizaines d'écus pour vivre. Il ne me les avait
 « pas rendus. Ayant appris qu'il était au service du roi, j'allai
 « lui faire une visite, ainsi que je l'ai dit. Je ne tenais pas à ce
 « qu'il me rendit mon argent; mais je voulais qu'il me donnât
 « les moyens d'entrer au service de ce grand roi. Dès qu'il me
 « vit, il se troubla, et me dit: « Benvenuto, tu es venu à trop
 « grands frais pour un si long voyage, d'autant plus que, dans
 « ce moment, on pense à la guerre et non aux bagatelles dont
 « nous nous occupons. » Je lui dis alors que j'avais apporté assez
 « d'argent pour retourner à Rome avec le train que j'avais tenu
 « en venant à Paris, que ce n'était pas là la récompense que
 « méritaient les peines que j'avais souffertes pour lui, et que je
 « commençais à croire ce que maître Antonio da San-Gallo
 « m'avait dit de lui. Il voulut tourner la chose en plaisanterie;
 « je vis sa scélératesse, et je lui montrai une lettre de change
 « sur Riccardo del Bene. Ce malheureux, tout honteux, voulait
 « me retenir presque de force; je me moquai de lui et je m'en
 « allai avec un peintre qui était présent; on l'appelait le Sguaz-
 « zella. Je cherchai ensuite à parler au roi; ce fut son trésorier
 « Messer Giuliano Buonaccorsi qui me présenta. Je fus long-
 « temps à attendre cette faveur, et cela parce que le Rosso s'y
 « opposait de tout son pouvoir, sans que je le susse. »

(*Vie de Benvenuto Cellini.*)

(16) Le Musée du Louvre possède deux tableaux du Rosso, la Visitation de la Vierge et le Christ au tombeau.

(17) Vasari s'est moins étendu dans la première édition de son ouvrage, imprimée par le Torrentino, sur ce qui arriva en

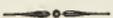
France au Rosso. De plus amples renseignements lui parvinrent sans doute depuis cette époque jusqu'au moment où parut la seconde édition des Giunti. Néanmoins, dans l'édition de Torrentino, on lit qu'après avoir reçu un canonicat de la libéralité de François I^{er}, il fit le carton d'un tableau qu'il destinait au chapitre dont il était membre. On trouve aussi à la fin de sa vie deux épitaphes, l'une en langue vulgaire et l'autre en latin, que voici :

D. M.

Roscio Florentino pictori
tum inventione ac dispositione
tum varia morum expressione
tota Italia Galliaque celeberrimo
qui dum pœnam talionis effugere vellet
veneno laqueum rependens
tam magno animo quam facinore
in Gallia miserrime periit.
Virtus et desperatio Florentiæ
hoc monumentum erexere.

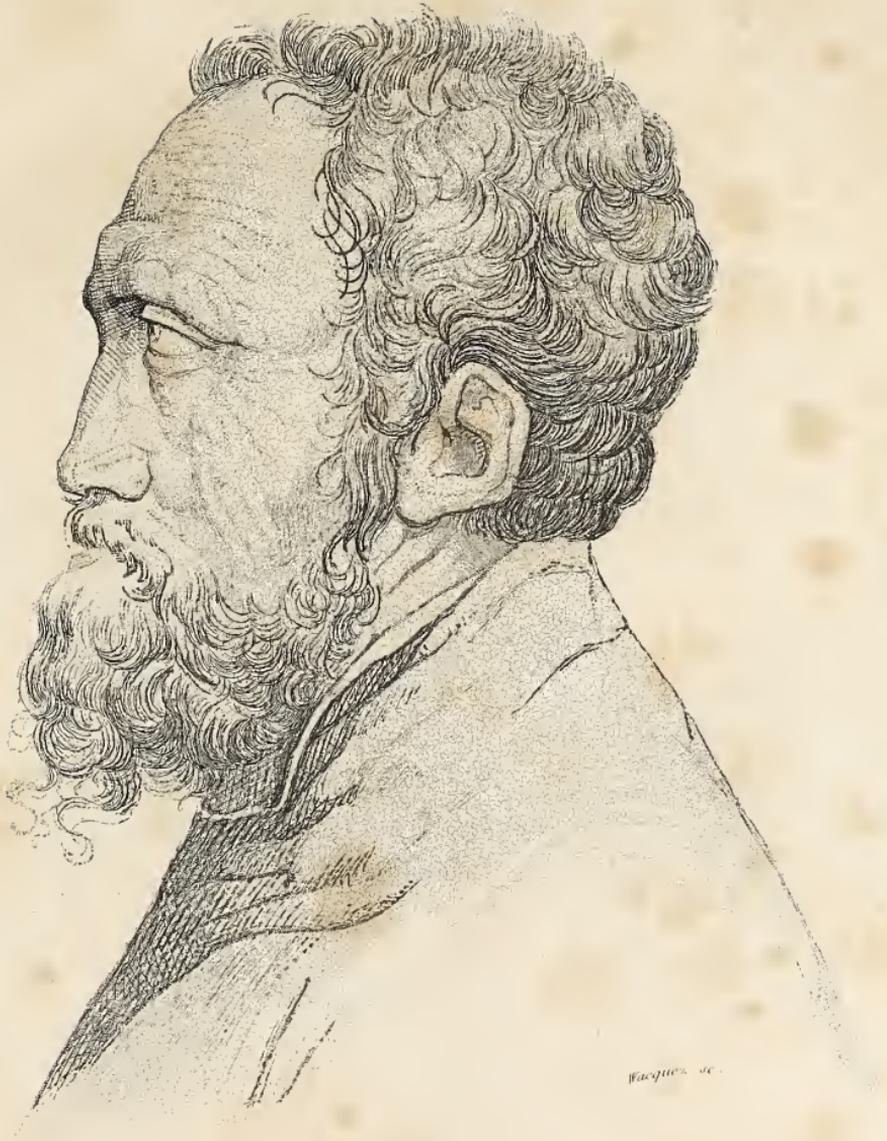
MICHEL-ANGE BUONARROTI,

PEINTRE, SCULPTEUR ET ARCHITECTE FLORENTIN.



Depuis long-temps les successeurs du célèbre Giotto faisaient de vains efforts pour donner au monde le spectacle des merveilles que peut enfanter l'intelligence humaine, en imitant la nature. Le divin Créateur, voyant l'inutilité des fatigues et des ferventes études de ces artistes, aussi éloignés de la vérité que les ténèbres le sont de la lumière, daigna enfin jeter un regard de bonté sur la terre, et résolut de nous envoyer un génie universel, capable d'embrasser à la fois et de pousser à toute leur perfection les arts de la peinture, de la sculpture et de l'architecture. Dieu accorda encore à ce mortel privilégié une haute philosophie, et le don de la poésie, pour montrer en lui le modèle accompli de toutes les choses qui sont le plus en estime et en honneur parmi nous. La Toscane, par ses travaux, avait bien mérité la faveur de compter cet homme glorieux au nombre de ses citoyens (1).

Le 6 mars de l'an 1474, un dimanche, vers la huitième heure de la nuit, naquit, dans le Casentino (2), sous une heureuse étoile, Michel-Ange,



MICHEL-ANGE BUONARROTI.



filis de noble et vertueuse femme, et de Lodovico Buonarroti Simoni, issu, dit-on, de la très ancienne et très noble famille des comtes de Canossa (3). De bénignes constellations présidèrent à la naissance de cet enfant, et semblèrent présager les chefs-d'œuvre qu'il devait créer. Lodovico Buonarroti était alors podestat de Chiusi et de Caprese, près de Vernia, diocèse d'Arezzo, où saint François reçut les stigmates. Lorsque le terme de sa charge fut expiré, Lodovico revint à Florence, et mit le nouveau-né en nourrice à trois milles de cette ville, à Settignano, où il possédait un domaine, héritage de ses pères. Settignano est un pays abondant en carrières qui ont attiré une assez nombreuse population de tailleurs de pierre et de sculpteurs. Michel-Ange eut pour nourrice la femme d'un de ces ouvriers; ce qui lui fit dire, un jour, en plaisantant, à Vasari : « Giorgio, si j'ai quelque chose de bon
« dans l'esprit, je le dois à la vertu de l'air d'Arezzo
« votre pays, de même que je dois au lait que j'ai
« sucé les ciseaux et les maillets dont je me sers pour
« exécuter mes figures. »

Lodovico Buonarroti, grâce à la fécondité de sa femme, voyait tous les ans augmenter sa famille; mais comme il n'en était pas ainsi de sa fortune, il se trouva forcé de placer ses fils dans le commerce ou la fabrique de draperies et de soieries. Quant à Michel-Ange, il l'envoya étudier la grammaire chez Francesco d'Urbino; mais un goût inné pour le dessin, chez le jeune élève, le portait à employer en cachette, à satisfaire son penchant,

tout le temps qu'il pouvait dérober (4). Il eut même à essayer plus d'une fois, non seulement des reproches, mais encore des mauvais traitements de la part de son père et de ses parents, qui considéraient la peinture comme une chose vile et indigne de leur maison. Michel-Ange s'était lié avec un élève de Domenico Ghirlandajo, nommé Francesco Granacci, qui, reconnaissant chez son jeune ami de grandes dispositions pour le dessin, lui fournissait des modèles de son maître, peintre des plus renommés alors en Italie. Lodovico sentit enfin qu'il ne pourrait vaincre la vocation impérieuse de son fils, et, pour en tirer quelque profit, le plaça, d'après les conseils de ses amis, dans l'atelier de Domenico Ghirlandajo. Michel-Ange avait quatorze ans lorsqu'il y entra.

J'ai publié ce livre pour la première fois en 1550; depuis, un biographe de Michel-Ange a écrit que des gens, qui sans doute ne connaissaient point ce grand artiste, avaient avancé, en parlant de lui, des faits controuvés et omis des choses qui méritaient d'être conservées. Je vais montrer que cet auteur s'est lui-même trompé lourdement. Ainsi, il accuse Domenico Ghirlandajo de jalousie, et de n'avoir jamais été d'aucun secours à Michel-Ange. On pourra se convaincre facilement de la fausseté de cette assertion en lisant le traité que nous allons citer, écrit par le père de Michel-Ange sur les registres de Domenico, que possèdent aujourd'hui les héritiers de ce dernier.

« 1488. Je rappelle, ce premier jour d'avril,

« comment moi, Lodovico, fils de Lionardo di Buonarroti, je place mon fils, Michel-Ange, chez Domenico et David, fils de Tommaso di Currado, pour les trois années prochaines à venir, avec les conventions et de la manière dont ledit Michel-Ange doit demeurer avec les susnommés, pendant le temps convenu, pour apprendre à peindre, à faire ses études et ce que ses maîtres lui commanderont. Lesdits Domenico et David doivent lui donner, pendant ces trois ans, vingt-quatre florins de rétribution, c'est-à-dire, la première année six florins, la seconde année huit florins, et la troisième dix florins, faisant en tout la somme de quatre-vingt-seize livres. » Après cette convention, il y a au-dessous, également de la main de Lodovico. « Le susdit Michel-Ange a reçu, ce jour seize avril, deux florins d'or, et moi son père, Lodovico, fils de Lionardo, j'ai reçu de lui comptant douze livres douze sous (5). »

J'ai copié cela sur le registre même, pour prouver que tout ce que j'écrivis jadis et ce que j'écrirai à l'avenir est fondé sur l'exacte vérité. Personne n'a connu plus intimement que moi Michel-Ange, personne n'a été plus que moi son ami et son fidèle serviteur, comme le sait bien du reste celui-là même qui feint de l'ignorer; personne au monde ne pourrait montrer comme moi une foule de lettres affectueuses de ce grand artiste. J'ai fait cette digression pour rendre hommage à la vérité, et cela doit suffire pour ce qui concerne le reste de cette vie. Maintenant je reviens à mon sujet.

Michel-Ange donna bientôt de telles preuves de son talent, que Domenico fut forcé de convenir que non seulement il surpassait tous ses jeunes rivaux, mais qu'il égalait encore souvent son maître. Un de ses camarades avait copié quelques femmes, d'après le Ghirlandajo ; il prit une grosse plume et remania les contours d'une de ces figures, de manière à en faire une chose parfaite. Ce trait donne à juger du génie de cet enfant, qui se sentait assez hardi pour corriger les ouvrages de son maître. Je conserve aujourd'hui, avec un soin religieux, ce dessin que je dois à l'amitié de Granacci.

L'an 1550, me trouvant à Rome, je le montrai à Michel-Ange, qui le revit avec plaisir et me dit modestement : « J'en savais plus dans ma jeunesse que « je n'en sais dans ma vieillesse. »

A cette époque, Domenico peignait à fresque la grande chapelle de Santa-Maria-Novella. Pendant son absence, Michel-Ange dessina d'après nature une partie de ses condisciples, l'échafaud sur lequel ils travaillaient et tous les ustensiles dont ils se servaient. Domenico, à son retour, ne put s'empêcher de s'écrier : « Cet enfant en sait plus que son maître. » Il resta justement étonné des résultats merveilleux obtenus par ce précoce génie, qui semblait posséder déjà toute la science d'un peintre vieilli sous le harnais. Chaque jour voyait éclore un nouveau prodige. Martino Tedesco (6) avait gravé sur cuivre la Tentation de saint Antoine : aussitôt que cette gravure parut à Florence, Michel-Ange en fit à la plume une copie tellement

exacte, qu'il fut impossible de discerner le modèle. Il voulut ensuite peindre ce même sujet, et pour représenter avec fidélité toutes sortes de figures monstrueuses ou grotesques, il allait lui-même au marché acheter des poissons, dont la forme, la couleur et les écailles étaient des plus étranges. Enfin, il imitait si admirablement tous les dessins des anciens maîtres, qu'avec la plus scrupuleuse attention, on ne pouvait trouver la moindre différence entre les originaux et ses copies auxquelles il donnait des tons de vétusté qui empêchaient complètement de les reconnaître. Ces études le mirent en grande réputation.

Dans ce temps, Bertoldo, élève de Donato, était directeur de l'école de peinture et de sculpture que Laurent de Médicis avait établie dans son palais et ses jardins de la place San-Marco, en rassemblant à grands frais les plus précieux antiques, pour donner un nouvel essor aux arts du dessin. Bertoldo, que son grand âge empêchait alors de se livrer au travail, était un maître fort expérimenté, et jouissait d'une réputation méritée; car il avait habilement réparé les chaires du Donato (7) et jeté en bronze des pièces d'artillerie, ainsi que plusieurs autres petits ouvrages: personne à Florence ne pouvait le surpasser dans cet art (8). Laurent de Médicis, affligé de voir que sa patrie, si riche en peintres célèbres, ne possédait point de sculpteurs renommés, avait donc résolu de créer une école, comme je l'ai déjà dit. Il pria Domenico Ghirlandajo de choisir, parmi ses élèves, ceux qui annonçaient

les plus heureuses dispositions, et de les envoyer travailler dans ses jardins, où il se promettait d'en faire des hommes capables de l'honorer autant que sa belle Florence. Le Ghirlandajo lui envoya Michel-Ange et Francesco Granacci. Nos jeunes artistes trouvèrent dans les jardins Torrigiano, de la famille des Torrigiani, qui s'occupait à modeler en terre certains morceaux antiques que lui avait donnés le vieux Bertoldo. Michel-Ange, piqué d'émulation, ne tarda pas à l'imiter, et ses premiers essais furent remarqués par Laurent de Médicis, qui l'encouragea vivement à continuer ces études. Quelques jours après, il se mit à copier en marbre une tête de Faune, dont le nez et la bouche étaient rongés par le temps. Il n'avait encore jamais touché un ciseau, mais il fut assez hardi pour suppléer par son imagination, à ce qui manquait à l'original; il ouvrit la bouche du Faune de façon que l'on apercevait la langue et toutes les dents. A la vue de cet ouvrage, Laurent, après un moment de surprise et d'admiration, lui dit en plaisantant : « Tu devrais savoir qu'il manque toujours quelques dents aux vieillards. » Michel-Ange sentit cette vérité, et Laurent ne fut pas plus tôt parti, qu'il cassa une dent à son Faune, et imita dans la gencive jusqu'au vide qu'elle devait laisser (9). Laurent, à son retour, rit beaucoup de la docilité et de l'ingénuité de Michel-Ange. Ayant résolu de protéger un génie si brillant et si précoce, il fit dire à son père que, s'il voulait le lui confier, il le traiterait comme son propre fils. Lodovico y consentit volontiers (10). Laurent donna

un appartement dans son palais à Michel-Ange, et l'admit même à sa table, où se rassemblaient les plus nobles et les plus importants personnages. Notre jeune artiste avait quinze ou seize ans lorsqu'il entra chez Laurent; il y était déjà depuis quatre ans, lorsqu'en 1492 arriva la mort de son protecteur (11). Il en recevait cinq ducats par mois, qu'il employait à secourir son père, à qui il procura en outre un emploi à la douane (12). Disons, en passant, que tous les élèves qui travaillaient dans les jardins de Laurent recevaient de ce magnifique citoyen un salaire proportionné à leur mérite.

A cette époque, d'après le conseil du Poliziano, écrivain d'un rare talent, Michel-Ange tira d'un bloc de marbre le Combat d'Hercule avec les Centaures (13). Cet admirable bas-relief, qui semble dû à un maître consommé plutôt qu'à un jeune homme, est conservé aujourd'hui précieusement dans la maison de Lionardo Buonarroti, où l'on voyait, il y a plusieurs années, un autre bas-relief en marbre de la hauteur d'une brasse, représentant une Vierge, dans lequel Michel-Ange s'était proposé de contrefaire le style de Donatello. Cette imitation est parfaite, mais trahit quelquefois une manière plus gracieuse et un meilleur dessin. Lionardo en fit présent au duc Cosme de Médicis, qui ne possède que ce seul bas-relief de Michel-Ange (14).

Michel-Ange travailla avec une ardeur sans égale dans les jardins des Médicis, dont il avait les clefs, et étudia pendant plusieurs mois les peintures de Masaccio, qui se trouvent au couvent del Carmine.

Son talent ne tarda pas à lui susciter des jaloux et des ennemis. Torrigiano, furieux de se voir éclipsé, lui fracassa le nez d'un si violent coup de poing, qu'il en porta la marque toute sa vie. Torrigiano fut exilé de Florence, comme nous l'avons déjà raconté (15).

Après la mort de Laurent de Médicis, Michel-Ange, accablé de douleur, retourna chez son père. Pour faire diversion à son chagrin, il acheta un grand bloc de marbre, et exécuta un Hercule, haut de quatre brasses, qui resta pendant plusieurs années dans le palais Strozzi, et fut depuis envoyé en France au roi François par Giovanbattista della Palla (16).

Cependant, Pierre de Médicis, fils et successeur de Laurent, envoyait souvent chercher Michel-Ange, dont il mettait à profit les lumières et le bon goût, pour des acquisitions de pierres gravées, de camées antiques et autres curiosités. On rapporte qu'un hiver où il tomba une grande quantité de neige à Florence, il imagina d'en faire faire une statue dans la cour de son palais, et il en chargea notre artiste, au mérite duquel il n'était pas insensible; car Lodovico, s'apercevant de l'estime que ce seigneur et les grands portaient à son fils, lui donna des habits plus riches que de coutume (17).

Dans ce temps, Michel-Ange sculpta un crucifix en bois (18) pour l'église de Santo-Spirito, dont le prieur lui rendit plusieurs services. Ainsi, dans l'hôpital dépendant du couvent, il lui avait fourni un atelier et des cadavres à disséquer, qui lui per-

mirent de commencer les études anatomiques auxquelles il dut dans la suite la perfection de son dessin.

Peu de semaines avant la révolution qui chassa de Florence la famille des Médicis, Michel-Ange, prévoyant les malheurs que devaient causer l'arrogance et le mauvais gouvernement de Pierre, et craignant de n'être pas lui-même en sûreté, se réfugia à Bologne et ensuite à Venise (19). Cette dernière ville ne lui offrant aucune espérance de travail, il revint à Bologne, où le hasard le servit à merveille. Messer Giovanni Bentivogli avait porté une loi qui défendait aux étrangers de pénétrer dans la ville sans un passe-port, sous peine d'une amende de cinquante bolognini. Michel-Ange eut l'imprudence de ne pas se conformer à l'édit, et fut condamné à l'amende. Ne pouvant acquitter cette somme, il se trouvait fort embarrassé, lorsque Messer Giovanfrancesco Aldovrandi, membre du conseil des Seize, après s'être fait rendre compte de cette affaire, le délivra et le retint chez lui pendant plus d'une année. Un jour, Aldovrandi le mena voir le tombeau de saint Dominique, sculpté par Giovan Pisano, et par Maestro Niccolò dall' Arca, et lui demanda s'il se sentait le courage d'exécuter deux figures, haute d'une brasse, qui y manquaient, représentant, l'une, saint Pétrone, et l'autre, un Ange tenant en main un chandelier. Michel-Ange s'en chargea avec empressement, et reçut trente ducats pour ces deux statues, qu'il fit en marbre et que l'on peut regarder comme les

meilleurs morceaux de ce monument. Il ne resta guère plus d'un an à Bologne, quoiqu'il fût traité avec toutes sortes d'égards par Messer Aldovrandi, qui, charmé de sa belle prononciation, aimait à lui entendre lire le Dante, Pétrarque, Boccace et d'autres poètes toscans. Mais il comprit qu'il perdait son temps dans cette ville, et il retourna à Florence, où il fit en marbre un petit saint Jean, pour Laurent, fils de Pierre-François de Médicis, et un Cupidon endormi, grand comme nature, qui fut montré, par l'entremise de Baldassare de Milan, à ce même Laurent, qui le trouva si beau et si admirable qu'il dit à Michel-Ange : « Si tu lui don-
« nais une apparence de vétusté, en l'enterrant,
« tu l'enverrais à Rome où il passerait sûrement
« pour antique, et tu le vendrais beaucoup plus cher
« qu'ici. » Michel-Ange, dit-on, aurait suivi ce conseil ; d'autres veulent que Baldassare de Milan, après l'avoir transporté à Rome, l'ait enfoui lui-même dans son jardin, et l'ait vendu au cardinal San-Giorgio, la somme de deux cents ducats. D'autres prétendent qu'il fut vendu par un agent de Baldassare, et que celui-ci écrivit à Laurent de donner trente écus à l'artiste, assurant qu'il n'avait pu trouver un meilleur prix de la statue. Mais le cardinal San-Giorgio apprit que le Cupidon avait été fait à Florence, et y envoya un de ses gentilshommes pour en découvrir l'auteur (20). Furieux de la fourberie du marchand, le cardinal reprit son argent en rendant la statue ; alors, le duc Valentino l'acheta et la donna à la duchesse de Mantoue (21).

La honteuse action du cardinal San-Giorgio fut universellement blâmée ; cet homme n'avait pas le moindre goût pour les arts, et appartenait à la classe de ces gens qui jugent les choses sur l'apparence, et s'attachent plus au nom de l'ouvrier qu'à l'œuvre elle-même (22). Mais cela servit du moins à accroître la réputation de Michel-Ange, qui fut appelé à Rome, où il resta près d'un an, chez le cardinal, sans toutefois recevoir de lui la commande d'aucun ouvrage ; car, je le répète, ce seigneur était fort ignorant. Dans ce temps, le barbier du cardinal, qui se piquait d'être connaisseur, et qui même se mêlait de peindre en détrempe, se lia avec Michel-Ange, qui lui donna un carton où il avait représenté saint François recevant les stigmates. Ce barbier en fit un petit tableau très soigné, que l'on conserve aujourd'hui dans la première chapelle, à main gauche, en entrant dans l'église de San-Piero-a-Montorio (23).

Messer Iacopo Galli, gentilhomme romain et amateur instruit, reconnut le mérite de notre artiste, et lui fit exécuter en marbre un autre Cupidon, grand comme nature, et un Bacchus, haut de dix palmes, tenant une coupe de la main droite, et de la gauche une peau de tigre, et une grappe de raisin qu'un petit satyre mange furtivement. Le corps du dieu de la vendange offre un merveilleux mélange de la tournure svelte et souple d'un jeune homme, avec la délicatesse et la rondeur des formes d'une femme (24).

Le cardinal de Saint-Denis, autrement appelé le

cardinal de Rouen (25), chargea Michel-Ange de sculpter en marbre le groupe de la Vierge et du Christ mort, que l'on plaça à Saint-Pierre, dans la chapelle de la Vergine-Maria-della-Febbre. Jamais artiste n'arrivera, malgré tous ses efforts, à la perfection de dessin, à la gracieuse facilité et à la franchise d'exécution que Michel-Ange déploya dans cette admirable composition, où il montra toute la force et toute la puissance de son art. Le Christ mort est d'une beauté inimitable; la charpente du corps, les muscles, les veines, les nerfs, les emmanchements des bras, des genoux, des hanches, sont rendus avec une vérité qui tient du prodige. On ne peut concevoir comment il a été possible à un homme de tirer d'un bloc informe de marbre une création que la nature dans ses plus grands efforts aurait peine à enfanter. Enfin, c'est le seul ouvrage sur lequel Michel-Ange ait mis son nom; voici ce qui l'y détermina : étant entré un jour dans le premier local qu'occupait son groupe, il entendit plusieurs Milanais en faire l'éloge; mais l'un d'entre eux ayant demandé quel était l'auteur, on lui répondit : « c'est notre Gobbo de Milan (26). » Michel-Ange garda le silence; mais, piqué de voir un autre jouir de l'honneur de ses travaux, il s'introduisit la nuit dans la chapelle, et muni d'une petite bougie et de ses ciseaux, il grava son nom sur la ceinture de la Vierge. Un bel esprit adressa les vers suivants à cette statue divine :

Bellezza, ed Onestate,
E Doglia, e Pietà in vivo marmo morte,

Deh, come voi pur fate,
Non piangete sì forte,
Che anzi tempo risvegliasi da morte,
E pur, mal grado suo,
Nostro Signore e tuo
Sposo, Figliuolo, e Padre,
Unica Sposa sua Figliuola e Madre.

Ce chef-d'œuvre couvert de gloire Michel-Ange ; et étendit sa renommée au loin ; il y eut cependant des sots qui prétendirent que l'artiste avait donné au visage de la Vierge un trop grand air de jeunesse. Ces ignorants ne savent donc pas que les femmes chastes et pures conservent long-temps les grâces de la jeunesse ? Il devait en être autrement pour le Christ, qui avait essuyé toutes les vicissitudes de l'humanité (27).

A cette époque, un ami de Michel-Ange le pressa de se rendre à Florence, où il pouvait obtenir du gonfalonier Pier Soderini un énorme bloc de marbre, que possédait l'œuvre de Santa-Maria-del-Fiore, et qui avait été gâté jadis par la maladresse de Simone de Fiesole. Soderini balançait dans son choix, entre Léonard de Vinci (28) et Andrea Con-tucci de Monte-Sansovino, habile sculpteur, lorsque Michel-Ange se présenta, en promettant d'extraire du bloc une figure, sans qu'il fût besoin d'un seul morceau de rapport. Simone de Fiesole avait tenté de faire de ce marbre, haut de neuf brasses, une statue colossale ; mais comme il ne put en tirer qu'une ébauche estropiée, il fut forcé d'abandonner son projet. Michel-Ange vit sa demande facilement accueillie, et commença aussitôt un modèle en cire

représentant le jeune David, armé de sa fronde. Il se renferma dans un atelier qu'il se fit construire, à Santa-Maria-del-Fiore, et y acheva sa statue, sans permettre que l'on vînt visiter son travail. Le marbre manqua en certains endroits où l'on remarque encore plusieurs coups de ciseau de Simone (29). Michel-Ange fit là un véritable miracle, car il donna l'existence à un mort. Giuliano et Antonio San-Gallo, à l'aide d'une machine fort ingénieuse, transportèrent sans danger, en 1504, ce colosse sur la place de' Signori (30). Quelque temps après, Michel-Ange était occupé à opérer de légères retouches, lorsque survint le gonfalonier Pier Soderini, qui se mit à critiquer la grosseur du nez de David. Michel-Ange voyant que Soderini regardait son ouvrage de bas en haut, et que ce point de vue défavorable ne lui permettait pas de bien juger la chose, monta sur son échafaud, et ramassa adroitement de la poussière de marbre, qu'il laissa tomber sur son critique pendant qu'il faisait semblant de corriger le nez avec son ciseau; puis, se retournant vers le gonfalonier, il lui dit: « Eh bien! « qu'en pensez-vous maintenant? — Admirable! « répondit Soderini, vous lui avez donné la vie.» Michel-Ange descendit de son échafaud, en riant de ce docte magistrat, semblable à tant d'autres parfaits connaisseurs, qui parlent sans savoir ce qu'ils disent. Ce chef-d'œuvre éclipsa la renommée de toutes les statues modernes et antiques, grecques et latines, sans excepter le Marforio de Rome (31), le Tibre et le Nil du Belvédère, ou les Colosses de

Monte-Cavallo ; car il offre un ensemble divin de grâce, de beauté, de perfection et d'élégance, que l'on ne saurait trouver ailleurs (32). Michel-Ange reçut quatre cents écus de récompense du gonfalonier, qui lui commanda un autre David en bronze, qui fut envoyé en France (33). Dans le même temps, il ébaucha deux bas-reliefs circulaires en marbre ; l'un, pour Taddeo Taddei, chez lequel on le voit aujourd'hui ; et l'autre, destiné à Bartolommeo Pitti, fut donné à Luigi Guicciardini, par Fra Miniato Pitti de Monte-Oliveto, amateur distingué et savant cosmographe. Il ébaucha encore un saint Matthieu en marbre, pour l'œuvre de Santa-Maria-del-Fiore, et fit un bas-relief circulaire en bronze, représentant la Vierge (34), à la sollicitation de plusieurs marchands flamands, de la famille Moscherini (35), qui le lui payèrent cent écus et l'envoyèrent dans leur pays.

Michel-Ange exécuta ensuite, pour Agnolo Doni, citoyen de Florence, riche amateur de ses amis, un tableau circulaire, où il peignit la Vierge à genoux, tenant son fils entre ses bras et le présentant à saint Joseph. La reine du ciel contemple avec ravissement la beauté de son enfant, et invite le saint vieillard, dont le visage exprime une tendresse respectueuse, à partager son précieux fardeau. Le fonds du tableau est orné de petits anges nus, les uns debout, les autres assis ou appuyés. Parmi le petit nombre de peintures à l'huile que fit Michel-Ange, on peut compter celle-là comme la plus achevée et la plus belle. Lorsqu'elle fut terminée, il l'envoya à Agnolo

Doni, avec un billet dans lequel il lui demandait soixante-dix ducats, pour le prix de son ouvrage. Agnolo, homme économe, trouva la somme un peu forte, quoiqu'il sût que le tableau valait davantage, et donna quarante ducats au porteur, en lui disant qu'il jugeait ce prix raisonnable. Michel-Ange les lui renvoya aussitôt, et pour le punir réclama cent ducats ou son tableau. Agnolo répondit alors qu'il payerait les soixante-dix ducats ; mais Michel-Ange irrité finit par doubler la somme offerte, et exigea cent quarante ducats (36).

Tandis que Léonard de Vinci s'occupait du carton d'après lequel il devait peindre, sur un des grands côtés de la salle du conseil, un Combat de cavalerie, comme nous l'avons déjà rapporté (37), le gonfalonier Pier Soderini, qui avait enfin pris une haute idée du talent de Michel-Ange, le mit en concurrence avec Léonard, et lui confia, pour être peinte à fresque, la partie de la salle du conseil qui faisait pendant à celle dont s'était chargé son rival. Michel-Ange choisit pour sujet un épisode de la guerre de Pise, et commença dans un atelier qu'on lui donna à l'hôpital de Tintori à Sant'-Onofrio, son carton qu'il ne voulut laisser voir à personne avant qu'il ne fût terminé. Il représenta les soldats florentins se baignant dans l'Arno pendant la chaleur du jour. L'ennemi se montre à l'improviste, les tambours battent le rappel, et les trompettes sonnent l'alarme. A l'instant les baigneurs escaladent la rive escarpée du fleuve, les uns s'armant à la hâte pour voler au secours de leurs com-

pagnons, d'autres courent déjà au combat engagé par quelques pelotons de cavalerie. Un vieillard, la tête ceinte d'une couronne de lierre, entendant le tumulte, les cris des soldats et le bruit des tambours, se chausse avec précipitation; mais ses membres mouillés arrêtent ses vêtements; ses muscles et ses nerfs contractés indiquent ses efforts: d'autres soldats, dans les attitudes les plus variées, offrent des raccourcis d'une beauté inimitable. On trouvait encore quantité de personnages groupés et ébauchés de différentes manières: ici les contours et les traits étaient seulement indiqués au charbon; là les figures étaient rehaussées de masses d'ombres et de clairs. Tous les artistes qui virent cette œuvre sublime furent remplis d'admiration pour le génie de Michel-Ange et pensèrent que jamais aucun mortel ne pourrait l'égaliser. Ce carton fut exposé dans la salle du pape et servit de modèle à une foule de florentins et d'étrangers qui, en l'étudiant, devinrent de grands maîtres, tels que Aristotile da San-Gallo, ami de Michel-Ange, Ridolfo Ghirlandajo, Raphaël Sanzio d'Urbino, Francesco Granacci, Baccio Bandinelli, Alonzo Beruguetta (38), Andrea del Sarto, le Francia Bigio, Jacopo Sansovino, le Rosso, Maturino, Lorenzetto, le Tribolo, Jacopo da Pontormo et Perino del Vaga. Il fut ensuite placé dans la grande salle du palais des Médicis, et abandonné aux artistes avec trop de confiance; car, pendant la maladie du duc Julien, il fut déchiré en plusieurs morceaux qui circulèrent en différents endroits, comme nous l'avons dit ailleurs (39). Messer Uberto Strozzi, gen-

tilhomme de Mantoue, conserve quelques-uns de ces fragments avec un soin religieux; et certes, on les croirait créés par un Dieu plutôt que par un homme (40).

Ce célèbre carton, le groupe de la Vierge et du Christ mort, et la statue colossale de David acquirent une telle réputation à Michel-Ange, alors âgé seulement de vingt-neuf ans, que Jules II, ayant succédé en 1503 à Alexandre VI, l'appela près de lui pour travailler à son tombeau (41). Les ministres de Sa Sainteté payèrent à l'artiste cent écus pour son voyage. Arrivé à Rome, il se passa plusieurs mois sans que le pape lui fît rien commencer. Enfin Jules II résolut de mettre à exécution un dessin de Michel-Ange, dont la beauté et la richesse surpassaient tous les anciens monuments de ce genre; il voulut même rebâtir entièrement l'église de Saint-Pierre pour y placer ce tombeau. Michel-Ange, suivi de deux compagnons, se rendit aussitôt à Carrare pour faire tailler les marbres nécessaires à cette vaste entreprise. Il reçut à Florence, d'Alamanno Salviati, la somme de mille écus, et passa huit mois dans les montagnes sans toucher d'autre argent. En voyant les blocs énormes que recélaient ces carrières, Michel-Ange sentit plusieurs fois le désir d'exécuter un colosse semblable à ceux que nous ont laissés les anciens. Les marbres qu'il choisit dans cet endroit furent conduits par mer à Rome, ou ils couvrirent la moitié de la place Saint-Pierre. Michel-Ange établit pour la commodité du pape, qui allait souvent le visiter, un pont-levis qui commu-

niquait de la galerie du palais à son atelier ; cette faveur lui suscita des envieux et des persécutions infinies. Il termina quatre statues , et ébaucha huit figures destinées à ce monument dont nous allons donner la description (42) ; il devait offrir un massif de construction parallélogramme de dix-huit brasses de longueur sur douze de largeur ; l'extérieur était orné de niches séparées par des Termes drapés , supportant l'entablement ; chacune de ces figures aurait tenu enchaîné un captif ; ces prisonniers représentaient les provinces conquises par Jules , et réduites sous l'obéissance de l'Église ; on eût vu encore plusieurs autres figures , emblèmes des arts soumis à l'empire de la mort , comme le pape qui les avait encouragés. L'entablement aurait porté quatre statues colossales , la Vie active , la Vie contemplative , saint Paul et Moïse (43) , et une espèce de massif , fort en reculée , lequel comprenait l'amortissement , massif surmonté lui-même de deux figures soutenant un sarcophage : l'une , représentant le Ciel , paraissait se réjouir de ce que l'âme de Jules II était allée jouir de la gloire éternelle ; l'autre , représentant la Terre , semblait pleurer la perte de ce pontife ; on devait entrer dans l'intérieur du massif par les deux petits côtés , et on y eût trouvé une espèce de petite rotonde , au centre de laquelle aurait été placé le véritable sarcophage. Enfin , ce monument aurait eu quarante statues , sans compter les enfants et une foule d'autres ornements. Michel-Ange fit transporter quelques marbres à Florence , où il avait l'intention de passer l'été pour fuir le

mauvais air de Rome. Il sculpta de sa main, à Rome, deux esclaves d'une beauté divine ; mais, le mausolée une fois abandonné, il en fit présent à Ruberto Strozzi, chez lequel il était tombé malade. Ces esclaves furent ensuite envoyés à François I^{er}, et se trouvent aujourd'hui au château d'Écouen (44). Michel-Ange ébaucha encore à Rome huit statues, cinq à Florence, et acheva la Victoire écrasant un captif ; ce groupe fut donné par Lionardo, neveu de Buonarroti, au duc Cosme qui le plaça dans la grande salle de son palais, peint par Vasari (45). Michel-Ange termina plus tard le Moïse, qui peut à juste titre être considéré comme le chef-d'œuvre de la sculpture. Le législateur des Juifs est assis, le bras droit posé sur les tables de la loi, et la tête soutenue par sa main gauche ; son visage, calme et terrible à la fois, éblouit par sa splendeur divine celui qui le regarde ; il faut admirer aussi la beauté et la perfection des bras, des mains, des genoux, des pieds et des draperies. Moïse ainsi représenté doit plus que jamais s'appeler l'ami de Dieu, qui a semblé vouloir confier aux mains de Michel-Ange le soin de préparer sa résurrection ; et si les Hébreux, hommes et femmes, continuent, comme ils le font, à aller en troupe le visiter et l'adorer chaque jour du Sabbat, ils adoreront une chose divine et non humaine (46). Malheureusement le magnifique projet du tombeau de Jules fut abandonné, et on conserva seulement un des petits côtés que l'on voit aujourd'hui terminé dans l'église de San-Pietro-in-Vincoli ; nous décrirons ce monument en son lieu.

Tandis que Michel-Ange s'occupait de ces travaux, un dernier transport de marbres de Carrare arriva à Ripa et fut conduit sur la place de Saint-Pierre. Comme il fallait payer les mariniers, Michel-Ange, selon sa coutume, se rendit chez le pape pour lui demander de l'argent. Ce jour-là, Sa Sainteté étant gravement occupée des affaires de Bologne ; notre artiste acquitta les frais, de ses propres deniers, croyant en être bientôt remboursé. Quelque temps après, il retourna au palais afin d'en parler au pape ; mais il éprouva les mêmes difficultés pour être introduit, et un valet lui dit de prendre patience, qu'il avait reçu l'ordre de ne pas le laisser entrer. « Mais, reprit un évêque qui était là présent, est-ce que tu ne connais pas la personne que tu refuses ? — « Je la connais très bien, mais je suis ici pour « exécuter les ordres de mes supérieurs et de Sa « Sainteté, répondit le valet. » Michel-Ange pour qui jusqu'alors toutes les portes avaient été ouvertes, indigné d'une telle réception, dit au valet : « Quand « le pape aura besoin de moi, vous lui direz que je « suis allé ailleurs. » De retour chez lui à deux heures de nuit, il donne à deux de ses domestiques l'ordre de vendre tous ses effets aux juifs, et de venir le rejoindre à Florence. Il prend la poste et ne s'arrête qu'à Poggibonzi, sur le domaine des États de Florence. A peine y était-il arrivé, qu'il est joint coup sur coup par cinq courriers du pape chargés des lettres les plus pressantes de Sa Sainteté qui lui enjoignaient de retourner à Rome, sous peine d'en courir sa disgrâce. Invitations ou menaces, tout fut

inutile. Les courriers, par leurs supplications, purent seulement obtenir de lui qu'il écrirait au pape qu'il le priait de lui pardonner s'il ne paraissait plus en sa présence, mais qu'ayant été traité comme un misérable pour prix de ses services et de son attachement, Sa Sainteté pouvait faire choix d'un autre sculpteur. Michel-Ange séjourna trois mois à Florence et employa ce temps à terminer le carton de la grande salle du Conseil. Pier Soderini désirait vivement le retenir, pour voir l'achèvement de cette belle entreprise; mais la Seigneurie reçut de Jules trois brefs remplis de menaces, pour obtenir qu'on lui remît le fugitif (47). Michel-Ange, effrayé de la fureur du pape, était disposé, dit-on, à partir pour Constantinople, où le Grand-Seigneur l'avait fait inviter, par quelques moines de saint François, à venir construire un pont, qui aurait mis cette ville en communication avec le faubourg de Pera. Pier Soderini réussit cependant à lui persuader, malgré toute sa répugnance, d'aller trouver le pape; et pour le rassurer, l'envoya en qualité d'ambassadeur de Florence, et chargea son frère, le cardinal Soderini, de le présenter lui-même au pape, qui déjà s'était rendu à Bologne (48). On attribue encore ce départ de Michel-Ange à un autre motif. Comme il ne permettait à personne de voir ses travaux avant qu'ils fussent achevés, le pape curieux et impatient, après avoir gagné à force d'argent les ouvriers, s'introduisait, sous un déguisement, dans la chapelle Sixtine, pendant son absence. Michel-Ange ne tarda pas à se douter de la trahison de ses ouvriers,

se mit en embuscade, et, au moment où le pape entrait, lança du haut de son échafaud de lourdes planches, qui effrayèrent tellement Sa Sainteté qu'elle s'enfuit précipitamment. Que l'on adopte l'une ou l'autre de ces versions, toujours est-il que Michel-Ange s'éloigna de Rome, dans la crainte du ressentiment de Jules II, qu'il avait offensé. A son arrivée à Bologne, il ne put être présenté au pape par le cardinal Soderini, qui, se trouvant malade, avait chargé un évêque de le remplacer. A peine fut-il débotté, que les courtisans le conduisirent chez Sa Sainteté, qui se trouvait alors dans le palais des Seize. « Enfin, lui dit Jules II, en « le regardant d'un œil irrité, au lieu de venir nous « trouver, tu as attendu que nous ayons été nous- « même te chercher : » voulant dire par là que Bologne est plus près de Florence que Rome. Michel-Ange, dans une attitude respectueuse, répondit à voix haute qu'il lui demandait pardon, et que s'il avait commis cette faute, c'était par dépit d'avoir été honteusement chassé de son palais. L'évêque qui avait présenté Michel-Ange au pape dit alors pour l'excuser : « Que votre Sainteté lui pardonne, « ces sortes de gens sont des ignorants qui ne con- « naissent que leur métier. » Jules, indigné de la sottise de cet évêque, le frappa de sa canne en lui disant : « Ignorant toi-même, tu l'outrages, quand « nous ne lui disons pas d'injures, nous ; retire-toi. » Et le pauvre évêque fut mis à la porte par les valets, à grand renfort de coups de poing. Le pape, ayant ainsi assouvi sa colère, donna sa bénédiction à

Michel-Ange, et le retint à Bologne, où, après l'avoir comblé de présents, il lui commanda d'exécuter en bronze sa statue, haute de cinq brasses.

Le Francia, orfèvre et peintre très habile, qui ne connaissait encore aucun des ouvrages du Buonarroti, obtint, par l'entremise de quelques amis, la faveur de voir cette figure pendant que Michel-Ange y travaillait. Michel-Ange lui ayant demandé ce qu'il en pensait, il répondit que c'était un très beau jet, et qu'il avait employé une belle matière. Cette réponse paraissait faire l'éloge du bronze, plutôt que celui de l'artiste, qui lui répliqua : « J'ai, au pape Jules qui
« me l'a donnée, la même obligation que vous avez
« aux marchands qui vous vendent vos couleurs. » Et il ajouta, en se tournant vers les gentilshommes qui se trouvaient présents, que le Francia était un sot (49). A ce propos, un beau jeune homme, fils du Francia, s'avança ; mais Michel-Ange l'arrêta en lui disant : « Ton père s'entend mieux à faire de
« belles figures vivantes qu'à les peindre. »

Avant de partir pour Rome, Sa Sainteté alla voir le modèle en terre de sa statue, que Michel-Ange venait de terminer. Notre artiste avait représenté le pontife, la main droite élevée, dans une attitude si fière et si menaçante, que Jules lui demanda si elle donnait des bénédictions ou des malédictions. « Saint-Père, répondit Michel-Ange, elle avertit le peuple
« de Bologne d'être sage. » Comme la main gauche attendait encore l'emploi qu'on pourrait lui donner, il proposa au pape de lui faire tenir un livre. « Placez-y plutôt une épée, dit le pape, je ne suis

« pas un lettré (50). » Jules II laissa mille écus à Messer Antonmaria da Lignano, pour l'achèvement de cette statue, qui coûta seize mois de travail à Michel-Ange et fut placée dans la grande niche du portail de San-Petronio. Lorsque les Bentivogli rentrèrent à Florence, le peuple brisa ce chef-d'œuvre, et les morceaux furent achetés par le duc Alphonse de Ferrare, qui en fit faire une pièce d'artillerie qu'on appela *la Giulia*; il en conserva seulement la tête, que l'on voit dans son cabinet.

Pendant que Michel-Ange était retenu à Bologne par les soins qu'exigeait l'exécution de cette statue, le Bramante, de concert avec Raphaël d'Urbin, profita de son absence pour conseiller à Jules II d'abandonner le projet de son tombeau, en lui disant que le construire de son vivant était de mauvais augure, et qu'il semblait vouloir hâter ses derniers moments. Bramante et Raphaël persuadèrent donc au pape de forcer Michel-Ange à peindre la chapelle du palais, bâtie par son oncle Sixte IV. Bramante et les autres envieux de notre artiste voulaient le réduire au désespoir, en lui enlevant ses travaux de sculpture qui l'immortalisaient, pour le contraindre à entreprendre un genre de peinture où il devait se montrer inférieur à Raphaël, puisqu'il n'avait pas encore eu l'occasion de le pratiquer; et, en supposant qu'il réussît contre leur attente, ils espéraient irriter facilement le pape contre lui, détruire son crédit, et enfin s'en débarrasser de manière ou d'autre (51).

Michel-Ange, à peine de retour à Rome, reçut du pape l'ordre de laisser de côté son tombeau et

de commencer les peintures de la Sixtine. Il employa en vain toutes les raisons les plus plausibles, pour se dispenser d'accepter une entreprise dont il connaissait toutes les difficultés. Il alléguait son ignorance de la fresque et de la pratique des couleurs, pour renvoyer l'ouvrage à Raphaël; mais tout cela ne servit qu'à aiguillonner davantage le désir de Jules II, dont les volontés étaient inflexibles, et qui, d'ailleurs, était secrètement stimulé par les envieux de Buonarroti, et surtout par Bramante. Michel-Ange, voyant donc qu'il ne pouvait plus résister sans exciter la colère du pape, dont le caractère était extrêmement violent, résolut d'obéir.

Bramante fut chargé de faire les échafauds nécessaires. Il voulait procéder à l'érection du plancher, au moyen de cordages qui auraient passé par des trous pratiqués dans la voûte de la chapelle. « Mais, « lui demanda Michel-Ange, l'ouvrage une fois terminé, comment bouchera-t-on, dans l'intérieur, « les trous de la voûte? — On y pensera ensuite, « répartit l'architecte, et du reste on ne peut pro- « céder autrement. » Michel-Ange, reconnaissant que Bramante faisait preuve de peu de savoir, ou de mauvais vouloir, alla trouver le pape, et lui dit que les échafauds étaient mal construits. Jules lui répondit, en présence de Bramante, qu'il lui permettait de les établir à sa fantaisie. Michel-Ange s'en tira aussitôt avec habileté, au moyen de contre-fiches isolées des murs avec d'autres procédés, qui furent dorénavant employés, et par Bramante lui-même, dans toutes les grandes constructions de

voûtes. Le produit de tous les équipages de cordes, rassemblés par Bramante, que Michel-Ange abandonna au charpentier qui reconstruisit son échafaud, suffit pour doter une des filles de ce pauvre homme (52).

Lorsque Michel-Ange eut dessiné ses cartons, le pape voulut faire jeter à bas les anciennes peintures, exécutées du temps de Sixte IV (53), et, sur l'estimation de Giuliano da San-Gallo, accorda quinze mille ducats à notre artiste, pour toutes les dépenses que devait occasionner son immense travail.

Entièrement étranger au mécanisme de la peinture à fresque, Michel-Ange appela de Florence quelques-uns des meilleurs peintres en ce genre, pour s'en faire aider, ou plutôt pour apprendre leurs procédés en les voyant travailler. On comptait parmi ces artistes, le Granacci, Giulian Bugiardini, Jacopo di Sandro, l'aîné des Indaco, Agnolo di Donnino, et Aristotile da San-Gallo. Il éprouva leur talent; mais, peu satisfait de leur besogne, il l'effaça complètement un beau matin, et se renferma dans la chapelle, sans jamais consentir à les recevoir, même dans sa maison. Nos pauvres Florentins, voyant enfin que la plaisanterie durait trop long-temps, prirent le parti de retourner dans leur patrie avec leur courte honte.

Le Buonarroti se mit donc seul à l'ouvrage, et ne laissa plus pénétrer personne dans l'enceinte de ses travaux. Aussi la curiosité du public croissait tous les jours et était partagée par le pape, dont l'impatience causa la fuite de Michel-Ange à Flo-

rence, comme nous l'avons raconté plus haut. Je tiens de Michel-Ange lui-même qu'il avait déjà peint le tiers de la voûte, lorsque plusieurs morceaux de sa fresque, exposés au vent du nord, se couvrirent de moisissure. Cela était dû à la nature de la chaux de Rome qui, faite avec le travertin, séchait lentement et produisait cet effet tant que l'enduit était humide. Michel-Ange, désespéré, voulait tout abandonner ; mais le pape lui envoya Giuliano da San-Gallo, qui l'encouragea à continuer, en lui enseignant la cause du mal et les moyens de le faire disparaître.

Jules II avait suivi les progrès du travail en montant sur l'échafaud de charpente, par une échelle à chevilles ; mais dès qu'il vit la décoration de la voûte parvenue à la moitié de tout l'espace, il voulut, dans son impatience, en faire jouir le public, sans attendre que l'artiste eût mis la dernière main à son œuvre. Rome entière se précipita dans la Sixtine, et Jules s'y porta le premier, avant que la poussière produite par la chute des échafauds ne fût tombée. C'est alors que Raphaël d'Urbin améliora son style et donna une nouvelle preuve de son talent, en exécutant tout-à-coup, dans l'église della Pace, ses Sibylles et ses Prophètes (54). Bramante, son parent et son ami, supplia Sa Sainteté de lui confier l'exécution du reste de la chapelle ; mais Michel-Ange, l'ayant appris, vint se plaindre au pape de cet architecte, auquel il reprocha en face ses fourberies et les fautes dont il s'était rendu coupable dans la construction de Saint-Pierre.

Jules II, qui aimait et estimait sincèrement Michel-Ange, ne permit pas qu'on lui fit un pareil affront, et lui ordonna de continuer ses travaux. Il exécuta la seconde moitié dans l'espace de vingt mois, sans aucun aide, et sans même employer un ouvrier pour broyer ses couleurs (55). Il est vrai que l'impatience du pape fut telle, que notre artiste se plaignit plusieurs fois de n'avoir pu donner à son ouvrage tout le fini qu'il aurait désiré. Jules lui demandant un jour quand enfin il aurait terminé, « Quand je serai satisfait de mon travail, » lui répondit-il. « — Et nous, reprit le pape, nous voulons « aussi être satisfait, et promptement, sinon je te « ferai jeter à bas de ton échafaud. » Michel-Ange, qui redoutait avec raison les fureurs de Sa Sainteté, ordonna sur-le-champ de démonter les échafauds. Toute la chapelle fut découverte le matin de la fête de la Toussaint (56), et le pape y célébra la messe le même jour, au milieu d'un grand concours de monde.

Michel-Ange aurait voulu exécuter quelques retouches à sec, comme l'avaient pratiqué ses prédécesseurs dans les peintures du bas de la chapelle, en enrichissant les draperies et certains fonds de couleurs d'outre-mer, et de quelques détails de dorure (57). Mais l'embarras de reconstruire un échafaud fut cause que les fresques restèrent telles qu'elles étaient. Jules II cependant désirait que Michel-Ange y introduisît ces enjolivements, faute desquels, disait-il, sa chapelle paraissait bien pauvre. « Saint-Père, lui répondit l'artiste, les hommes que

« j'ai peints ne portaient point d'or dans leur temps ;
« ce ne furent point des riches, mais de saints
« personnages qui méprisaient les richesses. » Michel-Ange reçut en plusieurs fois trois mille écus pour cet ouvrage, et dut en dépenser vingt-cinq pour ses couleurs.

La nécessité prolongée où s'était trouvé Michel-Ange, d'avoir pendant le temps de son travail les yeux portés en haut, lui avait tellement affaibli la vue, qu'encore plusieurs mois après il ne pouvait regarder un dessin, ni lire une lettre sans élever l'objet au-dessus de sa tête. Le même accident m'arriva après avoir peint cinq plafonds des grands appartements du duc Cosme, et je n'aurais jamais été capable de les mener à fin, si je n'eusse fait confectionner un siège sur lequel je pouvais me coucher et avoir la tête appuyée ; je ressens encore souvent des douleurs dans la tête, et je suis étonné que Michel-Ange ait résisté à de si grandes fatigues ; mais cet homme avait un courage qui doublait ses forces.

Maintenant nous allons donner la description de ces admirables fresques. La sommité de la voûte (ou ce qu'il faut en appeler le plafond) représente une suite de sujets tirés de l'Ancien-Testament ; les douze pendentifs renferment des Sibylles et des Prophètes de six brasses de hauteur, et les parties circulaires inscrites au-dessous, dans les espaces qui surmontent les fenêtres, offrent une troisième série de sujets moins importants.

Les tableaux qui occupent la longueur du pla-

fond sont séparés entre eux par des compartiments qui semblent leur servir d'encadrement.

Dans le premier tableau, on voit Dieu séparant la lumière d'avec les ténèbres ;

Dans le second, le Tout-Puissant soutenu par de petits anges, et créant le soleil et la lune ;

Dans le troisième, la Création d'Adam et le Père Éternel au milieu d'un groupe d'anges nus (58).

Dans le compartiment suivant, on aperçoit la Femme tirée de la côte d'Adam endormi.

La composition qui vient après se divise en deux sujets : dans le premier, le Serpent présente le fruit défendu à Ève qui l'offre à son époux ; dans le second, Adam et Ève, chassés du paradis terrestre par l'ange exterminateur, fuient, pleins d'épouvante et de douleur, les regards de leur Dieu irrité ; leurs attitudes expriment avec toute l'énergie possible la terreur, la honte, le repentir et le désir du pardon (59).

Les trois derniers compartiments nous font voir le Sacrifice de Caïn et d'Abel, le Déluge, et Noé ivre et endormi, tourné en dérision par son fils Cham, pendant que Sem et Japhet s'empressent de couvrir sa nudité.

Les douze pendentifs renferment des Prophètes et des Sibylles comme nous l'avons déjà dit ; on compte sept Prophètes et cinq Sibylles ; ces figures sont vraiment divines : les draperies, les attitudes sont d'une beauté et d'une variété inimaginables.

Jérémie, les jambes croisées, une main passée dans la barbe, le coude appuyé sur le genou, et la

tête penchée, a tous les caractères d'un homme mélancolique, et affligé des désordres de son peuple; près de lui, on voit deux enfants et une vieille sibylle couverte d'épaisses draperies, et approchant un livre de ses yeux affaiblis par l'âge (60).

Ézéchiël tient d'une main un rouleau de prophéties, et semble prêt à parler; derrière lui, deux enfants portent des livres; la sibylle qui l'accompagne réfléchit à ce qu'elle doit écrire, en attendant qu'un enfant qui souffle sur un tison lui ait allumé une lampe.

Joël lit attentivement un manuscrit:

Au-dessus de la porte, Zacharie oublie sa position gênante pour chercher dans un livre, avec une ardeur extrême, un passage qu'il ne peut trouver.

Du côté opposé, en se retournant vers l'autel, on rencontre deux enfants à côté d'une sibylle, non moins belle que les autres.

Isaïe, absorbé dans ses pensées, les jambes croisées, une main placée dans un livre, pour marquer l'endroit où il est resté de sa lecture, la tête appuyée sur l'autre main, tourne seulement la tête sans déranger le reste de son corps, en s'entendant appeler par un des enfants qui se trouvent derrière lui; cette figure, étudiée avec application, suffirait pour enseigner les vrais principes de l'art et former un bon peintre; près de ce prophète est une vieille sibylle de la plus grande beauté, également accompagnée de deux enfants.

Daniel, représenté sous les traits d'un jeune homme, copie quelques passages d'un manuscrit

sur un grand livre, soutenu par un enfant placé entre ses jambes.

Enfin on ne saurait rien imaginer de plus beau que la sibylle Libyca, que l'on voit se lever et fermer son livre.

Quatre sujets occupent les espaces des pendentifs d'angle du plafond : le premier représente David terrassant Goliath, et lui coupant la tête en présence de quelques soldats étonnés ; le second nous montre Judith chargeant sa vieille servante d'emporter une corbeille qui contient la tête d'Holopherne (61) ; dans la troisième composition se trouve exprimée la guérison miraculeuse des morsures des serpents, par la vue du serpent d'airain ; pour dernier sujet, Michel-Ange choisit la punition d'Aman (62).

Nous nous sommes abstenus de formuler les éloges que méritent toutes les moindres parties de ce magnifique ensemble : il aurait fallu les répéter à chaque ligne, et nous serions ainsi tombés dans une monotonie fatigante pour le lecteur ; nous nous contenterons de dire que le plus haut génie a présidé à l'accomplissement de cette œuvre divine.

Bienheureux les hommes de notre siècle, Michel-Ange leur a donné la lumière, et leur a enseigné les moyens de surmonter les plus grandes difficultés ! O artistes ! Michel-Ange a enlevé le bandeau de l'erreur qui couvrait vos yeux, et vous a montré la vérité ; rendez-en donc grâce aux cieux, et faites vos efforts pour marcher sur ses traces.

Ces travaux attirèrent des applaudissements universels à Michel-Ange, qui fut en outre richement

récompensé par Jules II, qui l'aimait singulièrement; et si ce pontife le traitait quelquefois avec brusquerie, il ne tardait jamais à l'en dédommager par de magnifiques présents et d'éclatantes faveurs. Ainsi, le Buonarroti lui ayant demandé un jour de l'argent pour aller à Florence exécuter la figure de saint Jean, le pape lui répondit : « Et ma chapelle, quand sera-t-elle achevée? — Quand je pourrai, Saint-Père, » répliqua franchement notre artiste. Sa Sainteté le frappa avec un bâton qu'elle tenait à sa main, en criant : « Quand je pourrai, quand je pourrai! je te la ferai bien terminer, moi. » Alors le Buonarroti retourna chez lui, et se disposait à partir pour Florence, lorsque Jules, craignant qu'il ne fit encore des siennes, se hâta de lui envoyer un de ses camériers, nommé Cursio, qu'il chargea de l'apaiser en lui offrant ses excuses accompagnées de cinq cents écus. Comme Michel-Ange connaissait le caractère du pape, il finissait par rire de ces boutades, en voyant qu'après tout elles tournaient à son avantage, et que Jules employait tous les moyens pour rester son ami.

Jules II laissa le soin au cardinal Santi-Quattro et au cardinal Aginense, son neveu (63), de faire terminer après sa mort son tombeau sur un plan moins considérable que le premier. Michel-Ange se remit à l'ouvrage avec empressement, dans l'espoir de rencontrer de moindres obstacles à l'achèvement de cette entreprise. Mais il ne fut pas plus heureux, il éprouva au contraire une foule de nouveaux chagrins et de nouvelles contrariétés; la calomnie l'accusa même d'ingratitude envers son protecteur.

Léon X, successeur de Jules II (64), voulut doter Florence, sa patrie, des merveilles que pouvait enfanter le génie de Michel-Ange ; il lui ordonna donc de construire la façade de San-Lorenzo, église bâtie par la famille Médicis, et d'abandonner le mausolée de Jules II. Michel-Ange opposa la plus vive résistance, alléguant les engagements qu'il avait contractés avec les cardinaux Santi-Quattro et Aginense ; mais Léon lui répondit qu'il ne devait plus y penser, qu'il avait obtenu le consentement des cardinaux, en leur promettant de lui donner toute la facilité de continuer le tombeau à Florence, où déjà il avait ébauché plusieurs figures. Michel-Ange, aussi affligé de cette décision que les cardinaux eux-mêmes, quitta Rome les larmes aux yeux.

Le pape désirait partager entre plusieurs artistes les travaux de la façade de San-Lorenzo. Baccio d'Agnolo, Antonio San-Gallo, Andrea et Jacopo Sansovino, et Raphaël d'Urbain vinrent concourir ; mais Michel-Ange n'était pas homme à vouloir s'accommoder d'une association, et ses concurrents se retirèrent aussitôt qu'il eut présenté son projet. Il se rendit alors à Carrare pour faire exploiter les marbres nécessaires à cette façade, et au mausolée de Jules II, qu'il espérait terminer avant son départ. Il passa chez Jacopo Salviati, qui avait ordre de lui payer mille écus ; mais il le trouva occupé d'affaires avec quelques citoyens, et partit aussitôt sans rien dire, ne voulant pas attendre le moment où il pourrait lui donner audience. Salviati, apprenant que Michel-Ange avait quitté Florence, lui envoya l'argent

à Carrare, en lui en faisant demander un reçu par son courrier. Buonarroti répondit qu'il n'avait point coutume de donner de reçu, lorsqu'il s'agissait de la dépense du pape, et que du reste on pouvait rapporter les mille écus. Le courrier n'osa pas insister, et retourna vers Salviati.

On écrivit bientôt à Michel-Ange que Léon X avait appris qu'à Seravezza, sur le territoire florentin, la cime la plus élevée des montagnes de Pietra-Santa, connue sous le nom de l'Altissimo, fournissait des marbres aussi beaux et aussi bons que ceux de Carrare ; notre artiste ne l'ignorait pas, mais il paraît qu'il voulait favoriser le marquis Alberigo, seigneur de Carrare, qui était son ami ; peut-être aussi redoutait-il l'énorme perte de temps que devait occasionner l'exploitation de ces carrières. Il fut cependant forcé de se rendre à Seravezza, quoiqu'il démontrât combien ces travaux devaient entraîner de peines et de dépenses ; mais Léon X ne voulut rien écouter. Il fallut ouvrir avec le pic une route de plusieurs milles de longueur à travers les rochers, et établir des pilotis dans les endroits marécageux. Pour obéir au pape, Michel-Ange perdit plusieurs années précieuses, et se fit un ennemi juré du marquis Alberigo, qui voyait les carrières de son pays abandonnées. On ne parvint d'ailleurs à tirer de Seravezza que des marbres qui, depuis trente ans, sont restés dans les montagnes, et cinq colonnes, dont quatre se trouvent encore sur le bord de la mer ; la dernière est sur la place San-Lorenzo, à Florence. Pour utiliser tous ces matériaux, le duc Cosme

a heureusement ordonné aujourd'hui de terminer la route qui, pendant deux milles au moins, présentera les plus grandes difficultés. Près de Seravezza, au-dessous de Stazema, le duc a déjà fait faire un chemin pavé de quatre milles de longueur, pour transporter sur le rivage de la mer des marbres mélangés, dont Michel-Ange découvrit une carrière abondante.

De retour à Florence, Michel-Ange exécuta, pour le palais de Médicis, le modèle des fenêtres du rez-de-chaussée, où Giovanni d'Udines décora de stucs une salle qu'il avait d'abord enrichie de peintures admirables (65). La mort de Léon X, qui arriva sur ces entrefaites, empêcha l'achèvement du portail de San-Lorenzo; car les retards apportés par l'exploitation des carrières de Seravezza avaient été tels, que l'on avait employé dans les guerres de la Lombardie les deniers destinés à cette entreprise.

L'avènement d'Adrien VI au trône pontifical consterna tous les artistes de Rome et de Florence. Pendant le règne de ce pape, Michel-Ange se remit à travailler à quelques figures du tombeau de Jules II; mais bientôt l'exaltation de Clément VII vint ranimer les peintres, les sculpteurs et les architectes (66).

En 1525, le cardinal de Cortona voulut placer Giorgio Vasari auprès de Michel-Ange qui venait d'être appelé à Rome par Clément VII, pour s'entendre sur la construction de la bibliothèque et de la sacristie de San-Lorenzo de Florence. Buonarroti

ne put le recevoir dans son atelier, mais il alla lui-même le recommander à Andrea del Sarto.

Michel-Ange était alors vivement tourmenté par le duc d'Urbin, neveu du pape Jules, qui l'accusait d'avoir reçu seize mille écus pour le mausolée de son oncle, et de rester à Florence pour son plaisir ; il le menaçait de sa colère, s'il ne voulait pas s'occuper sérieusement de ce travail (67). Aussitôt arrivé à Rome, notre artiste consulta Clément VII, qui lui conseilla d'assembler les agents du duc, et de faire avec eux un état de ce qu'il avait reçu et de ce qu'il avait dépensé, ne doutant point qu'il ne restât plutôt créancier que débiteur ; cependant l'affaire n'alla pas plus loin. Michel-Ange retourna à Florence, après avoir décidé avec le pape qu'il terminerait la bibliothèque et la sacristie de San-Lorenzo, qui était destinée à recevoir les tombeaux de Laurent et de Julien de Médicis. Ce nouvel édifice devait remplacer l'ouvrage de Filippo Brunelleschi, dont il voulut toutefois conserver la disposition générale. Il adopta pour l'ordonnance interne de son monument deux ordres, l'un sur l'autre, en pilastres corinthiens, et s'éloigna, dans la forme et les proportions de ses ornements, des règles ordinaires (68). Le succès qu'obtinrent ces innovations a encouragé bien des artistes à imiter cet exemple, mais ils se sont jetés dans toutes sortes d'écarts et de fantaisies qui tiennent du grotesque, et qui ont privé l'ornement de règle et de raison. On doit cependant rendre grâce à Michel-Ange d'avoir délivré l'architecture des liens d'une pratique routinière, et des

entraves qui forçaient à suivre les routes battues depuis si long-temps. Il formula ses nouveaux préceptes d'une manière encore plus éclatante dans la construction de la bibliothèque; il est impossible de trouver rien de plus gracieux que ces fenêtres, ces plafonds, ces niches, ces profils, ces escaliers et tous ces détails qui semblent tenir du prodige (69).

A cette époque, Michel-Ange envoya à Rome Pietro Urbano de Pistoia, son élève, pour placer dans l'église de la Minerva, près du chœur, la belle statue du Christ à la croix, que lui avait commandée Messer Antonio Metelli (70).

A peu près à cette époque, les bandes du connétable de Bourbon saccagèrent Rome, et les Florentins chassèrent de nouveau les Médicis. Le conseil des Dix, s'attendant à une guerre sérieuse, résolut de rendre formidables les fortifications de Florence, et nomma Michel-Ange commissaire-général de tous ces travaux (71). Il fortifia la ville sur plusieurs points, et entourra le mont San-Miniato de bastions qu'il ne construisit pas en gazon et en broussailles, comme cela se pratiquait ordinairement, mais en bons bois de châtaignier et de chêne; il remplaça même le gazon par des briques faites avec de la bourre et de la fiente d'animaux. La seigneurie de Florence l'avait envoyé à Ferrare pour étudier le nouveau genre de fortifications et de défense employé par le duc Alphonse I^{er}, ainsi que ses systèmes d'artillerie et de munitions. Alphonse le reçut avec beaucoup d'affabilité, et lui demanda, par réciprocity d'obligeance, un ouvrage de sa main (72); Mi-

Michel-Ange le lui promit, et de retour à Florence, quelque occupé qu'il fût à soutenir le siège, il commença à peindre en détrempe, pour ce duc, une Lédâ dont nous parlerons plus tard. Durant le cours du siège, il passa six mois sur le mont San-Miniato, position qu'il était très important d'occuper; car, si l'ennemi s'en était emparé, la ville eût été perdue.

Dans le même temps, Michel-Ange travaillait en secret aux sept statues qui devaient être placées dans la sacristie de San-Lorenzo, et qui représentent la Vierge (73), Laurent et Julien de Médicis, l'Aurore, le Crépuscule, le Jour et la Nuit. La Vierge assise, la jambe droite croisée sur la gauche, soutient d'une main l'enfant Jésus sur sa cuisse, tandis que de l'autre main elle découvre son sein qu'elle lui présente en se baissant vers lui; cette statue, quoique inachevée, est admirable. Mais comment pourrions-nous assez louer la merveilleuse figure du duc Laurent, dont les traits annoncent la sagesse et la méditation; et du duc Julien, dont les yeux, le nez, la bouche, les cheveux, le cou, les mains, les bras, les genoux, les pieds, offrent tant de beautés, que l'on ne peut se lasser de les contempler? Que dirons-nous de l'Aurore qui dissiperait tous les nuages de la mélancolie la plus noire, et que l'on croirait produite par un miracle de Dieu? elle se lève à moitié endormie, Médicis mourant frappe ses regards incertains, et la douleur ajoute encore à sa beauté. Que dirons-nous de la Nuit, ce chef-d'œuvre vraiment unique? quelle statue antique ou moderne pourrait jamais lui être comparée? avec quelle élo-

quence ses traits expriment le calme du sommeil , joint à l'abattement et à la douleur ! Jamais sculpteur se rencontrera-t-il assez hardi pour tenter , je ne dirai pas de surpasser , mais d'imiter cette œuvre divine ? Une foule de poètes s'empressèrent de la célébrer dans leurs vers. Voici entre autres un quatrain dont on ne connaît pas l'auteur (74).

La Notte che tu vedi in sì dolci atti
 Dormire , fu da un Angelo scolpita
 In questo sasso ; e , perchè dorme , ha vita ;
 Destala , se no 'l credi , e parleratti.

Michel-Ange répondit au nom de la Nuit :

Grato mi è il sonno , e più l'esser di sasso ,
 Mentre che il danno e la vergogna dura ,
 Non veder , non sentir m'è gran ventura ;
 Però non mi destar ; deh ! parla basso .

Certes , si la haine qui existe entre la fortune et le génie eût permis que cet ouvrage fût achevé , l'art aurait vaincu la nature.

Florence était assiégée depuis six mois , lorsque tout-à-coup elle se vit cernée complètement ; les citoyens avaient perdu l'espoir d'être secourus , et les moyens de défense devenaient plus difficiles de jour en jour. Michel-Ange , présageant le danger , résolut de s'en aller à Venise (75). Il partit donc secrètement par le chemin de San-Miniato avec Antonio Mini , son élève , et l'orfèvre Piloto , son fidèle ami ; ils avaient tous les trois un pourpoint piqué , bien garni d'écus (76). Arrivés à Ferrare , ils s'arrêtèrent pour se reposer , croyant n'être point décou-

verts ; mais le duc Alphonse d'Este , allié de l'empereur et du pape , exigeait des aubergistes qu'ils lui remissent les noms et les signalements de tous les étrangers qu'ils logeaient. Le duc fut donc instruit de l'arrivée de Michel-Ange. Il députa aussitôt vers lui quelques personnes distinguées de sa cour , pour l'inviter à se transporter avec ses chevaux et ses bagages dans son palais , où il ordonna de lui préparer un magnifique appartement. Michel-Ange fut forcé de suivre ces seigneurs , mais ne voulut pas donner congé à son hôte. Le duc , après lui avoir reproché sa sauvagerie , le combla de riches et honorables présents , et tenta même de le fixer à Ferrare avec une bonne pension ; puis , voyant ses propositions refusées , il le pria de rester au moins tant que durerait la guerre , et lui offrit de nouveau tout ce qui était en son pouvoir. Michel-Ange , ne voulant pas se laisser vaincre en générosité , le remercia beaucoup , et se tourna vers ses deux compagnons de voyage , en disant : « Nous avons apporté dix mille « écus à Ferrare , et s'ils peuvent vous être utiles , « nous les mettons à votre disposition ainsi que nos « personnes. » Alphonse lui montra toutes les beautés que renfermait son palais et son portrait peint par le Titien , dont Michel-Ange fit un grand éloge ; mais , malgré ses efforts pour le retenir , il ne put l'empêcher de retourner à son hôtellerie ; pour s'en venger , il donna à l'aubergiste tout ce qu'il croyait nécessaire pour le bien traiter , avec ordre de ne rien recevoir de lui quand il partirait de Ferrare. Michel-Ange alla à Venise , où les nobles de

ce pays désiraient le posséder ; mais comme il eut toujours une légère opinion de leurs connaissances dans les arts, il ne demeura pas long-temps parmi eux. Il habitait à Giudecca, où l'on prétend qu'à la prière du doge Gritti, il fit alors le dessin du pont de Rialto (77). Florence ne tarda pas à le rappeler à grands cris. On le supplia de ne pas abandonner ce qu'il avait si glorieusement entrepris, et on lui envoya un sauf-conduit. L'amour de la patrie le décida à se laisser fléchir, et il rentra dans Florence, non sans avoir couru plusieurs fois le danger de perdre la vie. En reprenant les travaux de défense, sa première opération fut de garantir le campanile de San-Miniato qui, armé de deux pièces de canon qui causaient de grands ravages dans l'armée ennemie, était devenu le point de mire de l'artillerie des assiégeants. Déjà les avaries qu'il avait éprouvées faisaient craindre sa ruine prochaine, lorsque Michel-Ange, à l'aide de ballots de laine et de matelats épais, le préserva de telle sorte qu'il subsiste encore. Florence ayant été enfin réduite sous le joug du pape, Baccio Valori reçut l'ordre d'arrêter et de remettre entre les mains du Bargello ¹ plusieurs des plus notés dans le parti qui venait de succomber. Michel-Ange fut recherché ; mais, pressentant ce qui devait arriver, il s'était réfugié dans la maison d'un ami ; il y resta caché pendant plusieurs jours (78). Le pape, après le premier moment de colère, lui fit dire qu'il n'avait rien à craindre, et lui rendit

1. *Bargello*, chef des sbires.

ses appointements ordinaires et les travaux de San-Lorenzo, dont il donna la surveillance à Messer Giovambattista Figiovanni, ancien serviteur des Médicis, et prieur de cette église. Michel-Ange rassuré commença, pour gagner l'amitié de Baccio Valori, un Apollon en marbre haut de trois brasses. Le duc de Florence possède aujourd'hui ce morceau précieux, qui est presque entièrement terminé.

Pendant le siège de Florence, Michel-Ange avait achevé le tableau qu'il destinait au duc de Ferrare. Ce prince, craignant que ce chef-d'œuvre ne devînt la proie du vainqueur, l'envoya chercher par un de ses gentilshommes. Michel-Ange l'accueillit gracieusement, et lui montra un grand tableau où il avait représenté, avec un soin extrême, Léda embrassant Jupiter transformé en cigne. Ce noble personnage lui dit : « Oh ! c'est bien peu de chose ! — Quel est donc votre métier ? » demanda Michel-Ange. « Je suis marchand, » répondit l'autre, d'un air à donner à entendre qu'il méprisait l'industrie des Florentins. Michel-Ange, le comprenant fort bien, lui répliqua aussitôt : « Eh bien, Messer marchand, vous ferez aujourd'hui un mauvais marché pour votre patron, sortez d'ici. » Il fit présent de ce magnifique tableau à Antonio Mini, son élève, qui, ayant deux sœurs à marier, s'était recommandé à lui. Mini l'apporta en France avec des dessins, des cartons et deux caisses remplies de modèles qu'il reçut également de Michel-Ange. Il vendit, par l'entremise de quelques marchands, le tableau de la Léda, qui est aujourd'hui à Fontainebleau (79).

Mini étant mort quelque temps après, ces cartons et ces dessins périrent en partie, plusieurs lui furent volés : perte inappréciable, qui priva la France d'une foule de chefs-d'œuvre qui auraient pu lui être si utiles ! Le carton de la Lédà revint à Florence, et appartient à Bernardo Vecchietti (80). Le sculpteur Benvenuto Cellini rapporta quatre morceaux des cartons de la Sixtine qui représentent des figures nues et des prophètes ; on les voit chez les héritiers de Girolamo Albizi (81).

Michel-Ange jugea bon d'aller trouver à Rome le pape pour se réconcilier complètement avec lui (82). Clément VII lui pardonna tout, et lui dit de retourner à Florence et de mettre la dernière main à la bibliothèque et à la sacristie de San-Lorenzo. Pour accélérer l'achèvement de la sacristie, Michel-Ange appela le Tribolo, Raffaello da Montelupo et Fra Gio. Agnolo, servite, qu'il chargea d'exécuter quatre statues d'après les modèles qu'il avait faits lui-même en terre (83). De son côté, il s'occupait des travaux de la bibliothèque, dont Carota et Tasso de Florence, maîtres habiles, sculptaient en bois le plafond sur ses modèles. Les pupitres de la bibliothèque étaient confiés aux mains expérimentées de Battista del Cinque, et de son ami Ciapino. Enfin le divin Giovanni d'Udines, aidé de ses élèves et de plusieurs autres artistes florentins, donnait ses soins aux stucs de la tribune (84).

Ce fut alors que Clément VII voulut posséder Michel-Ange à Rome, pour lui faire peindre les deux extrémités de la chapelle Sixtine, dont il avait déjà

décoré la voûte sous Jules II. Il désirait voir d'un côté le Jugement dernier, et de l'autre la Chute des Anges rebelles ; il savait que Michel-Ange en avait fait plusieurs esquisses depuis long-temps.

Un Sicilien qui resta plusieurs mois au service de Michel-Ange, dont il broyait les couleurs, peignit une fresque d'après un de ces dessins de la Chute des Anges rebelles ; on la voit dans la chapelle de San-Gregorio de l'église de la Trinità. Cet ouvrage est d'une mauvaise exécution, et cependant on trouve je ne sais quoi de terrible et de saisissant dans ces groupes de démons aux formes bizarres et horribles qui sont précipités jusque dans les entrailles de la terre.

Michel-Ange se disposait à commencer les cartons du Jugement dernier, lorsque les agents du duc d'Urbin renouvelèrent leurs persécutions, en l'accusant d'avoir reçu seize mille écus pour le mausolée de Jules II, et d'en avoir profité sans vouloir remplir ses engagements. Il ne demandait pas mieux que d'en finir, et il voulait aussi profiter de cette occasion pour ne pas retourner à Florence, où il avait à redouter l'inimitié du duc Alexandre de Médicis. Ce seigneur lui avait fait dire, par Messer Vitelli, qu'il eût à examiner quel serait l'endroit le plus avantageux de la ville pour construire un château et une forteresse, et il s'y était refusé, en répondant que le pape ne lui avait pas donné cette commission.

Un traité fut enfin conclu entre les agents du duc d'Urbin et Michel-Ange (85). Il fut convenu que

l'on réduirait le tombeau de Jules II à une seule façade, adossée contre le mur de l'église, et que Michel-Ange y mettrait six statues de sa main. On ajouta une clause qui portait que le pape pourrait employer notre artiste à Florence ou partout ailleurs pendant quatre mois de l'année. Toutefois de nouveaux empêchements arrêtaient encore l'exécution de ce traité. Clément VII, voulant jouir des derniers efforts du génie de Michel-Ange, le faisait travailler au carton du Jugement dernier; il ne pouvait donc s'occuper que furtivement des statues du mausolée.

Cependant Clément VII étant mort en 1533 (86), Michel-Ange crut alors retrouver sa liberté et pouvoir achever tranquillement le tombeau de Jules. Mais Paul III, à peine installé sur le trône pontifical, l'envoya chercher, et, après lui avoir fait l'accueil le plus bienveillant, l'engagea à lui consacrer ses talents. Buonarroti lui répondit que cela était impossible, qu'un traité l'obligeait de finir le mausolée de Jules II. Sa Sainteté se mit en colère et lui dit : « Voilà
« trente ans que j'ai ce désir; maintenant je suis pape,
« et il ne me sera pas permis de le satisfaire! je déchirerai ce traité, et j'entends que tu m'obéisses! »

Michel-Ange, ainsi pressé, fut tenté de quitter Rome, et de chercher quelques moyens pour pouvoir enfin terminer le tombeau. Cependant la juste crainte qu'il avait de la puissance du pape le retint à Rome; il espérait le contenter par des paroles, et le voyant fort vieux, il croyait qu'un nouveau pontife lui rendrait bientôt sa liberté.

Paul III se rendit un jour avec dix cardinaux à son atelier, et fut étonné de la beauté des statues du mausolée. En voyant le Moïse, le cardinal de Mantoue s'écria qu'il suffisait pour immortaliser Jules II. Lorsque Sa Sainteté eut ensuite examiné les cartons du Jugement dernier, elle renouvela ses instances pour attacher Michel-Ange à son service, et l'assura qu'elle ferait si bien, que le duc d'Urbin se contenterait de trois statues de sa main, et permettrait que les autres fussent exécutées d'après ses modèles par d'habiles artistes. Paul III obtint en effet des agents du duc un nouveau contrat ratifié par Son Excellence, et Michel-Ange s'engagea volontairement à payer les trois statues qui restaient à faire. Il déposa même à la banque des Strozzi quinze cents quatre-vingts ducats pour l'achèvement du tombeau; il aurait pu s'en dispenser, mais il se trouvait heureux d'être débarrassé de cette longue et malencontreuse entreprise; ce monument fut donc enfin terminé de la manière suivante dans l'église de San-Pietro-in-Vincoli.

Les quatre esclaves qui entraient dans la première composition furent remplacés par des Termes, avec divers ornements d'architecture. Les niches, qui devaient d'abord être occupées par des Victoires, renfermèrent la Vie active et la Vie contemplative. Entre ces deux figures, qui coûtèrent moins d'une année de travail à Michel-Ange, se trouve l'admirable statue de Moïse, dont nous avons déjà parlé. La Vie active, sous le nom de Lia, fille de Laban, tient d'une main un miroir, pour signifier que toutes

nos actions doivent être faites avec *considération*, et de l'autre, une guirlande de fleurs, pour couronner nos vertus. La Vie contemplative, sous le nom de Rachel, indique, par son genou ployé, par l'attitude de sa tête, et ses bras levés au ciel, vers quel but tendent ses pensées. La figure du pape, ouvrage de Maso del Bosco, est représentée couchée sur le second étage du monument. Au-dessous, et dans une niche, est un groupe de la Vierge avec l'enfant Jésus, sculpté par Scherano da Settignano, d'après le modèle de Michel-Ange. Dans les deux autres niches collatérales de cet étage, au-dessus de la Vie active et de la Vie contemplative, on voit un Prophète et une Sibylle : Raffaello da Montelupo fut l'auteur de ces deux grandes statues assises, dont Michel-Ange fut peu satisfait. Tel est ce mausolée, que termine un entablement avec les armes du pape, et des candélabres de marbre. Comme il était adossé au chœur, Michel-Ange, pour la commodité des moines qui desservaient l'église, pratiqua, au-dessus du Prophète et de la Sibylle, des fenêtres qui laissent voir le célébrant. Ce monument, dont l'histoire est si longue, produit un assez bon effet; mais qu'il est loin du premier dessin de Michel-Ange (87)!

Revenons maintenant à Paul III. Ce pontife voulut absolument que Buonarroti continuât les travaux de la Sixtine, ordonnés par son prédécesseur Clément VII. Il désirait enlever les armes de Jules II, qui se trouvaient dans cette chapelle, pour les remplacer par les siennes; mais Michel-Ange s'y refusa, en disant que ce n'était pas bien, que cet

honneur était dû à Jules et à Clément. Paul III, loin d'être blessé par cette franchise, fut plein de respect pour celui qui avait le courage de lui résister.

Il existe tant de copies et de gravures du Jugement dernier, qu'il serait inutile de perdre du temps à en donner une description détaillée. Nous nous occuperons donc seulement des principales parties de cette immense composition, où Michel-Ange s'attacha à représenter les attitudes les plus variées du corps humain. Tout entier à la plus grande difficulté de l'art qui réside dans l'imitation des formes humaines, il négligea l'agrément du coloris, et les choses de caprice et de fantaisie, et enseigna quelle route on doit prendre pour arriver à la perfection.

Michel-Ange avait presque achevé le Jugement dernier, lorsque Paul III alla le visiter, accompagné de Messer Biagio da Cesena, son maître des cérémonies. Sa Sainteté ayant demandé à ce scrupuleux personnage ce qu'il pensait de cette peinture, il répondit que cette foule de figures nues était très mal placée dans un lieu si respectable, et qu'elle convenait mieux à une salle de bains ou à une taverne qu'à la chapelle du pape. Aussitôt que Paul III fut sorti, Michel-Ange, pour se venger de ce méchant propos, jeta Messer Biagio, sous la forme de Minos, au milieu d'un groupe de démons (88). Biagio se plaignit au pape, et supplia l'artiste de passer l'éponge sur cette figure; mais ses instances furent vaines, et il se vit condamné à l'immortalité (89).

Dans ce temps, Buonarroti se laissa tomber de

son échafaud, et se blessa à la jambe. De douleur et de dépit, il ne voulait se laisser soigner par personne; un de ses amis, Messer Baccio Rontini, médecin florentin, en fut instruit. Touché de compassion, il alla un jour frapper à sa porte, et, comme personne ne lui répondit, il parvint par des détours secrets jusqu'à Michel-Ange, qu'il trouva tout désespéré. Il le pansa, et ne consentit à le quitter qu'après l'avoir guéri complètement (90). Dès que Michel-Ange fut rétabli, il se livra sans relâche à son travail et le termina peu de mois après.

Le désespoir des réprouvés, la joie des élus, sont exprimés dans cette peinture avec une telle énergie, que l'on croit voir réalisé ce vers du Dante :

Morti li morti, et i vivi parean vivi.

Certes, Michel-Ange se surpassa lui-même dans cette sublime conception. Il s'était profondément pénétré de l'horreur qui doit régner en ce jour terrible où les méchants recevront leurs châtimens.

Plusieurs figures nues portent tous les instruments de la passion, la croix, la colonne, la lance, l'éponge, les clous, et la couronne d'épines. Le Christ, assis, se retourne et jette un regard courroucé sur les pécheurs qu'il maudit. Près de lui, sa mère semble entendre avec effroi la sentence qui condamne ces malheureux. A l'entour se tiennent les prophètes et les apôtres, parmi lesquels on remarque Adam, père des nations qui doivent être jugées, et saint Pierre, fondateur de la religion qui

les juge ; saint Barthélemi montre sa peau écorchée, saint Laurent, et une foule de saints et de saintes se félicitent d'avoir obtenu le bonheur éternel. Plus bas, les sept Anges, dont parle saint Jean l'évangéliste, sonnent de la trompette, et leur aspect menaçant inspire la terreur ; les Sept péchés mortels, sous la forme de démons, combattent et entraînent dans les enfers les âmes qui volent vers le ciel ; les morts ressuscitent et reprennent leurs os et leur chair. Puis on aperçoit Caron (91) sur sa barque, frappant impitoyablement avec son aviron les misérables passagers que lui amènent les démons. Michel-Ange avait emprunté cette allégorie aux vers suivants du Dante :

Caron demonio , con occhi di bragia
 Loro accennando , tutte le raccoglie ;
 Batte col remo qualunque s'adagia.

Quelle variété Michel-Ange a su déployer dans toutes ces têtes de démons ! Avec quel art il a su imprimer sur le front des coupables les remords du crime et la crainte du châtement ! Quelle harmonie règne dans cette vaste page, qu'on croirait conçue et exécutée en un jour ! Il serait vraiment impossible de décrire cette foule de figures, où toutes les affections humaines sont si admirablement exprimées. Les envieux, les avarés, les débauchés se reconnaissent facilement. Certes, avant d'écrire ce grand poème, Michel-Ange avait bien étudié le cœur humain. Cette sublime peinture doit servir de modèle dans notre art, et la divine

Providence fit ce présent au monde pour montrer combien d'intelligence elle peut départir à certains hommes qu'elle envoie sur la terre. Le plus savant dessinateur tremblera en contemplant ces contours hardis, ces raccourcis merveilleux. En présence de cette œuvre céleste, les sens se trouvent paralysés, et on se demande ce que peuvent être celles qui se sont faites et qui se feront. On peut s'appeler heureux, quand on a vu ce prodige de l'art et du génie. Oh! fortuné Paul III, le ciel t'a permis de protéger cette gloire! ton nom vivra éternellement à côté de celui de Buonarroti, dont la renommée remplit déjà l'univers.

Au grand étonnement de Rome et du monde entier, Michel-Ange découvrit le Jugement dernier, après huit années de travail, le jour de Noël 1541. Je quittai Venise, la même année, pour aller admirer ce chef-d'œuvre, qui me plongea dans la stupeur (92).

Paul III avait fait construire, par Antonio da San-Gallo, une chapelle, appelée la Pauline, dans laquelle il voulut que Michel-Ange peignît à fresque deux grands tableaux.

Le premier représente la Conversion de saint Paul. Au milieu de deux groupes d'anges, on voit le Christ, dont la voix a presque foudroyé Paul, que son coursier vient de jeter à terre; le cheval effrayé entraîne un personnage qui tente vainement de l'arrêter; des soldats s'empressent autour de Paul pour le relever; d'autres, frappés d'épouvante, prennent la fuite (93).

Le second sujet est le Crucifiement de saint Pierre. Le martyr est étendu, la tête en bas, sur l'instrument du supplice, que soulèvent les bourreaux, pour en placer l'extrémité dans le trou qu'ils ont pratiqué en terre (94).

Dans ces compositions, Michel-Ange s'est attaché uniquement, comme nous l'avons déjà fait remarquer ailleurs, à arriver à la perfection de son art, sans s'inquiéter des accessoires de paysages, d'arbres ou de fabriques, comme s'il eût craint d'abaisser son génie à de semblables détails. Je me rappelle que Michel-Ange se plaignait d'avoir éprouvé de grandes fatigues en exécutant ces tableaux : « La « peinture, et surtout la fresque, me disait-il, ne con-
« vient point aux vieillards. » Il avait chargé Perin del Vaga d'enrichir la voûte de la Pauline de stucs et d'ornements dont il lui avait donné les dessins ; mais ce projet, qu'approuvait Paul III, traîna en longueur et ne fut pas réalisé. Nombre d'ouvrages restent ainsi inachevés, non seulement par l'irrésolution des artistes, mais encore par le peu d'intérêt qu'y portent les princes qui devraient les surveiller.

Paul III avait commencé à fortifier Borgo, et tint un jour conseil avec plusieurs seigneurs et Antonio da San-Gallo; il exigea aussi que Michel-Ange s'y trouvât, se rappelant qu'il avait dirigé les fortifications du mont San-Miniato, lors du siège de Florence. Après une discussion vive et animée, Michel-Ange fut invité à donner son avis. Il exprima avec franchise une opinion entièrement contraire à celle de San-Gallo et de quelques autres. San-Gallo,

piqué, répondit qu'il pouvait se mêler de peinture et de sculpture, mais qu'il n'entendait rien aux fortifications. Michel-Ange lui répliqua que, au contraire, son savoir en peinture et en sculpture se réduisait à fort peu de chose, mais que, pour l'art des fortifications, il avait déjà prouvé qu'il en savait plus que toute la famille des San-Gallo en masse; et, en présence du pape, il reprocha à son adversaire toutes les bévues qu'il avait déjà commises. La dispute s'échauffa au point que Paul III fut obligé de leur imposer silence. Quelque temps après, Michel-Ange apporta, pour les fortifications de Borgo, un dessin, qui fut cause qu'on abandonna celui de San-Gallo, et par suite la construction de la porte de l'église de Santo-Spirito, qu'il avait commencée (95).

La vieillesse était venue arrêter le pinceau de Michel-Ange, et cependant son génie ne pouvait rester oisif. Il se mit donc à ébaucher quatre figures en marbre, plus grandes que nature, pour s'amuser et passer le temps, disait-il, et parce que l'exercice du maillet l'entretenait en bonne santé. Ce groupe représente le Christ descendu de la croix, soutenu sur les genoux de la sainte Vierge accompagnée de Nicodème et d'une des Maries. Buonarroti laissa inachevé cet ouvrage divin, comme nous le raconterons plus tard, quoiqu'il voulût le faire servir à orner un autel, au pied duquel aurait été sa sépulture (96).

Antonio da San-Gallo étant mort, en 1546, le pape et les administrateurs de Saint-Pierre délibérèrent sur le choix de l'architecte à qui ils devaient

confier la conduite de cette grande basilique. Enfin Sa Sainteté, inspirée, je crois, par Dieu même, résolut de s'adresser à Michel-Ange, qui refusa d'abord ce fardeau, en alléguant qu'il n'était point architecte; mais ses prières et ses excuses furent inutiles, le pape le força d'accepter, et de se dévouer à cette entreprise malgré toute sa répugnance.

Un jour, Michel-Ange se rendit à Saint-Pierre, pour examiner le modèle en bois qu'avait fait San-Gallo, et y trouva toute la secte San-Gallesque qui, après l'avoir accablé de félicitations et de compliments, finit par lui dire que le modèle de San-Gallo était un pré où il y avait toujours à paître. « Vous avez « raison, » répondit Michel-Ange. Il expliqua ensuite à ses amis, qu'il entendait par là que c'était un pâturage pour les moutons et les bœufs qui ne comprennent rien aux arts. Depuis, il osa dire publiquement que le San-Gallo n'avait point donné assez de jour à l'édifice, et avait hérissé sa composition d'un amas de colonnes, de pyramides, et de pointes, qui se ressentaient plus de la manière barbare et tudesque, que du beau style antique ou du bon goût moderne. Il ajoutait, enfin, que l'on pouvait économiser cinquante années de travail, et trois cent mille écus, pour achever cette église, tout en lui donnant plus de majesté et de grandeur; et il le prouva en exécutant le modèle, qui fut définitivement mis en œuvre. Il n'employa que quinze jours à le faire, et n'y dépensa que vingt-cinq écus. Celui de San-Gallo avait coûté plus de quatre mille écus, et avait demandé plusieurs an-

nées. On comprendra facilement que la bâtisse du San-Gallo était une vraie boutique, où il aurait été permis d'exercer un commerce honteux, et de gagner toujours en ne la finissant jamais (97). Toutes ces saletés révoltèrent la probité de Michel-Ange, qui, avant d'accepter le titre d'architecte de Saint-Pierre, dit un jour hautement aux agents de la fabrique, qu'il leur conseillait de réunir tous leurs efforts pour l'exclure de cette place, parce que le premier usage qu'il ferait de son pouvoir serait de les chasser. Ces propos irritèrent, comme on peut le croire, tous ces gens-là contre lui, et leur haine s'accrut encore de jour en jour, lorsqu'ils le virent changer tout au dedans et au dehors. Ils ne cessèrent d'inventer mille sujets de persécutions, ainsi qu'on le dira en temps et lieu (98).

Enfin, Paul III, par un *motu proprio*, le créa architecte en chef, et lui accorda la liberté de faire, de défaire, d'augmenter, de diminuer, de changer tout à son gré, et en un mot de disposer des hommes et des choses avec une autorité sans bornes (99). Michel-Ange répondit à la confiance de Sa Sainteté par un grand acte de désintéressement : il exigea qu'il fût inséré dans le *motu proprio* qu'il remplirait gratuitement ses fonctions. Plusieurs fois le pape lui envoya de riches présents, pour lui tenir lieu des appointements qu'il avait refusés ; mais jamais il ne consentit à les accepter, comme le certifie Messer Alessandro Ruffini, alors camérier de Paul III, et Messer Pier Giovanni Aliotti, évêque de Forli (100).

Le nouveau modèle fut approuvé par le pape et par tous les gens de goût, au grand dépit de certains prétendus connaisseurs qui le blâmèrent. Michel-Ange fortifia les quatre gros massifs de maçonnerie laissés par Bramante et Antonio da San-Gallo, qu'il trouvait trop faibles pour supporter la coupole. Il termina les deux escaliers en limaçon qui conduisent au sommet des voûtes, et sut leur donner une pente si douce, que les bêtes de somme peuvent les gravir facilement (101). Bientôt encore il acheva son grand entablement dans l'intérieur, les hémicycles des deux croisées voûtés en pierre, les compartiments de leurs voûtes et leurs chapelles avec les fenêtres qui les éclairent (102); ensuite il réduisit à trois les huit chapelles projetées par Bramante, Baldassare Peruzzi, Raphaël d'Urbin et Antonio da San-Gallo. Enfin il s'occupa avec soin de toutes les parties de cette fabrique qui pouvaient éprouver quelques changements, et, par une sage et utile prévoyance, il avança toute la bâtisse à un tel degré qu'elle n'eut plus à craindre les caprices de nouveaux architectes.

Les habitants de Rome désiraient rendre au Capitole son ancien lustre; Michel-Ange fut chargé de ce soin, et fit un dessin d'une richesse et d'une beauté rares. Il commença par établir le soubassement du bâtiment situé en face de la grande montée, et qu'on appelle le palais du Sénateur. En avant, il construisit un escalier à deux rampes qui conduit au rez-de-chaussée de l'édifice. Devant le perron, figurent sur des piédestaux deux statues antiques,

le Tibre et le Nil, de neuf brasses de proportion ; entre ces deux fleuves, une grande niche est destinée à recevoir une statue de Jupiter (103). Du côté du midi, le palais des Conservateurs, qui forme une aile du Capitole, présente une riche façade avec des portiques soutenus par des colonnes, et ornés de niches qui doivent renfermer un grand nombre de statues antiques. Du côté du nord, au-dessous de l'église de gl' Aracelli, on élèvera un autre palais semblable à celui-ci, et l'on embellira de statues antiques la montée principale et la terrasse supérieure. Au milieu de la place et au point central des trois corps de bâtiments dont elle est formée, on voit sur un piédestal de forme ovale (104) la statue équestre en bronze de Marc-Aurèle, que le pape Paul III fit enlever de la place de Saint-Jean-de-Latran, où Sixte IV l'avait d'abord placée. Après la mort de Michel-Ange, la conduite des travaux du Capitole fut confiée à son grand ami Messer Tommaso de' Cavalieri, gentilhomme romain (105).

Paul III chargea Michel-Ange d'exécuter l'entablement qui devait couronner le palais Farnèse commencé par Antonio San-Gallo. Notre artiste fit donc un modèle en bois de six brasses, dans la grandeur que l'ouvrage devait exiger, et le plaça à l'un des angles du palais, pour l'exposer au jugement du public. L'essai obtint les suffrages du pape et de tous les habitants de Rome. Cet entablement passe pour le morceau le plus excellent en ce genre (106). San-Gallo étant mort, Michel-Ange eut la direction générale des travaux de ce palais. Au-dessus de la

porte d'entrée, il construisit la grande fenêtre flanquée de belles colonnes de marbre, et décorée des armoiries du pape ; il acheva les trois ordres de la cour, les fenêtres et tous les ornements, et agrandit aussi la salle principale du palais. Pendant qu'il était ainsi occupé, on déterra au milieu des ruines des Thermes d'Antonin, un groupe antique d'un seul bloc, représentant Hercule domptant un taureau, et entouré de divers personnages et d'animaux d'une beauté rare (107). Michel-Ange proposa de le conduire pour le restaurer, sur un terrain qui devait former la seconde cour du palais, et d'en faire le sujet décoratif d'une fontaine ; cette seconde cour aurait été ouverte sur la Strada Giulia, et un pont sur le Tibre aurait été construit en face, de sorte qu'à partir de Campo-di-Fiore, place sur laquelle, donne la porte d'entrée du palais Farnèse, on aurait embrassé d'un coup d'œil la première cour, la fontaine élevée au milieu de la seconde, la Strada Giulia, le pont sur le Tibre et au-delà du Tibre, la Farnésina avec ses jardins. Ce projet était digne de Paul III et de Buonarroti.

En 1547, le pape résolut de faire restaurer les statues antiques, destinées à orner son palais (108). Michel-Ange le supplia de confier ces restaurations à Guglielmo dalla Porta, jeune sculpteur milanais, qui lui avait été recommandé par Fra Bastiano de Venise. Sa demande fut accueillie, et il obtint de plus pour son protégé l'office del Piombo, que la mort de Fra Bastiano venait de laisser vacant. Fra Guglielmo se montra ensuite ingrat envers son bien-

faiteur, et alla se ranger parmi ses ennemis. Paul III étant mort en 1549, le cardinal Farnèse, son parent, avait chargé Fra Guglielmo du soin de lui élever un magnifique tombeau. Cet artiste voulait le placer à Saint-Pierre, sous le premier arc de la nouvelle église, au-dessous de la coupole. Comme cette disposition nuisait à l'harmonie de l'ensemble, Michel-Ange s'y opposa sagement, mais Fra Guglielmo crut qu'il agissait ainsi par envie, et de là naquit sa haine. Plus tard, il reconnut la vérité des observations de Buonarroti, et je puis le certifier, car l'an 1550 je fus mandé à Rome par Jules III, et consulté sur la question de savoir si ce tombeau devait être mis, comme le désirait Michel-Ange, dans une des niches où l'on voit aujourd'hui la colonne degli Spiritati. Je conseillai même au pape de faire exécuter son propre tombeau dans une autre niche semblable, en suivant l'ordonnance de celui de Paul III; mais Guglielmo dalla Porta ne se prêta pas à cet arrangement, et fut cause que le mausolée qui lui avait été confié ne fut jamais achevé (109).

La même année, le pape Jules III ordonna de construire, dans l'église de San-Pietro-a-Montorio, une chapelle en marbre avec les tombeaux d'Antonio, cardinal de' Monti, son oncle, et de Messer Fabiano, son aïeul. Je fis les dessins et les modèles de ces ouvrages, et Sa Sainteté voulut que Buonarroti s'entendît avec moi pour en fixer le prix. Je proposai de confier les ornements à Simon Mosca, et les figures à Raffael Montelupo; mais Michel-Ange trouva que les ornements seraient superflus,

et repoussa Montelupo dont le travail l'avait peu satisfait lors de l'exécution du mausolée de Jules II ; il préféra employer Bartolommeo Ammanati, contre lequel il était cependant irrité, parce que, de concert avec Nanni di Baccio, il avait dérobé à Antonio Mini, son élève, un grand nombre de dessins qui lui furent plus tard rendus tous. M'entretenant un jour de cette affaire avec Buonarroti, je lui dis que je ne trouvais point ces jeunes gens coupables, et que si je pouvais, je lui volerais, par amour de l'art, tout ce qui sortait de ses mains ; bref, la chose tourna en plaisanterie. Dans ce temps je passais toutes mes journées avec Michel-Ange, et comme c'était l'année sainte, le pape nous avait accordé les doubles indulgences, à condition que nous visiterions à cheval les sept églises ; en faisant cette tournée, nous eûmes des entretiens sur l'art très intéressants, que j'ai rédigés en forme de dialogue, et que je publierai dans un moment plus opportun (110).

La cabale San-Gallesque continuait ses intrigues contre Michel-Ange, et ne cessait de répéter partout qu'il gâtait l'église de Saint-Pierre ; mais le pape répondit à ces criaileries, en confirmant le *motu proprio* de Paul III. J'avais démontré à Sa Sainteté que Michel-Ange avait au contraire donné la vie à cet édifice, et j'agis de telle sorte que je lui persuadai de ne jamais rien entreprendre sans avoir consulté ce grand artiste.

Je venais de faire imprimer à Florence les Vies des peintres, sculpteurs et architectes, où, à l'except-

tion de Michel-Ange, je ne parlais d'aucun artiste vivant. J'offris cet ouvrage à Buonarroti qui l'accepta avec beaucoup de plaisir ; je m'étais servi d'une foule de documents précieux qu'il m'avait donnés lui-même de vive voix. Après avoir lu mon livre, Michel-Ange m'adressa le sonnet suivant, qu'il m'est doux de placer ici, en souvenir de ses bontés :

Se con lo stile e co' colori avete
 Alla natura pareggiato l'arte,
 Anzi a quella scemato il pregio in parte,
 Che 'l bel di lei più bello a noi rendete,

Poichè con dotta man posto vi sete,
 A più degno lavoro, a vergar carte,
 Quel che vi manca a lei di pregio in parte,
 Nel dar vita ad altrui tutto togliete.

Che se secolo alcuno omai contese
 In far bell' opre, almen cedale poi,
 Che convien ch' al prescritto fine arrive.

Or le memorie altrui, già spente, accese
 Tornando, fate or che sian quelle, e voi,
 Malgrado d'essa, eternalmente vive.

Lorsque je partis pour Florence, je laissai le soin à Michel-Ange de commencer les travaux de Montorio. Je dis à mon grand ami Messer Bindo Altoviti, alors consul de la nation florentine (111), qu'il serait bon de déterminer le pape à abandonner son projet de Montorio, pour l'appliquer à l'église de San-Giovanni-de'-Fiorentini ; j'ajoutai que Michel-Ange, à qui j'en avais déjà parlé, m'appuierait de son crédit, et que ce serait un moyen de voir enfin l'achèvement de cet édifice. Mon idée plut à Messer

Bindo, et il la proposa au pape. Il parvint à lui prouver qu'il aurait raison de faire exécuter, dans l'église de San-Giovanni, les tombeaux et la chapelle de Montorio, et qu'il pousserait ainsi les Florentins à terminer cette église ; il ajouta que si Sa Sainteté voulait se charger de la grande chapelle, les négociants en construiraient six autres plus petites, et que le reste irait sans obstacle. Le pape y consentit, alla à Montorio, et manda Michel-Ange à qui j'écrivais chaque jour, et qui me répondait selon le besoin des affaires. Le 1^{er} août 1550, il m'apprit que le pape avait changé d'idée, et du reste je vais rapporter ici sa lettre textuellement :

« Messer Giorgio, mon cher ami, comme le pape
 « ne voulait point entendre parler de l'église de
 « San-Piero-a-Montorio, je ne vous en écrivis rien,
 « sachant d'ailleurs que vous étiez informé de ce qui
 « se passait par la personne que vous avez ici. Il
 « convient maintenant de vous dire qu'hier matin
 « le pape, revenant de Montorio, me fit appeler. Je le
 « rencontrai sur le pont, et j'eus avec lui une longue
 « conversation au sujet des tombeaux qu'on veut y
 « placer. Il finit par me dire qu'il était décidé à ne
 « point les mettre dans cette église, mais à San-Gio-
 « vanni-de'-Fiorentini. Il me demanda mon avis et
 « un dessin. J'applaudis beaucoup à cette idée, esti-
 « mant que par ce moyen cette église pourrait être
 « terminée.

« Quant aux trois lettres que vous m'avez adres-
 « sées, ma plume ne pourrait répondre à toutes les

« belles choses que vous me dites. Si j'avais seule-
« ment une partie des qualités que vous m'attri-
« buez, je n'en serais heureux que parce que vous
« auriez en moi un serviteur qui vaudrait quelque
« chose. Mais cela ne m'étonne point, depuis que je
« sais que vous ressuscitez les morts, que vous pro-
« longez les jours des vivants, ou bien que, dans la
« colère où vous mettent les méchants, vous les en-
« voyez à la mort pour un temps infini. Et, pour en
« finir, je suis tout à vous, tel que je suis,

« Michel-Ange Buonarroti, à Rome. »

Tandis que les Florentins cherchaient à rassembler des fonds, quelques difficultés survinrent, rien ne se conclut, et la chose traîna en longueur. Pendant ce temps-là, Vasari et l'Ammanato avaient fait extraire à Carrare des marbres, dont une grande partie fut expédiée à Rome. Comme l'Ammanato accompagnait un de ces envois, Vasari le chargea d'une lettre pour Michel-Ange, auquel il mandait de s'entendre avec le pape sur l'endroit où l'on devait définitivement placer ces tombeaux, et de faire jeter les fondements aussitôt qu'il y aurait une décision. Après avoir reçu cette lettre, Buonarroti se rendit chez le pape, et écrivit à Vasari ce qui suit :

« Messer Giorgio, mon cher ami, Bartolommeo ne
« fut pas plus tôt arrivé ici, que j'allai parler au pape,
« et voyant qu'il voulait faire jeter les fondements
« des sépultures à Montorio, je pourvus à ce qu'on
« eût un maçon de Saint-Pierre. Le *Tante Cose* le
« sut, et voulut en envoyer un de sa façon ; moi,

« pour ne pas lutter avec un homme qui fait souffler
 « les vents, j'ai battu en retraite, parce qu'étant un
 « personnage léger, j'ai craint de me trouver emporté
 « dans quelque borbier. Il vous suffit de savoir qu'il
 « ne faut plus penser à l'église de San-Giovanni-de'-
 « Fiorentini. Revenez promptement et portez - vous
 « bien, je n'ai rien autre chose à vous dire. Le trei-
 « zième jour d'octobre 1550. »

Michel-Ange appelait Monsignor de Forli, le *Tante Cose*, parce que cet évêque voulait se mêler de tout (112). Maître de la chambre du pape, il avait l'administration des médailles, des pierres gravées, des camées, des bronzes, des peintures, des dessins, et il exigeait que tout dépendît de lui. Michel-Ange fuyait cet homme comme la peste, toujours il l'avait trouvé sur son chemin, et il craignait, comme il l'écrivit, d'être entraîné par lui dans quelque borbier. Les Florentins perdirent là une belle occasion de voir terminer leur église, et Dieu sait quand ils la retrouveront; pour ma part, j'en ressentis un vif chagrin. J'ai rapporté ces choses, pour montrer que Michel-Ange se dévoua toujours à son art, à son pays et à ses amis.

Vers la fin de l'année 1550, lorsque je revins à Rome, la cabale San-Gallesque renouvela ses complots contre Michel-Ange; elle engagea Jules III à convoquer une assemblée dans Saint-Pierre, où se trouveraient les fabriciens et les administrateurs de cette église, qui devaient prouver clairement à Sa Sainteté que Buonarroti avait gâté cet édifice. Ces

pauvres gens l'accusaient de n'avoir percé que trois fenêtres pour les trois chapelles, car ils ne se doutaient pas de ce qu'il voulait faire à la voûte, et ils avaient persuadé au vieux cardinal Salviati (1113) et à Marcello Corvino, qui depuis fut pape, que l'intérieur du temple serait presque complètement privé de lumière. Le conseil s'étant réuni, le pape expliqua à Michel-Ange le sujet des plaintes des députés. « Je voudrais bien voir et entendre ces seigneurs, » dit Michel-Ange. — « Nous voici, » reprit le cardinal Marcello. — « Eh bien ! Monsignore, » lui répondit Michel-Ange, « au-dessus de ces trois fenêtres, il « doit y en avoir trois autres dans la voûte qui sera « construite en travertin. » — « Vous ne l'aviez ja- « mais dit, » s'écria le cardinal. — Michel-Ange lui répliqua vivement, « Je ne suis et n'entends pas être « obligé de dire à V. S., plus qu'à tout autre, ce « que je dois ou veux faire. Votre office est de « procurer des fonds et d'écarter les fripons ; quant « à la bâtisse, c'est mon affaire. » Puis, se tournant vers le pape, il lui dit : « Vous voyez, Saint Père, « ce que je gagne ; si ces fatigues que j'endure ne « sont d'aucune utilité pour mon âme, je perds mon « temps et mon travail. » Le pape, qui le chérissait, lui répondit, en lui mettant les mains sur les épaules : « Vous faites beaucoup pour votre âme et « pour votre corps, n'en doutez pas. » Michel-Ange sortit donc victorieux de ces débats, qui ne servirent qu'à augmenter l'affection que Sa Sainteté lui portait déjà. Le pape l'engagea à se rendre le lendemain, accompagné de Vasari, à la Vigna

Giulia, et il se plut à lui prodiguer toutes sortes de marques de considération. Un jour, entre autres, il le força de s'asseoir à ses côtés, près de la fontaine dell' Acqua-Vergine, tandis que douze cardinaux restaient debout; et, après une longue conversation, il le pria de faire un modèle pour la façade d'un palais qu'il désirait construire à côté de l'église de San-Rocco, en se servant des restes du mausolée d'Auguste. Sans vouloir se régler sur le goût et la manière des anciens ou des modernes, Michel-Ange exécuta ce modèle, qui est d'une beauté et d'une richesse inimaginables : on le voit aujourd'hui dans le cabinet du duc Cosme, à qui il a été donné par le pape Pie IV (114).

Jules III protégeait non-seulement Michel-Ange contre les cardinaux et ses autres ennemis, mais il voulait encore que les plus habiles artistes allassent le consulter comme un oracle. Enfin, Sa Sainteté avait tant d'attention pour ce grand artiste, qu'elle craignait de le fatiguer en le chargeant de certains travaux, que son âge lui permettait cependant d'entreprendre encore.

Vers la fin du pontificat de Paul III, Michel-Ange avait commencé à restaurer le pont de Santa-Maria de Rome, qui menaçait ruine. Sous Jules III, un conseil des clercs de la chambre de Sa Sainteté fut tenu, pour aviser aux moyens de terminer ces travaux. Nanni di Baccio Bigio persuada aux clercs qu'il saurait s'en tirer en très peu de temps, et sans une grande dépense. On fit entendre au pape que Michel-Ange, accablé de vieillesse, se souciait peu de

diriger cette entreprise (1115). Jules autorisa donc les clercs de la chambre à la confier à l'architecte qui leur conviendrait. Ils choisirent Nanni, sans en rien dire à Buonarroti, et lui donnèrent pleins pouvoirs. Nanni, au lieu de fortifier le pont, en diminua la solidité en le rendant plus léger, et se contenta de le couvrir d'ornements et de lui donner l'apparence d'un ouvrage reconstruit à neuf. Cinq ans après, en 1557, une inondation le renversa, et l'on reconnut, mais trop tard, l'ignorance des clercs de la chambre, et le tort de n'avoir pas suivi les avis de Michel-Ange, qui plusieurs fois avait prédit ce malheur. Je me rappelle qu'un jour où nous traversions ce pont à cheval, il me dit : « Giorgio, ne « sentez-vous pas ce pont trembler? Hâtons notre « marche, de peur qu'il ne s'écroule sous nous. »

Mais il nous faut retourner un peu sur nos pas. En 1554, le duc Cosme m'appela à Florence, mon départ fut très pénible à Michel-Ange que ses ennemis tourmentaient tous les jours. Nous nous écrivions souvent, et, au mois d'avril de la même année, je lui appris que Lionardo, son neveu, venait d'avoir un fils destiné à conserver le nom de Buonarroti, et qu'une foule de femmes des plus distinguées avait assisté à son baptême.

Michel-Ange me répondit :

« Giorgio, mon cher ami, j'ai pris un très grand
« plaisir à lire votre lettre, ayant vu que vous vous
« souveniez du pauvre vieillard. Vous avez assisté à
« la fête qu'on a donnée pour la naissance d'un nou-

« veau Buonarroti. Je vous rends grâce de ces détails
 « autant qu'il est en mon pouvoir ; mais une telle
 « pompe me déplaît, parce que l'homme ne doit
 « pas rire lorsque tout le monde pleure. Il me
 « semble que Lionardo ne devrait pas faire tant de
 « réjouissances pour un enfant qui vient de naître :
 « on doit conserver cette allégresse pour la mort de
 « celui qui a bien vécu (116). Ne soyez point étonné
 « si je ne vous réponds pas très promptement ; j'agis
 « ainsi pour ne pas ressembler à un boutiquier.
 « Maintenant, je vous dirai que si je méritais une
 « seule de toutes les louanges dont vous m'accablez
 « dans votre dernière lettre, il me paraîtrait qu'en
 « m'étant donné à vous de corps et d'âme, je vous
 « aurais fait présent de quelque chose, et me serais
 « acquitté de la plus petite partie de la dette que j'ai
 « contractée envers vous. Je reconnais, à tout in-
 « stant, que je vous dois plus que je ne puis payer ;
 « je suis trop vieux pour espérer jamais de pouvoir
 « égaliser notre compte dans cette vie ; ayez donc un
 « peu de patience. Je suis tout à vous. Les choses
 « ici restent dans le même état. »

Du temps de Paul III, le duc Cosme avait envoyé à Rome le Tribolo, afin de déterminer Michel-Ange à revenir à Florence, pour achever la sacristie de San-Lorenzo ; mais il refusa, alléguant que son grand âge ne lui permettait plus de se livrer à de semblables travaux et l'obligeait de rester à Rome. Le Tribolo, voyant ses instances inutiles, finit par lui demander des renseignements sur l'escalier de la

bibliothèque, pour lequel il avait jadis fait tailler beaucoup de pierres. Le modèle avait été perdu, et il ne restait que quelques indices fort insuffisants. Le Tribolo eut beau le prier au nom même de Son Excellence, sa seule réponse fut qu'il ne se souvenait plus de rien. Le duc Cosme, persuadé que l'amitié tirerait de lui quelques éclaircissements, m'ordonna de lui écrire, et d'exiger au moins qu'il expliquât l'intention qu'il avait eue.

J'écrivis à Michel-Ange que je serais chargé de l'exécution de ce travail, et que j'y emploierais le soin et la loyauté dont je lui avais déjà donné des preuves. Le 28 septembre 1555, il m'envoya les détails suivants :

« Messer Giorgio, mon cher ami, soyez persuadé
« que si je pouvais me rappeler la manière dont
« j'avais arrangé l'escalier de la bibliothèque de
« San-Lorenzo, dont on m'a tant parlé, je ne me
« ferais pas prier pour le dire. Je me rappelle bien,
« comme on se rappelle un songe, un certain es-
« calier, mais je ne crois pas que ce soit précisé-
« ment le même que je composai alors, parce que,
« s'il était ainsi qu'il me revient à l'esprit, ce serait
« une sottise. Cependant je vous dirai qu'il me
« semble que je prenais une quantité de boîtes
« ovales, de longueur et de largeur différentes, mais
« ayant toutes une palme de hauteur. Je posais sur
« le pavé la plus grande boîte, aussi loin de la porte
« que je voulais que l'escalier fût doux ou dur à
« monter. Je posais sur celle-là une autre plus petite

« en tous sens, de manière qu'il y avait sous la
 « première de dessous autant d'espace qu'il en faut
 « au pied pour monter, et j'allais ainsi les diminuant
 « et les retirant vers la porte, toujours en montant.
 « Il faut que la dernière marche soit de la même
 « grandeur que le vide de la porte, et que ladite
 « partie de l'escalier ovale ait comme deux ailes,
 « l'une d'un côté et l'autre de l'autre, suivant les
 « mêmes marches qui ne sont pas ovales; l'une de
 « ces ailes sert à celui qui monte, depuis le milieu
 « jusqu'au-dessus dudit escalier, et les retours des
 « deux ailes reviennent au mur. Du milieu, et en
 « dessous, jusque sur le pavé, elles s'éloignent du
 « mur, avec tout l'escalier, d'environ trois palmes;
 « de sorte que la base de la retraite n'est occupée en
 « aucun endroit, et reste absolument libre de tous
 « côtés. Je vous écris des choses vraiment risibles,
 « mais je sais bien que vous trouverez ce qu'il con-
 « vient de faire (117). »

A peu près à la même époque, Michel-Ange m'écrivit que Jules III venait de mourir, et que, le cardinal Marcello lui ayant succédé, il se voyait de nouveau tourmenté par la cabale San-Gallesque. Le duc Cosme fut affligé de cette nouvelle, et m'ordonna de lui répondre qu'il n'avait point d'autre parti à prendre que de quitter Rome et de venir se fixer à Florence; que le seul désir de Son Excellence était de le consulter quelquefois et de lui accorder tout ce qu'il pourrait souhaiter, sans l'obliger à rien. Le duc lui envoya même une lettre de sa main,

par son camérier intime, Messer Lionardo Marinuzzi. Mais sur ces entrefaites le nouveau pape mourut, et lorsque Michel-Ange alla baiser les pieds de son successeur Paul IV, Sa Sainteté lui fit les plus belles propositions pour l'engager à terminer Saint-Pierre. Il crut donc qu'il était de son devoir de rester, et il s'excusa le mieux qu'il put de ne pouvoir se rendre aux volontés du duc Cosme. En même temps, je reçus de lui une lettre que je vais rapporter textuellement.

« Messer Giorgio, mon cher ami, je prends Dieu
« à témoin que c'est contre ma volonté, et avec la
« plus grande répugnance, que je me chargeai, il y
« a dix ans, par l'ordre du pape Paul III, de la fa-
« brique de Saint-Pierre de Rome, et que, si l'on
« avait continué à y travailler comme on le faisait
« alors, cet édifice serait aujourd'hui arrivé à un
« point qui me permettrait d'aller à Florence,
« comme je le désire. Mais le manque de fonds a
« tout ralenti, précisément au moment où nous
« sommes arrivés aux parties les plus importantes
« et les plus difficiles. Si je quittais la partie, je me
« couvrirais de honte, et ce serait d'ailleurs un
« péché de perdre le prix de toutes les peines que
« j'ai endurées pendant ces dix années pour l'amour
« de Dieu. Je suis entré dans ces détails pour ré-
« pondre à votre lettre et à celle du duc, qui me
« traite avec tant de bonté, que j'en ai été grande-
« ment étonné; j'en rends grâces à Dieu et à Sa Sei-
« gneurie, autant que je le sais et que je le puis.

« Mais je sors de mon sujet, parce que j'ai perdu la
 « mémoire et la tête. Écrire devient pour moi une
 « chose d'autant plus pénible que ce n'est pas mon
 « art. Je conclus enfin, en vous laissant à com-
 « prendre ce qui s'ensuivrait si j'abandonnais la
 « bâtisse de Saint-Pierre; d'abord je rendrais bien
 « contents beaucoup de fripons, ensuite j'occasion-
 « nerai la ruine de ce grand monument, qui peut-
 « être ne serait jamais achevé. »

Michel-Ange continuait de m'écrire, et me disait dans ses lettres qu'il ne lui restait plus que le courage de mourir, et qu'il ne pouvait se résoudre à quitter Rome, où il avait sa maison et des biens valant plusieurs milliers d'écus; que d'ailleurs il était attaqué de la gravelle, et se ressentait des infirmités attachées à la vieillesse : ce que pouvait certifier Maestro Realdo, son médecin, auquel, après Dieu, il devait la vie. Il me priait de faire agréer ses excuses au duc, et de lui persuader que, s'il lui avait été possible de monter à cheval, il se serait rendu aussitôt à Florence; et il est à croire que, s'il y fût venu, il n'aurait pas cherché à retourner à Rome, tant il portait d'attachement et d'affection à Son Excellence. Pendant ce temps-là, il poussa les travaux de Saint-Pierre à un tel degré, qu'il n'y eut plus lieu à aucune espèce de changements. Ce fut alors qu'on lui apprit que Paul IV voulait lui faire corriger son Jugement dernier, parce que les figures montraient toutes sortes de nudités inconvenantes. « Dites au pape, répondit

« Michel-Ange, qu'il ne s'inquiète point de cette
« misère, mais un peu plus de réformer les hommes;
« ce qui est beaucoup moins facile que de corriger
« des peintures (118). »

Cette même année, Michel-Ange perdit Urbino, son fidèle serviteur, qu'il avait pris à son service en 1530, après le siège de Florence, lorsque Antonio Mini, son élève, passa en France. Urbino resta vingt-six ans avec lui. Son dévouement fut récompensé. Son maître l'enrichit et l'aima jusqu'à le servir pendant sa maladie et le garder la nuit, en dormant tout habillé sur un siège. Aussitôt que j'appris la mort d'Urbino, j'écrivis à Michel-Ange pour le consoler, et il me fit cette réponse :

« Messer Giorgio, mon cher ami, j'écrirai mal,
« cependant il faut que je vous dise quelque chose
« en réponse à votre lettre. Vous savez comment
« Urbino est mort; ç'a été pour moi une très grande
« faveur de Dieu, et un sujet de chagrin bien cruel.
« Je dis que ce fut une faveur de Dieu, parce que
« Urbino, après avoir été le soutien de ma vie, m'a
« appris non-seulement à mourir sans regrets, mais
« même à désirer la mort. Je l'ai gardé vingt-six ans
« avec moi, et je l'ai toujours trouvé parfait et fidèle.
« Je l'avais enrichi, je le regardais comme le bâton et
« l'appui de ma vieillesse, et il m'échappe en ne me
« laissant que l'espérance de le revoir dans le pa-
« radis. J'ai un gage de son bonheur, dans la manière
« dont il est mort. Il ne regrettait pas la vie, il s'af-
« fligeait seulement, en pensant qu'il me laissait

« accablé de maux, au milieu de ce monde trompeur
 « et méchant. Il est vrai que la majeure partie de
 « moi-même l'a déjà suivi, et tout ce qui me reste
 « n'est plus que misères et que peines. Je me re-
 « commande à vous. »

Sous Paul IV, Michel-Ange travailla aux fortifications de Rome, en plusieurs endroits, avec Salustio Peruzzi (119), à qui l'on avait confié l'exécution de la principale entrée du château Saint-Ange, aujourd'hui à moitié ruiné. Michel-Ange fut aussi chargé de distribuer les statues de cet édifice, et de corriger les modèles des sculpteurs. A cette époque, l'armée française s'étant approchée des murs de Rome, notre artiste se crut en danger dans cette ville, et se retira secrètement dans les montagnes de Spoleto, où il visita quelques ermitages, avec Antonio Franzese de Castel-Durante, son nouveau serviteur, que lui avait laissé en mourant le fidèle Urbino. Je lui envoyai un exemplaire d'un livre de Carlo Lenzone, citoyen de Florence, que venait de faire imprimer Cosimo Bartoli (120). Bientôt il me répondit :

« Messer Giorgio, mon cher ami, j'ai reçu le petit
 « livre de Messer Cosimo, que vous m'avez envoyé.
 « A ma lettre j'en joins une de remerciements que
 « je vous prie de lui remettre. J'ai visité ces jours-ci,
 « avec beaucoup de fatigues et de dépenses, mais
 « aussi avec bien du plaisir, les ermitages qui
 « sont dans les montagnes de Spoleto. Je n'ai pas
 « rapporté à Rome la moitié de moi-même, parce

« qu'on ne trouve véritablement la liberté, la paix
« et le bonheur, qu'au milieu des bois. Je n'ai rien
« de plus à vous dire. Je suis charmé de savoir que
« vous êtes en bonne santé et content. Je me re-
« commande à vous. Ce 18^e jour de septembre 1556. »

Michel-Ange s'amusa tous les jours à travailler à ce groupe de quatre figures, dont nous avons déjà parlé. Le marbre dont il se servait, étant dur et rempli d'émeri, faisait souvent feu sous son ciseau; l'impatience le prit et il le brisa. Mais Michel-Ange, on le sait, n'était jamais satisfait de ses ouvrages, telle est peut-être la véritable raison de ce malheur. Quoi qu'il en soit, les statues qu'il termina pendant son âge viril sont peu nombreuses; celles qu'il a entièrement achevées datent de sa jeunesse; comme le Bacchus, le groupe de la Vierge et du Christ mort, le David de Florence, le Christ de la Minerva. Ces figures sont si finies, qu'il serait impossible d'y ajouter ou d'y retrancher la moindre chose sans les gâter. Les autres, telles que la Nuit et l'Aurore, le Moïse, Rachel et Lia du tombeau de Jules II, Julien et Laurent de Médicis, sont restées imparfaites, et il s'en trouve encore un grand nombre dans le même état. Michel-Ange disait que, s'il n'avait eu à rendre publics ses travaux que quand il en était content, il n'en eût mis que fort peu au jour, et même point du tout. Quand il découvrait le moindre défaut dans une ébauche, il l'abandonnait aussitôt et courait à un autre marbre. A cette époque, Tiberio Calcagni, sculpteur florentin, étant devenu son

ami, par l'entremise de Francesco Bandini, et de Messer Donato Giannotti, lui demanda un jour ce qui l'avait poussé à détruire cet admirable morceau. Buonarroti lui répondit que l'importunité d'Urbino, son serviteur, qui le tourmentait sans cesse pour le lui faire terminer, en était cause, et qu'en se hâtant il avait enlevé un morceau du coude de la Vierge. Il ajouta que d'ailleurs, depuis long-temps, il avait pris en dégoût ce marbre, où se trouvait un fil qui lui avait donné beaucoup de mal, et qu'il l'aurait entièrement mis en pièces, si Antonio, son nouveau domestique, ne l'eût prié de le lui donner tel qu'il était. Tiberio, qui désirait posséder quelque chose de la main de Michel-Ange, pria Francesco Bandini de le lui demander. Bandini l'obtint en effet, à condition que Tiberio paierait deux cents écus d'or à Antonio. Michel-Ange permit aussi qu'à l'aide de ses modèles on le réparât. Tiberio retoucha je ne sais quelle partie; mais la mort, en le frappant en même temps que Michel-Ange et Bandini, empêcha encore l'achèvement de ce groupe. On le voit aujourd'hui à Montecavallo, dans la Vigna de Pier-Antonio Bandini, fils de Francesco. Il fallut un autre marbre à Michel-Ange, pour occuper ses loisirs, et il ne tarda pas à ébaucher un second groupe, mais plus petit que le premier (12 1

Pirro Ligorio, architecte, venait d'entrer au service de Paul IV; aussitôt Michel-Ange fut de nouveau en butte aux persécutions de ses envieux, qui l'accusèrent d'être tombé en enfance. Indigné de tant de bassesse, il fut tenté de retourner à

Florence. Je lui écrivis pour le déterminer à prendre ce parti ; mais son grand âge le retint : il avait alors quatre-vingt-un ans. Il me répondit et m'envoya plusieurs sonnets, en m'avertissant que je verrais bien qu'il était arrivé à la fin de sa carrière, et qu'il n'avait plus aucune idée qui ne fût empreinte de la mort. Voici une de ses lettres :

« Dieu veuille, Vasari, que je fasse attendre la mort
« encore quelques années. Vous me direz sans doute
« que je suis bien fou de composer des sonnets à mon
« âge ; mais c'est précisément parce que beaucoup de
« gens prétendent que je suis tombé dans l'enfance,
« que je veux faire l'enfant. Je vois, par votre lettre,
« la vive affection que vous avez pour moi ; soyez
« persuadé que je désirerais, comme vous, que mes
« os reposassent à côté de ceux de mes pères ; mais
« en quittant Rome, je causerais la ruine de la
« fabrique de Saint-Pierre, et ce serait à moi une
« grande honte et une faute impardonnable. Lors-
« que ce grand édifice sera arrivé au point qu'on
« n'y pourra plus rien changer, j'espère pouvoir me
« rendre à vos désirs ; aussi bien, c'est déjà peut-être
« un crime que de faire languir si long-temps cer-
« tains intrigants qui attendent mon départ avec
« impatience. »

Le sonnet suivant, joint à cette lettre, était aussi écrit de sa main.

Giunto è già 'l corso della vita mia
Con tempestoso mar per fragil barca

Al comun pórtó , or' a render si varca
Conto e ragion d'ogni opra trista e pia.

Onde l'affettuosa fantasia ,
Che l'arte mi fece idolo e monarca ,
Conosco or ben , quant' era d'error carica ,
E quel ch' a mal suo grado ognun desia.

Gli amorosi pensier già vani e lieti
Che fien' or, s'a due morti mi avvicino?
D'uno so certo , e l'altra mi minaccia.

Nè pinger, ne scolpir fia più che queti
L'anima volta a quello Amor divino ,
Ch' aperse a prender noi in croce le braccia.

On voit que Michel-Ange se livrait à la dévotion, et abandonnait son art, lassé par les infâmes persécutions des artistes et des employés de Saint-Pierre, qui auraient voulu que cette fabrique ne fût qu'une occasion de dépenses (122). Je répondis à Michel-Ange par un sonnet dans le goût du sien, et le duc Cosme me chargea de le presser de revenir dans sa patrie. Il aurait quitté Rome avec plaisir, mais il était tellement affaibli par l'âge, qu'il formait à chaque instant cette résolution sans pouvoir l'exécuter.

Au mois de juin 1557, après avoir fait le modèle de la voûte de la chapelle du roi de France, il ne put inspecter les travaux comme de coutume. Le maître maçon commit en son absence une erreur grave dans ses mesures, Michel-Ange m'envoya alors deux dessins d'architecture pour la rectifier, avec ces notes écrites au bas :

« Le maître maçon s'est servi de la *centina* ¹
« marquée de rouge sur le corps de toute la voûte.
« Lorsqu'on vint ensuite à passer au demi-cercle,
« qui est au faite de la voûte, il s'aperçut de l'erreur
« que faisait faire la *centina*, comme on le voit dans
« les marques tracées avec du noir sur le dessin. Le
« travail de la voûte est tellement avancé, qu'il faut
« démolir un grand nombre de pierres, parce
« que cette construction est toute en travertin, et
« que le diamètre des cercles est de vingt-deux
« palmes sans compter la corniche qui les envi-
« ronne. J'avais fait un modèle tout exprès comme
« pour toutes les choses que j'entreprends, et cette
« erreur n'est arrivée que parce que ma vieillesse
« m'a empêché d'aller visiter souvent les travaux.
« Je croyais que cette voûte allait être terminée,
« maintenant elle ne pourra plus l'être dans tout
« ce printemps. Si l'on pouvait mourir de chagrin et
« de douleur, je n'existerais plus. Je vous prie d'in-
« former le duc des raisons qui m'empêchent de me
« rendre à Florence. »

Il continuait ainsi :

« Messer Giorgio, pour mieux faire concevoir la
« difficulté que présente cet ouvrage en le prenant
« de son commencement, il a fallu le diviser en trois
« voûtes correspondantes aux fenêtres d'en bas, di-
« visées par les pilastres, comme vous voyez ; elles

1. *Centina*, cintre en bois avec lequel on bâtit les arcs et les voûtes de maçonnerie.

« vont en forme pyramidale se réunir au point cen-
 « tral du faite de la voûte. Il était nécessaire de les
 « gouverner avec un nombre infini de cintres en
 « bois, changeant si souvent, et par tant de côtés, de
 « point en point, que l'on ne peut y tenir une règle
 « sûre. Les ronds et les carrés qui viennent aboutir
 « au centre de leurs fonds ont à diminuer et à
 « croître par tant de côtés, et à aller à tant de
 « points, qu'il est bien difficile d'en trouver le vrai
 « mode. Néanmoins, à l'aide du modèle que j'ai fait,
 « selon ma coutume, on n'aurait jamais dû com-
 « mettre une aussi grande erreur que celle de vou-
 « loir gouverner ces trois coquilles à la fois avec un
 « seul cintre en bois. Il nous reste donc la honte de
 « démolir et redémolir encore un grand nombre de
 « pierres. La voûte, les ornements et les parties in-
 « férieures sont en travertin, chose qui n'est pas en
 « usage à Rome. »

Le duc Cosme, voyant toutes les difficultés qui s'opposaient au retour de Michel-Ange à Florence, le laissa entièrement libre de continuer à donner ses soins à l'église de Saint-Pierre; aussi Buonarroti me disait, dans une lettre datée du mois d'août 1557, qu'il était profondément reconnaissant de toutes les bontés de Son Excellence, et il ajoutait :
 « Que Dieu me fasse la grâce de pouvoir le servir de
 « ma pauvre personne. »

Déjà Michel-Ange avait construit une grande partie de la frise des fenêtres de l'intérieur, et des doubles colonnes du dehors qui règnent autour de

l'entablement destiné à porter la coupole, lorsque les travaux se ralentirent. Ses meilleurs amis, le cardinal de Carpi, Messer Donato Giannotti, Francesco Bandini, Tommaso de' Cavalieri et Lottino (123), l'engagèrent alors à faire un modèle avec tous les détails qui restaient à terminer. Après avoir été plusieurs mois sans s'y décider, Michel-Ange exécuta lui-même les plans et les profils de son édifice, et un petit modèle en terre, d'après lesquels Maestro Giovanni Franzese fit un autre grand modèle en bois avec un soin extrême, dans l'espace d'une année environ; les mesures et petites proportions de ce modèle correspondaient à celles de l'ancienne palme romaine. Les colonnes, les bases, les chapiteaux, les portes, les fenêtres, les corniches, les ressauts et les moindres accompagnements étaient rendus avec une exactitude scrupuleuse. Il me semble nécessaire de rapporter ici la manière dont Michel-Ange avait conçu la forme et l'ordonnance de cette fabrique et de la coupole. Nous donnerons cette description aussi succinctement que possible, et s'il arrivait jamais, ce qu'à Dieu ne plaise, que cette grande édification éprouvât, après la mort de Michel-Ange, par l'envie et la malignité des ignorants ou des présomptueux, les mêmes traverses qu'elle eut à subir de son vivant, mes écrits, tels qu'ils soient, pourraient être utiles aux gens de bonne foi, et les mettre à même de s'opposer aux méchants, et de dessiller les yeux des personnes qui chérissent les arts (124).

Je dirai donc, pour commencer, que, d'après le modèle fait sous la conduite de Michel-Ange, tout

le vide intérieur de la coupole sera, d'un mur à l'autre, large de cent quatre-vingt-six palmes au-dessus du grand entablement circulaire construit en travertin, qui repose sur quatre gros pilastres doubles d'ordre corinthien. Cet entablement, en régnant autour des grandes niches, s'élève sur les quatre arcs qui forment l'ouverture des quatre nefs de l'église. C'est de là que part ensuite la coupole, à la naissance de laquelle commence un soubassement construit en travertin, avec une superficie large de six palmes : ce soubassement forme un circuit en manière de puits, et a trente-trois palmes onze onces d'épaisseur ; l'élévation jusqu'à la corniche est de onze palmes onze onces ; la corniche de dessus a huit palmes environ, et sa saillie six palmes et demie. Pour monter dans la coupole, on pénètre dans ce soubassement, dont l'épaisseur est divisée en trois parties, par quatre entrées qui se trouvent sur les arcs des niches. La partie intérieure est de quinze palmes, celle du dehors est de onze, et celle du milieu est de sept palmes onze onces, ce qui donne en total trente-trois palmes onze onces. Dans l'épaisseur du mur est un passage voûté en berceau, qui a de hauteur deux fois sa largeur, et règne circulairement. Au droit des quatre entrées, il y a huit portes avec quatre degrés ; l'une conduit à la surface de la corniche du premier soubassement, large de six palmes et demie ; une autre mène à la corniche de l'intérieur, large de huit palmes trois quarts, et faisant le tour de la coupole. Au moyen de ces portes, on va facilement

en dedans et en dehors de l'édifice; et la distance de l'une à l'autre de ces entrées est circulairement de deux cent une palmes, ce qui, pour le total des quatre espaces, produit huit cent quatre palmes. Ce soubassement porte les colonnes et les pilastres, et forme au pourtour la frise des fenêtres de l'intérieur; il a quatorze palmes une once de hauteur, et est environné d'en haut et d'en bas, au dehors, d'une légère corniche construite en travertin, qui n'a que dix onces de saillie. Dans l'épaisseur de la troisième partie, au-dessus de la partie intérieure que nous avons dit être de quinze palmes, on trouve, dans chaque quart de la circonférence, un escalier de quatre palmes un quart de largeur et à deux branches, montant, la première d'un côté et la seconde de l'autre côté; ces escaliers conduisent au sol sur lequel pose la colonnade. C'est sur ce plan, qu'à plomb du vif du soubassement, s'élèvent dix-huit grands piliers de travertin; chacun est orné de deux colonnes en dehors et de deux pilastres en dedans, comme nous le dirons ensuite. On a laissé l'intervalle nécessaire pour percer les fenêtres qui doivent éclairer les tribunes. Ces piliers, sur les côtés, regardent le point de centre de la coupole, et sont éloignés de trente-six palmes, tandis que sur le devant ils ne le sont que de dix-neuf et demie. Le dé des deux colonnes qui les accompagnent a d'en bas huit palmes trois quarts, et huit palmes et demie d'élévation; la largeur de la base est de cinq palmes huit onces, et d'élévation de..... palmes onze onces. Le fût de la colonne a quarante-trois palmes

et demie ; par le bas , cinq palmes six onces , et par le haut , quatre palmes neuf onces . Le chapiteau corinthien est de six palmes et demie d'élévation , et de neuf , y compris le tailloir (125) . On n'aperçoit que les trois quarts de la circonférence de ces colonnes , l'autre quart étant engagé dans un pilastre qui forme l'angle intérieur ; entre ces pilastres est une porte cintrée large de cinq palmes , et haute de treize palmes cinq onces , qui forme ensuite un massif jusqu'au chapiteau des pilastres et des colonnes , en venant faire corps avec deux autres pilastres semblables à ceux qui forment saillie à côté des colonnes . Ces pilastres sont répétés , et ornent les côtés des seize fenêtres qui environnent la coupole , et dont la largeur est de douze palmes et demie sur vingt-deux palmes environ de hauteur . Ces fenêtres sont décorées au dehors de diverses architraves , larges de deux palmes trois quarts , et en dedans , de frontons et de chambranles qui vont en s'élargissant en dehors pour donner plus de lumière ; elles descendent aussi plus bas en dedans , afin d'éclairer la frise et la corniche placées entre deux pilastres . Les pilastres de l'intérieur portent l'architrave haute de cinq palmes un quart , la frise de quatre palmes et demie , et la corniche de quatre palmes deux tiers et cinq palmes de saillie . Pour pouvoir marcher sans danger sur cette corniche , on y mettra un rang de balustres (126) ; et pour monter aisément de l'endroit où commencent les colonnes , sur la même direction , on a pratiqué dans le vide de quinze palmes un escalier à deux rampes , qui con-

duit jusqu'à la hauteur des colonnes, du chapiteau, de la frise et de la corniche ; de sorte que, sans interrompre le jour des fenêtres, cet escalier prend, en conservant la même largeur, une forme spirale dans le haut, jusqu'à ce qu'on arrive au plan où la courbe de la coupole doit commencer. L'ordonnance, la distribution et les ornements sont non-seulement variés, commodes, solides et riches, mais font encore épauler aux deux voûtes de la coupole.

Dans ses moindres parties, ce monument porte l'empreinte du génie et de la réflexion. Les pierres sont liées et assemblées avec un art qui repoussera toutes les attaques du temps ; des conduits cachés facilitent l'écoulement des eaux ; en un mot, rien n'a été oublié : tout est parfait. Les artistes doivent amèrement regretter que la coupole de ce prodigieux édifice n'ait pas été construite du vivant de Michel-Ange ; mais puisque il en a laissé le modèle, nous allons décrire la manière dont il voulait qu'elle fût élevée.

Le cintre de la voûte se dirige sur trois points, qui composent un triangle :

A B
 C

Le point C, qui est le plus bas, détermine le premier demi-cercle de la coupole qui donne la forme, la hauteur, et la largeur de cette voûte, qui doit être construite en briques bien polies et bien cuites,

posées de champ en forme d'épi. La voûte a d'épaisseur quatre palmes et demie, d'en haut et d'en bas, laissant un vide de quatre palmes et demie par le bas, où seront placés les escaliers qui conduiront à la lanterne, à partir du plan de la corniche où sont les balustres; le cintre de la partie intérieure de la seconde voûte, qui doit se prolonger en bas, et se resserrer en haut, part du centre B, qui donne à la voûte quatre palmes et demie d'épaisseur par le bas. Le dernier cintre de la partie extérieure, qui doit s'élargir en bas et se rétrécir en haut, partira du centre A, ce qui augmente d'en haut le vide du milieu, où se trouvent les escaliers, dont la hauteur est de huit palmes, et l'épaisseur de la voûte vient à diminuer, de sorte qu'elle a par le bas quatre palmes et demie, et par le haut trois palmes et demie. Les voûtes, tant intérieures qu'extérieures, se lient tellement par leur accord, que l'une soutient l'autre, parce que des huit parties qui les composent en partant du sol, quatre sont vides au-dessus des arcs, afin de diminuer la pesanteur, tandis que les quatre autres s'unissent et s'enchaînent entre elles sur les pilâstres, ce qui leur donne une solidité à toute épreuve. Les escaliers pratiqués entre les deux voûtes sont disposés de la manière suivante: ceux qui partent de la superficie, où la voûte prend naissance, se dirigent dans l'un des quarts, et chacun d'eux monte par deux entrées, en se croisant dans le genre d'un X, de sorte qu'ils vont à la moitié du cintre C, sur la voûte. Après avoir parcouru toute la ligne droite de la moitié de

ce cintre, le reste se monte ensuite aisément, en tournant de degré en degré, et enfin on arrive précisément à l'endroit où commence la lanterne, autour de laquelle, en proportion avec la diminution de la division qui a lieu au-dessus des pilastres, est un rang plus petit de doubles pilastres et de fenêtres semblables à celles de l'intérieur. Le premier grand entablement de l'intérieur de la coupole guide, pour distribuer les divers compartiments enfoncés du dedans de la voûte et divisés en seize côtes saillantes, dont la largeur d'en bas est la même que celle de deux pilastres au-dessous, entre lesquels se trouvent placées les fenêtres sous la voûte de la coupole. Ces côtes, allant en diminuant jusqu'à l'ouverture de la lanterne, prennent une forme pyramidale, et reposent sur un piédestal de la même largeur, et haut de douze palmes, appuyé sur la superficie de l'entablement qui fait le tour de la coupole. Au-dessus de cet entablement, dans les parties enfoncées, et entre les côtes, sont huit grands ovales de vingt-neuf palmes de hauteur, surmontés d'un compartiment de forme carrée, haut de vingt-quatre palmes et plus large d'en bas que d'en haut; puis les côtes vont en se rétrécissant, et un rond de quatorze palmes d'élévation est placé sur les parties carrées, ce qui produit huit ovales, huit carrés et huit ronds. Tous ces ornements, que Michel-Ange avait l'intention d'exécuter en travertin, donnent beaucoup de richesse à la coupole.

Maintenant, il nous reste à décrire la superficie

et la décoration de la voûte extérieure, dont la courbe commence au-dessus d'un soubassement de vingt-cinq palmes et demie d'élévation, et de deux palmes de saillie par la base. Nous avons aussi à parler de la cimaise d'en haut et de la toiture, que Michel-Ange comptait faire en employant le plomb qui couvre aujourd'hui l'ancienne église de Saint-Pierre. Cette toiture forme seize vides d'un massif à l'autre; ces vides commencent à l'endroit où se terminent les colonnes, et sont placés entre elles. Au centre des vides, doivent être pratiquées deux fenêtres, pour éclairer les escaliers construits entre les deux voûtes. Ces fenêtres sont donc au nombre de trente-deux, elles faisaient saillie au dehors, au moyen de consoles qui soutenaient un quart de cercle. Précisément au centre de chacun des massifs des deux colonnes, ainsi qu'au-dessus de l'entablement, s'élevait une côte plus large d'en bas que d'en haut, qui avait cinq palmes de largeur, ce qui faisait en tout seize côtes au milieu desquelles était un canal carré, large d'une palme et demie, avec des degrés d'une palme environ d'élévation, pour monter et descendre à partir de la superficie où commence la lanterne; ces degrés devaient être construits en pierres travertines, taillées de manière à résister à la gelée et à la pluie. Le dessin de la lanterne diminue dans la même proportion que tout l'ouvrage, parce qu'en tirant les lignes à la circonférence, chaque partie devient moindre également, et soutient dans le haut avec les mêmes dimensions un temple environné de colonnes accouplées,

comme celles des massifs de dessous. L'architrave, la frise et la corniche font ressaut sur les deux colonnes, à l'alignement et au-dessus desquelles se trouvent quelques caulicoles entremêlées de grandes niches, ce qui termine cette lanterne, qui commence alors à se voûter et à se rétrécir d'un tiers de sa hauteur, dans le genre d'une pyramide ronde, jusqu'à l'endroit de la boule où la croix doit être placée. Je pourrais encore analyser une foule de petits détails, tels que les événements pour les tremblements de terre, les aqueducs, les différents jours et autres choses commodes; mais je les passerai sous silence, cet édifice n'étant pas achevé. Il me suffit d'avoir décrit le mieux que j'ai pu les parties principales.

Ce modèle obtint les suffrages de tous les habitants de Rome. Buonarroti continua ensuite la construction de la fabrique jusqu'à la mort de Paul IV. Son successeur, Pie IV, se servit de Pirro Ligorio, pour le petit palais du Belvédère, mais combla en même temps Michel-Ange de faveurs et de caresses, et lui confirma le *motu proprio* que lui avaient accordé Paul III, Jules III, et Paul IV. Il lui rendit aussi une partie des pensions que Paul IV lui avait enlevées, l'employa dans de nombreuses entreprises, et surtout le fit travailler activement à Saint-Pierre. Sa Sainteté lui demanda en outre un dessin, pour le tombeau du marquis Marnano, son frère (127). Ce monument était destiné à la cathédrale de Milan. Le pape en confia l'exécution au chevalier Lione Lioni d'Arezzo, grand

ami de Michel-Ange et sculpteur très habile : nous en reparlerons en son lieu et place (128).

A cette époque, le chevalier Lione grava une médaille représentant le portrait de Michel-Ange; sur le revers, il figura un aveugle conduit par un chien avec cette exergue : DOCEBO INIQVOS VIAS TVAS, ET IMPII AD TE CONVERTENTVR. Buonarroti en fut très flatté, et lui donna en revanche plusieurs dessins de sa main, et un modèle en cire d'un Hercule étouffant Anthée. Il n'existe que quatre portraits de Michel-Ange, l'un fut peint par le Bugiardino, l'autre par Iacopo del Conte, le troisième est un buste en bronze, exécuté par Daniello Ricciarelli, et le dernier, comme nous venons de le dire, est dû au chevalier Lione. J'ai trouvé des copies innombrables de tous ces portraits en Italie et à l'étranger (129).

La même année, Jean de Médicis, fils du duc Cosme, alla à Rome pour recevoir le chapeau de cardinal des mains de Pie IV. J'accompagnai ce seigneur auquel j'étais très attaché, et j'emportai, par son ordre, le modèle en bois du palais ducal de Florence, et les dessins des appartements que j'avais construits et peints nouvellement. Michel-Ange, que son grand âge retenait à Rome, désirait avoir une idée de ces travaux qui étaient considérables. Dans une partie du palais, j'avais peint l'Histoire du ciel, les Fables de Saturne, d'Opis, de Cérés, de Jupiter et d'Hercule; chacune de ces divinités donnait son nom à une salle; d'autres salles portaient les noms des héros de la maison de Médicis,

Cosme l'ancien, Laurent, Léon X, Clément VII, le seigneur Jean, le duc Alexandre, le duc Cosme, et renfermaient des peintures destinées à perpétuer les belles actions de ces grands hommes, dont tous les portraits étaient exécutés d'après nature. Michel-Ange entendit avec plaisir la lecture d'un dialogue que j'ai composé pour expliquer ces compositions, que je publierai lorsque j'aurai plus de loisir (130).

Quelque temps après, Cosme vint lui-même à Rome avec la duchesse Leonora, sa femme. Dès qu'il fut arrivé, Michel-Ange alla le voir. Le duc le combla de caresses, le fit asseoir à ses côtés, et le consulta sur les projets qu'il avait en tête, et sur les peintures et les sculptures qu'il avait déjà ordonnées à Florence. Michel-Ange, qui aimait beaucoup ce prince, lui exprima le regret de n'être plus assez jeune pour le servir. Dans la conversation, le duc lui dit qu'il avait trouvé le moyen de travailler le porphyre; et comme Buonarroti ne pouvait le croire, il lui fit présent de la tête du Christ exécutée par Francesco del Tadda, sculpteur. Don François de Médicis traitait notre grand artiste avec la même déférence que son père; jamais il ne lui parla sans avoir la tête découverte. Michel-Ange m'écrivit qu'il était bien fâché d'être d'une mauvaise santé, parce qu'il aurait voulu faire quelque chose pour reconnaître les bontés de ce seigneur, et il ajoutait qu'il cherchait quelques beaux morceaux antiques pour les acheter, et les lui envoyer à Florence.

Vers ce temps, Pie IV lui demanda un dessin pour la porte Pia. Au lieu d'un dessin, Michel-Ange en présenta trois. Sa Sainteté choisit celui dont l'exécution devait entraîner le moins de dépenses. Michel-Ange, voyant le pape disposé à faire restaurer toutes les portes de Rome, lui donna beaucoup d'autres modèles.

Pie IV avait aussi conçu l'idée de se servir des Thermes de Dioclétien, pour construire la nouvelle église de Santa-Maria-degli-Angioli. Le projet de Michel-Ange l'emporta sur ceux de tous les architectes qui concoururent avec lui, et frappa d'étonnement Sa Sainteté, les prélats et les seigneurs de la cour. Sans détruire la carcasse de l'ancien bâtiment, il élevait un temple magnifique décoré d'un frontispice, dont aucun architecte ne s'était douté (131). Il engagea le pape à faire couler, pour cette église, un ciboire en bronze par Maestro Jacopo Ciciliano, fondeur très habile, de ses amis.

Depuis long-temps la nation florentine voulait reprendre sérieusement les travaux de l'église San-Giovanni, de la Strada Giulia. Tous les chefs des maisons les plus riches s'assemblèrent, et promirent de subvenir aux dépenses qu'occasionnerait l'achèvement de cet édifice. Après avoir en effet ramassé une forte somme, ils agitèrent la question de savoir si l'on suivrait l'ancien projet, ou si l'on en adopterait un nouveau. Ils prirent ce dernier parti, et nommèrent trois administrateurs de la fabrique, Francesco Bandini, Uberto Ubaldini, et Tommaso de' Bardi, lesquels demandèrent un dessin à Michel-

Ange, en lui représentant qu'il était honteux pour leur nation d'avoir déjà dépensé tant d'argent sans aucun profit, et que, s'il ne consentait pas à diriger l'entreprise, ils se trouveraient forcés de l'abandonner. Michel-Ange leur promit de s'y consacrer avec toute l'activité possible, car il aimait singulièrement sa patrie, et se plaisait dans sa vieillesse à s'occuper des édifices sacrés et de tout ce qui tenait à la religion. Il avait alors avec lui un sculpteur florentin, Tiberio Calcagni, jeune homme plein d'ardeur, qui s'était appliqué à l'étude de l'architecture. Buonarroti lui avait donné autrefois à terminer son groupe brisé, comme nous l'avons déjà dit, et un buste en marbre, de Brutus, plus grand que nature, qu'il avait commencé à la prière de son intime ami, Messer Donato Giannotti, pour le cardinal Ridolfi, d'après une cornaline antique qui appartenait à Giuliano Cesarino (132). Michel-Ange, dont la main n'était plus assez ferme pour tracer des dessins d'architecture avec la netteté convenable, se servait de Tiberio Calcagni. Il l'envoya lever le plan de l'église de San-Giovanni, et bientôt, avec son aide, il produisit cinq projets de temples, tous différents entre eux, et en proposa le choix aux Florentins, qui, dans leur admiration, voulaient qu'il décidât lui-même de la préférence. Sur son refus, ils choisirent, d'un accord unanime, le modèle le plus riche. Michel-Ange leur dit alors que, s'ils exécutaient ce projet, ils auraient un temple tel que les Grecs et les Romains n'en eurent jamais. Enfin, il fut convenu qu'il ordonne-

rait tout, et que les soins de l'exécution seraient confiés à Tiberio. Ce jeune homme commença aussitôt à mettre le plan au net, sous les yeux de son maître qui le dirigea pour les profils, tant du dehors que de l'intérieur, et le chargea d'en faire un modèle en terre, en lui montrant comment il fallait s'y prendre pour le bien asseoir. Tiberio acheva en dix jours ce modèle, haut de huit palmes, qui plut tellement aux Florentins, qu'ils lui commandèrent de faire celui en bois que l'on voit aujourd'hui dans la salle des consuls. On mit la main à l'œuvre; mais, après avoir dépensé cinq mille écus, les fonds manquèrent, et l'ouvrage fut suspendu, au grand déplaisir de Michel-Ange (133). A Santa-Maria-Maggiore, il avait fait confier à Tiberio l'exécution d'une chapelle commencée par le cardinal Santa-Fiore (134); malheureusement ces travaux furent arrêtés par la mort des deux artistes et du cardinal.

Depuis dix-sept ans, Michel-Ange présidait à l'édification de Saint-Pierre. Cent fois des intrigants avaient tenté de l'écartier; mais cent fois repoussés, ils cherchèrent au moins à le dégoûter en l'accablant de vexations de tous genres. Cesale de Castel-Durante, surintendant de la fabrique, étant venu à mourir, Michel-Ange le remplaça provisoirement par Luigi Gaeta. Les commissaires, gagnés par Nanni di Baccio Bigio, congédièrent cet habile jeune homme, afin de pouvoir conduire les travaux à leur fantaisie. Michel-Ange, l'ayant appris, en fut tellement indigné, qu'il voulut ne plus

prendre aucune part à la construction de Saint-Pierre. Alors la cabale s'écria qu'il était devenu incapable, qu'il fallait lui donner un substitut, et que lui-même avait déclaré qu'il se retirerait. Lassé de tous ces propos, Michel-Ange envoya Daniello Ricciarelli de Volterre, chez l'un des surintendants, l'évêque Ferratino, qui le premier avait accrédité ces sottises, en assurant au cardinal de Carpi que notre artiste avait résolu de ne plus se mêler de la fabrique. Daniello lui démontra la fausseté de toutes ces choses. L'évêque se plaignit de ce que Michel-Ange ne faisait pas connaître ses intentions, et ajouta qu'il était juste de lui donner un substitut; et que pour lui, il aurait volontiers accepté Daniello, qui paraissait lui convenir. Ensuite il alla trouver les commissaires, et leur dit, au nom de Buonarroti, qu'ils avaient un substitut; mais par une insigne fourberie, au lieu de proposer Ricciarelli, il présenta son protégé, Nanni di Baccio Bigio, qui fut aussitôt admis. Nanni ne tarda pas à se mettre à l'œuvre; déjà il avait commencé d'établir, du côté des écuries papales, un pont de charpente, tout-à-fait inutile au service et au transport des matériaux, lorsque Michel-Ange, irrité, courut se plaindre au pape. Il rencontra Sa Sainteté sur la place du Capitole, et lui dit: « Saint Père, « les commissaires m'ont donné je ne sais quel « substitut; si l'on reconnaît que je ne suis plus « nécessaire, je retournerai à Florence, où je finirai « tranquillement mes jours au milieu de ma famille, « sous la protection du grand duc, qui m'a déjà

« appelé près de lui avec tant d'instances. J'attends
« donc que Votre Sainteté me permette de me re-
« tirer. » Le pape, affligé de ces paroles, apaisa
Michel-Ange, et l'engagea à venir lui parler dans
la journée à Aracelli. Là, tous les commissaires
furent mandés, pour rendre compte de leur con-
duite. Ils prétendirent que Saint-Pierre menaçait
ruine; et que Michel-Ange avait commis de grandes
fautes. Le pape envoya vérifier, par Gabrio Sarcibellone, les faits allégués, avec injonction à Nanni d'administrer les preuves de ses accusations. Gabrio vit clairement que toutes ces plaintes étaient le fruit de l'imposture et de la méchanceté. Aussi Nanni fut-il chassé ignominieusement, en présence d'une foule de seigneurs. Non-seulement on lui reprocha la chute du pont de Santa-Maria, mais on l'accusa encore d'avoir, par son charlatanisme, causé plus de ravages en un jour, que la mer en dix années, dans le port d'Ancône, qu'il s'était engagé à nettoyer. Telle fut la récompense des intrigues de cet architecte (135).

Nous le répétons, Michel-Ange se voua tout entier, pendant dix-sept ans, à la fabrique de Saint-Pierre, pour l'affermir contre les manœuvres des envieux qui auraient tenté d'y opérer quelques changements. La Providence le prit sous sa sauvegarde tant qu'il vécut, et parut même vouloir protéger son œuvre après sa mort. En effet, Pie IV enjoignit de ne rien changer dans les dispositions générales qu'il avait adoptées, et Pie V, pour éviter toute malversation, exigea que l'on suivît

avec une scrupuleuse fidélité ses moindres intentions. Pirro Ligorio, qui avait été chargé de les exécuter, avec Iacopo Vignola, fut destitué pour avoir essayé de s'en écarter. L'an 1565, je présentai mes hommages à Sa Sainteté, qui l'année suivante me manda, afin de me donner l'ordre exprès d'aller avec son trésorier particulier, Messer Guglielmo Sangalletti, trouver l'évêque Ferratino, chef des fabriciens de Saint-Pierre, pour qu'il eût à suivre exactement tout ce que je lui prescrirais, et à repousser les efforts des méchants et des présomptueux, qui tendraient à empêcher l'observance rigoureuse des plans de Michel-Ange. Messer Giovambatista Altoviti, mon grand ami, fut présent à cet entretien. Ferratino promit d'observer religieusement mes instructions, et même d'être à jamais le protecteur, le défenseur, et le conservateur des ouvrages du grand homme.

Un an avant la mort de Michel-Ange, que je prévoyais, je fis en sorte que le duc Cosme de Médicis s'entendît secrètement, par l'entremise de son ambassadeur, Messer Averardo Serristori, avec le pape, pour qu'on eût soin d'inventorier et de mettre en sûreté les dessins, les cartons, les modèles, les projets, et l'argent qu'il laisserait. C'était un moyen de sauver tout ce qui pouvait concerner Saint-Pierre, la sacristie, la bibliothèque et la façade de San-Lorenzo; et, en un mot, d'éviter que rien ne fût détourné, ainsi que cela se voit souvent.

Lionardo Buonarroti, comme s'il eût deviné que

la fin de son oncle était imminente, devait arriver à Rome vers le carême. Michel-Ange, se voyant attaqué d'une fièvre lente, lui fit écrire, par Daniello, de se hâter de venir; mais sa maladie marcha rapidement, malgré les soins de Messer Federigo Donati. En présence de ce médecin et de ceux qui l'entouraient, il dicta son testament en ce peu de mots : « Je laisse mon âme à Dieu, mon « corps à la terre, mes biens à mes plus proches « parents. » Il mourut le 17 février 1563, à la vingt-troisième heure (136).

Michel-Ange s'était voué tout entier aux arts. La nature l'avait créé dessinateur. Il se livra avec passion à l'étude de l'anatomie, pour connaître à fond les raisons de la configuration des muscles, des tendons, de leurs rapports avec l'ossature, et des fonctions de chacun pour opérer les différents mouvements du corps humain. Il fit les mêmes recherches sur l'organisation des divers animaux, et surtout des chevaux (137). Michel-Ange nous a montré que l'homme qui s'attache à une seule partie de l'art n'arrive pas plus loin que celui qui ose les embrasser toutes à la fois. Peintre, sculpteur et architecte infiniment supérieur aux anciens (que ceci soit dit sans blesser personne), il sut exécuter les choses les plus difficiles avec une extrême facilité.

Plus heureux que beaucoup d'autres artistes, Michel-Ange fut dignement apprécié pendant sa vie. Jules II, Léon X, Clément VII, Paul III, Jules III, Paul IV et Pie IV voulurent toujours l'avoir près d'eux. Le sultan Soliman (138), François I^{er} (139),

Charles - Quint, la seigneurie de Venise (140), et Cosme de Médicis lui offrirent des pensions considérables. Tous, enfin, reconnaissaient l'immensité de ce génie.

Michel-Ange avait une imagination si sublime, que souvent ses mains ne pouvaient exprimer ses grandes et terribles pensées ; voilà pourquoi il laissa tant d'ouvrages inachevés, et brûla, peu de temps avant sa mort, une foule de dessins, d'esquisses et de cartons qui auraient fait connaître les moyens qu'il employait pour arriver à la perfection. Je conserve dans mon recueil de dessins plusieurs de ces essais que j'ai trouvés à Florence. On voit qu'il recommençait jusqu'à neuf, dix et douze fois une tête avant de rencontrer l'expression qu'il voulait lui donner ; il avait coutume de dire qu'il fallait avoir le compas dans l'œil et non dans la main.

Michel-Ange aimait la solitude, menait une vie retirée et méditative, mais il n'était jamais moins seul que quand il était seul. On a eu tort de l'accuser de fierté et de misanthropie ; le génie a besoin de tranquillité et de loisir, autant que de fermeté et de constance ; d'ailleurs il sut reconnaître et conserver l'amitié des grands et des savants les plus distingués de son temps. Le cardinal Hippolyte de Médicis lui portait une vive affection : ce seigneur, ayant appris un jour qu'il prenait plaisir à voir un beau cheval turc qu'il avait dans ses écuries, le lui envoya aussitôt avec dix mulets chargés de grain, et un palefrenier pour le soigner. Il comptait encore parmi ses amis, les cardinaux Polo,

Farnèse, Santa-Croce, Ridolfi, Maffei, Monsignor Bembo, Carpi, Claudio Tolomei et autres, tant cardinaux que prélats et évêques, qu'il serait trop long de nommer. Nous ne devons pas oublier cependant le magnifique Messer Octavien de Médicis, son compère, qui l'avait choisi pour tenir un de ses fils sur les fonts baptismaux; Messer Bindo Altoviti, auquel il donna le carton du Noë de la voûte de la chapelle Sixtine, Messer Lorenzo Ridolfi, Messer Annibal Caro, et Messer Giovan Francesco Lottini de Volterre; celui qu'il préférerait à tous était Messer Tommaso de' Cavalieri, gentilhomme romain, plein de goût pour les arts; il lui apprenait à dessiner, et lui donna des dessins surprenants au crayon noir et au crayon rouge; entre autres, un Ganymède enlevé par l'aigle de Jupiter, un Prométhée à qui un vautour ronge le cœur, la Chute de Phaéton et une bacchanale d'enfants (141). Il fit aussi un carton du portrait de ce Tommaso, et c'est le seul qu'il ait laissé en sa vie, car il avait en horreur d'imiter servilement la nature vivante, à moins qu'elle ne présentât la beauté dans toute sa perfection. Messer Tommaso a conservé une grande partie des cartons que Michel-Ange exécuta pour Fra Sebastiano de Venise (142). Michel-Ange produisit encore quantité d'autres dessins. Le cardinal di Cesis en possède un représentant l'Annonciation, d'après lequel Marcello de Mantoue peignit un tableau qui fut placé dans la chapelle de marbre, que le cardinal avait élevée à Rome dans l'église de la Pace. Marcello se servit aussi du dessin d'une autre Annon-

ciation qui appartient au duc Cosme de Médicis, à qui Lionardo, neveu de Michel-Ange, en fit présent après la mort de son oncle (143). On voit en outre, chez Son Excellence, un Christ au Jardin-des Olives, et une foule d'esquisses de dessins et de cartons de Buonarroti, sans compter le groupe de la Victoire écrasant un captif, et quatre ébauches de prisonniers, qui peuvent enseigner la véritable manière de tirer une figure d'un bloc de marbre sans le gâter. Expliquons cette méthode en passant : prenez, par exemple, une figure de cire ou de toute autre matière dure, et couchez-la dans un bassin plein d'eau, dont la surface est naturellement plane; lorsque vous lèverez ensuite cette figure peu à peu, vous verrez d'abord se découvrir les formes les plus saillantes, et vous ne pourrez apercevoir les autres parties, qu'après les avoir entièrement dégagées de l'eau. On doit procéder ainsi avec le marbre. Il faut passer des parties les plus saillantes à celles qui le sont moins.

Michel-Ange aima beaucoup plusieurs de ses élèves, tels que Jacopo Sansovino, le Rosso, le Pontormo, Dianello Ricciarelli, et Giorgio Vasari à qui il témoigna une affection toute particulière. On a prétendu à tort qu'il craignait d'enseigner les secrets de son art; jamais il ne repoussa ceux qui lui demandèrent des conseils; mais il ne fut pas heureux en élèves, et rencontra des sujets peu faits pour l'imiter (144). Piero Urbano de Pistoia, quoique doué de grandes dispositions, ne voulut jamais se donner la peine de travailler. Antonio Mini se serait

volontiers livré au travail, mais il n'avait pas le feu sacré : quand la cire est dure, elle ne reçoit pas l'empreinte aisément. Ascanio de Ripa Transone n'épargnait pas les efforts pour arriver au but désiré, mais qu'a-t-il produit ? Il employa plusieurs années à peindre un tableau dont Michel-Ange lui avait donné le carton ; toutes les espérances qu'on avait conçues de lui s'en allèrent en fumée. Je me rappelle que Buonarroti, ayant pitié de ses peines, l'aidait souvent de sa main, mais ses soins furent inutiles (145).

Michel-Ange me dit plusieurs fois qu'il aurait écrit pour ses élèves un livre sur l'anatomie, s'il ne se fût défié de sa plume ; il savait cependant rendre clairement ses pensées, car il s'était nourri de la lecture des poésies italiennes, et surtout de celles de Dante et de Pétrarque ; déjà il avait composé des madrigaux et des sonnets remarquables (146). Messer Benedetto Varchi avait même fait à l'Académie de Florence une dissertation apologétique sur le sonnet suivant :

Non ha l'ottimo artista alcun concetto,
Ch' un marmo solo in se non circoscrive
Col suo soverchio e solo a quello arriva
La man che obbedisce all' intelletto.

Il mal ch' io fuggo, e 'l ben ch' io mi prometto,
In te, donna leggiadra, altera e diva
Tal si nasconde, e, perch' io più non viva,
Contraria ho l'arte al desiato affetto.

Amor dunque non ha, nè tua beltate,
O fortuna, o durezza, o gran disdegno,
Del mio mal colpa, e mio destino, o sorte,

Se dentro del tuo cor morte e pietate
Porti in un tempo, e che 'l mio basso ingegno
Non soppia ardendo trarne altro che morte.

Michel-Ange adressa un nombre infini de sonnets à l'illustre marquise de Pescara, qui lui répondit en vers et en prose, et se rendit même souvent de Viterbe à Rome, pour jouir de ses entretiens. Elle reçut de lui plusieurs dessins admirables; entre autres, une Vierge accompagné de deux petits anges, et soutenant son fils sur ses genoux (147); un Christ en croix (148); et la Samaritaine rencontrant Notre Seigneur près de la fontaine (149).

Michel-Ange lisait avec amour l'Écriture sainte, et avait une profonde vénération pour les écrits de Fra Ieronimo Savonarola qu'il avait entendu prêcher un jour.

Il admirait avec enthousiasme toutes les beautés de la nature pour les comparer entre elles, et leur enlever au profit de l'art ce qu'elles ont de plus précieux; mais il ne tourna jamais ses idées vers les objets lascifs, et il en a donné la preuve par sa grande sobriété. Dans sa jeunesse, tout entier à l'étude, il se contentait d'un peu de pain et de vin; et dans sa vieillesse il n'avait pas changé de manière de vivre; lorsqu'il travaillait au Jugement dernier, il faisait un repas frugal à la fin de la journée. Quoique riche, il vivait comme s'il eût été pauvre, admettait rarement un ami à sa table, mais aussi ne voulait jamais accepter de présents, qu'il regarda toujours comme autant de liens incommodes et difficiles à rompre. Sa vie sobre le ren-

dait très actif; il se livrait peu au sommeil, et souvent se levait la nuit pour travailler. Il se mettait sur la tête un casque en carton qui renfermait une chandelle, par ce moyen il était parfaitement éclairé, et conservait la liberté de ses mains. J'avais remarqué qu'il ne se servait pas de bougies, mais de chandelles de suif de chèvre, qui sont excellentes; je lui en envoyai quatre paquets qui pesaient bien quarante livres; je les lui fis porter à deux heures après minuit. Il les refusa d'abord; mais mon domestique lui dit : « Messer, elles m'ont cassé les
« bras depuis le pont jusqu'ici, et certes je ne les
« reporterai pas à la maison; il y a devant votre
« porte un monceau de boue, je les planterai toutes
« dedans et les allumerai. » — « Eh bien, pose-les
« ici, répondit Michel-Ange, car je ne veux pas de
« pareilles plaisanteries à ma porte. »

Michel-Ange me raconta lui-même que, dans sa jeunesse, fatigué de son travail, il se couchait souvent tout habillé, pour n'avoir point la peine d'ôter ses vêtements le soir et de les reprendre le lendemain.

On l'a accusé d'avarice, mais il est aisé de voir que c'est une calomnie, car il était au contraire d'une extrême générosité. Nous avons déjà dit qu'il avait fait présent d'une foule de dessins du plus grand prix à Messer Tommasso de' Cavalieri, à Messer Bindo, à Fra Sebastiano, et de tous ses cartons, ses modèles en cire, en terre, et du tableau de la Lédà à son élève Antonio Mini. Gherardo Perini, gentilhomme florentin, reçut de lui plusieurs têtes

divines au crayon noir, qui sont venues après sa mort en la possession de l'illustre prince de Florence don François. Pour le marquis del Vasto, il exécuta le carton d'un *noli me tangere*, d'après lequel le Pontormo fit une peinture admirable. A Bartolommeo Bettini, il donna un carton représentant Vénus qui embrasse Cupidon; à Ruberto Strozzi, les deux prisonniers du tombeau de Jules II; et à son serviteur Antonio, son groupe brisé. Comment ose-t-on maintenant le taxer d'avarice? il aurait pu facilement tirer de ces choses plusieurs milliers d'écus. Maintes fois il surveilla des peintures et des constructions sans jamais vouloir accepter de salaire. Comment ose-t-on appeler avare un homme qui, avec l'argent gagné à la sueur de son front, soulageait les malheureux, fournissait des dots à de pauvres filles, et enrichissait ceux qui l'entouraient? Un jour il dit à Urbino, son domestique, qui l'avait servi pendant long-temps. — « Si je venais à mourir, que ferais-tu? » — « Je serais obligé de servir un autre maître, répondit Urbino. » — « Oh! mon pauvre Urbino, je veux t'empêcher d'être malheureux, reprit Michel-Ange, » et il lui remit à l'instant deux mille écus, présent digne assurément de la générosité d'un pape ou d'un empereur. Joignez à cela les fréquentes largesses qu'il faisait à son neveu: jamais il ne lui donnait moins de trois et même quatre mille écus à la fois. A sa mort, il lui laissa dix mille écus, sans compter tous les biens qu'il possédait à Rome. Michel-Ange avait une mémoire prodigieuse, il lui

suffisait d'avoir vu une chose une seule fois pour ne plus l'oublier, et en tirer un parti habile. Dans la multitude de figures qu'il produisit, on n'en trouve pas deux qui se ressemblent. Dans sa jeunesse, il donna une preuve assez plaisante de sa mémoire : se trouvant avec quelques peintres de ses amis, on paria un souper à qui parviendrait à imiter le plus fidèlement une de ces bambochades dont les polissons barbouillent les murailles ; il s'en rappela une des plus grotesques qu'il avait vue autrefois, et il la reproduisit comme s'il l'eût eue devant les yeux, ce qui était assurément difficile pour un artiste dont la main était accoutumée à ne tracer que des figures de la plus grande correction.

Michel-Ange n'était pas vindicatif, il se montra toujours patient et modeste ; quoiqu'il fût réservé dans ses paroles, il ne laissait pas cependant de lui échapper parfois des saillies agréables et piquantes. Nous en avons recueilli un grand nombre, mais nous n'en citerons que quelques-unes, parce qu'il serait trop long de les rapporter toutes ici.

Un jour qu'il s'était arrêté pour regarder la statue de saint Marc de Donato, un citoyen lui demanda ce qu'il en pensait. « Jamais je n'ai vu, répondit-il, « une figure dont les traits ressemblassent plus à « ceux d'un homme de bien. Si saint Marc était ainsi, « nous pouvons croire tout ce qu'il a écrit. »

On lui montrait un dessin fait par un enfant dont on excusait les fautes, en répétant : « Il y a peu de « temps qu'il dessine. » — « Oh ! cela se voit bien, « s'écria Michel-Ange (150). »

Il dit à un peintre qui avait raté une Vierge de Pitié : « C'est vraiment une pitié. »

Ayant appris que Sebastiano de Venise était chargé de peindre un moine dans la chapelle du couvent de San-Pietro-a-Montorio, il dit qu'il gâterait cette chapelle. On lui en demanda la raison. « Les moines, « répondit-il, ont corrompu le monde qui est bien « grand, il ne serait donc pas étonnant qu'ils gâtas- « sent une si petite chapelle. »

Un peintre avait gagné beaucoup d'argent en exposant un assez mauvais tableau. Michel-Ange, interrogé sur le mérite de cet artiste, répondit : « Tant « qu'il cherchera à devenir riche, ce sera un pauvre « homme. »

Un religieux de ses amis arriva à Rome, couvert d'habits aussi riches qu'élégants. Il rencontra Michel-Ange et le salua ; mais celui-ci feignit de ne pas le reconnaître. Le religieux fut forcé de lui décliner ses noms et qualités. — « Oh ! s'écria Michel-Ange « affectant la surprise, oh ! vous êtes bien beau, je « ne vous reconnaissais pas. »

Ce même religieux pria Michel-Ange de donner quelques travaux à un sculpteur auquel déjà il avait fait faire une statue. Michel-Ange y consentit ; mais ayant appris plus tard que l'officieux personnage espérait être refusé, il dit, en employant une métaphore d'architecture, « que rien ne lui déplaisait « comme les gens semblables aux égouts à deux « bouches. »

Un de ses amis lui parlait d'un sculpteur qui, après avoir copié quelques statues antiques, se van-

tait d'avoir surpassé les anciens, il lui dit : « Celui
 « qui suit les autres n'ira jamais devant, celui qui
 « n'est pas en état de bien faire par lui-même
 « ne saura jamais tirer parti des ouvrages d'au-
 « trui (151). »

Je ne sais quel peintre avait peint un bœuf qui se trouvait être la meilleure partie de son tableau. On demanda à Michel-Ange la raison de cette bizarrerie : « C'est que tout peintre se représente bien lui-même, » répondit-il.

Passant un jour devant les portes de San-Giovanni de Florence, il s'écria : « Elles sont si belles, qu'elles
 « sont dignes d'être les portes du paradis. »

Il travaillait pour un prince d'humeur versatile, qui chaque jour changeait d'avis et ne savait se fixer à rien ; il ne put s'empêcher de dire à un de ses amis : « Ce seigneur est semblable aux girouettes
 « qui tournent à tous les vents (152). »

Un sculpteur devait exposer une statue, et se fatiguait à disposer le jour de son atelier : « Ne te
 « donne pas tant de peine, lui dit Michel-Ange, ce
 « que tu as le plus à craindre, c'est le grand jour. »

Un seigneur, qui avait la manie de se croire architecte, avait fait construire plusieurs niches hautes de trois fois leur largeur, surmontées d'un anneau ; diverses statues qu'il voulut y placer produisirent un effet pitoyable ; fatigué de toutes ces tentatives, il consulta Michel-Ange pour savoir ce qu'il devait y mettre : « Je vous conseille, lui répondit notre artiste, de pendre à l'anneau des bottes d'anguilles. »

On avait choisi, pour un des chefs de la fabrique

de Saint-Pierre, un seigneur qui se vantait d'entendre parfaitement Vitruve, et qui se posait en censeur de tous les travaux. Quelqu'un dit à Michel-Ange : « Vous avez fait acquisition d'un homme de grand esprit. » — « C'est vrai, et de peu de jugement, » repartit Michel-Ange.

Un peintre avait pillé nombre de peintures et de dessins pour composer un tableau. Michel-Ange dit à un de ses amis qui lui demandait ce qu'il pensait de cette rapsodie : « Ce n'est pas mal; mais lorsque viendra le jour du jugement où chacun reprendra ses membres, que restera-t-il sur cette pauvre toile ? rien. » — Avis aux artistes.

Maestro Antonio Bigarino, sculpteur de Modène, avait exécuté des figures en terre cuite, coloriée ensuite à l'imitation du marbre. Michel-Ange s'écria en les voyant : « Si ces terres pouvaient devenir marbre, malheur aux statues antiques (153). »

On lui conseilla un jour de se mettre en garde contre Nanni di Baccio Bigio, qui voulait entrer en concurrence avec lui : « Quelle gloire aurais-je à vaincre un lâche ? » répondit-il.

Un prêtre de ses amis lui dit un jour : « Pourquoi ne vous êtes-vous point marié ? vous auriez eu des enfants à qui vous auriez laissé vos chefs-d'œuvre. » — « J'ai une femme de trop, lui répondit Michel-Ange, une femme qui m'a toujours persécuté, c'est mon art, et mes ouvrages sont mes enfants. Voyez Lorenzo, fils de Bartoluccio Ghiberti, malheur à lui s'il n'eût pas fait les portes de l'église de San-Giovanni ! Ses enfants et ses neveux

« ont vendu et dissipé tout ce qu'il avait amassé, et « ses portes vivront encore long-temps (154). »

Jules III m'envoya une fois, à une heure de la nuit, demander un dessin à Michel-Ange; il était alors occupé à travailler à ce groupe qu'il brisa. Il ne m'eut pas plus tôt reconnu à ma manière de frapper à la porte, qu'il quitta son ouvrage et vint m'éclairer avec une lanterne qu'il tenait par le manche. Je lui fis part de ce qui m'amenait chez lui à cette heure, et il ordonna à Urbino d'aller chercher le dessin. Pendant ce temps, en causant de choses et d'autres, je jetai les yeux sur une jambe du Christ qu'il voulait changer; pour m'empêcher de la voir, il laissa tomber exprès sa lanterne, et, tandis qu'il appelait Urbino pour la rallumer, il sortit de son atelier en me disant : « Ah! je suis si vieux, que « la mort me tire souvent par l'habit pour que « j'aïlle avec elle; mon corps tombera quelque jour « comme cette lanterne, et ma vie s'éteindra comme « elle. »

Michel-Ange aimait beaucoup le Menighella, peintre médiocre du Val d'Arno, mais personnage très plaisant, qui venait de temps en temps le prier de lui dessiner un saint Roch ou un saint Antoine, d'après lequel il peignait un tableau pour les campagnards. Michel-Ange, qui se décidait avec peine à travailler pour les rois, abandonnait aussitôt son ouvrage pour composer des dessins naïfs, qu'il accommodait au goût de son ami. Il lui fit, entre autres choses, le modèle d'un Christ en croix d'une beauté remarquable, avec un creux pour mouler

des épreuves en carton, que le Menighella allait vendre dans les campagnes. Michel-Ange se divertissait beaucoup des petites aventures qui arrivaient à l'artiste ambulante. Un paysan lui avait commandé un saint François : Menighella le représenta vêtu d'une robe grise ; le paysan se fâcha, et voulut que son saint fût habillé avec les couleurs les plus éclatantes. Pour lui plaire, Menighella fut forcé de le couvrir d'une chappe de brocard.

Michel-Ange aimait également le Topolino, tailleur de pierres, qui se croyait habile sculpteur, mais qui n'avait réellement point de talent. Il resta plusieurs années dans les montagnes de Carrare, pour surveiller les marbres que l'on expédiait à Buonarroti. Jamais il ne manquait d'ajouter au chargement de la chaloupe trois ou quatre petites figures ébauchées de sa main, qui prêtaient à rire à Michel-Ange. De retour à Rome, Topolino se mit à terminer un Mercure en marbre, et voulut absolument savoir ce qu'en pensait Michel-Ange : « Tu es fou, mon pauvre
« Topolino, lui dit alors Michel-Ange, de t'acharner
« à faire des figures ; ne vois-tu pas que ton Mer-
« cure, depuis les genoux jusqu'aux pieds, est trop
« court de plus d'un tiers de brasse ? tu l'as estropié. »
— « Oh ! ce n'est rien, répartit Topolino ; s'il ne
« s'agit que de cela, j'y remédierai facilement,
« laissez-moi faire. » Michel-Ange ne put s'empêcher de rire ; mais à peine fut-il parti, que Topolino coupa les jambes de son Mercure et lui arrangea une paire de bottines qui, en enchâssant le genou, cachaient parfaitement la jointure. Il montra en-

suite son opération à Michel-Ange, qui fut étonné que la nécessité suggérât à des ignorants de cette espèce des expédients auxquels, certes, n'auraient point pensé les génies les plus habiles.

Tandis qu'il était occupé à finir le mausolée de Jules II, il fit faire un Terme à un tailleur de pierres, en lui disant : « retranche ceci, aplanis « cela, polis cette partie; » de sorte que l'ouvrier produisit une figure sans s'en douter. Lorsqu'elle fut terminée, cet homme la regarda avec étonnement; Michel-Ange lui dit : « Eh bien ! qu'en penses-tu ? » — « Je pense qu'elle est très bien, repartit « l'autre, et je vous suis fort obligé. » — « Pourquoi ? » — « Parce que vous m'avez fait découvrir en moi « un talent que je ne me connaissais pas. »

Michel-Ange était d'une complexion saine et vigoureuse, d'un tempérament sec et nerveux. Il fut souvent malade dans son enfance, et plus tard il eut deux fortes maladies; cependant il était capable de supporter les plus grandes fatigues. Dans sa vieillesse, il se trouva attaqué de la gravelle; mais son ami, Maestro Realdo Colombo, le guérit en lui faisant pratiquer des injections pendant plusieurs années. Il était d'une taille moyenne, avait les épaules larges et le corps bien proportionné. Sur la fin de sa vie, il portait, durant des mois entiers, sur ses jambes nues, des bottines de peau de chien. Il avait la tête ronde; le front carré et spacieux, coupé par sept lignes droites; les tempes bombées; les oreilles un peu grandes; le nez écrasé, comme l'on sait, par un coup de poing du Torrigiano; les

yeux plus petits que grands, de couleur de corne et tachetés d'étincelles jaunes et azurées (155); les sourcils peu épais; les lèvres minces, mais celle de dessous légèrement saillante; le menton bien proportionné; les cheveux noirs; la barbe de même couleur, peu épaisse, fourchue, et semée de poils blancs.

Certes, Michel-Ange vint au monde pour servir d'exemple aux hommes qui professent notre art. Sa vie et ses ouvrages montrent la route que doivent suivre les bons et véritables artistes. Pour moi, je remercierai toujours le ciel de m'avoir fait naître du temps de Buonarroti, et de me l'avoir donné pour maître et pour ami.

Aussitôt après la mort de Michel-Ange, on déposa son corps dans l'église de Sant'-Apostolo, en présence d'un concours de monde prodigieux. Le pape avait dessein de lui élever un tombeau dans la basilique de Saint-Pierre; mais le duc Cosme, qui depuis long-temps envoyait à Rome cet homme illustre, résolut de faire transporter ses restes précieux à Florence, où il voulait honorer sa mémoire de la manière la plus éclatante. Par les soins de Lionardo Buonarroti, qui venait d'arriver à Rome en poste, le corps fut expédié secrètement dans un ballot, comme un paquet de marchandises. On employa ce moyen pour éviter le tumulte que cette nouvelle aurait certainement occasionnée parmi le peuple. On apprit à Florence la mort de Michel-Ange, avant que son corps fût entré dans les murs de la ville. A l'instant les principaux peintres, sculp-

teurs et architectes s'assemblèrent, à la requête du lieutenant de l'Académie, le révérend don Vincenzo Borghini, qui leur rappela qu'en vertu de leurs statuts ils étaient obligés de rendre à tous leurs confrères les honneurs funèbres, comme ils l'avaient déjà fait pour Fra Giovan' Agnolo Montorsoli, décédé le premier, depuis la création de leur compagnie. Tous les artistes sentirent combien il était convenable de célébrer dignement les obsèques de Michel-Ange, qu'ils avaient reconnu pour leur chef, et auquel ils avaient décerné le titre de premier académicien. Ils choisirent quatre députés, Agnolo Bronzino et Giorgio Vasari, peintres; Benvenuto Cellini et Bartolommeo Ammanati, sculpteurs, pour diriger tout, de concert avec le lieutenant. Ils leur donnèrent en même temps pleins pouvoirs de disposer de tous les membres de l'Académie. On vit alors une noble émulation entre les vieillards et les jeunes gens, qui s'offraient à l'envi pour contribuer à la magnificence de cette cérémonie. Il fut décidé que le lieutenant, en vertu de sa charge, et les consuls, au nom de l'Académie, feraient part de toutes les délibérations au seigneur duc et solliciteraient son assistance, et surtout la faveur de célébrer les funérailles à San-Lorenzo, église de l'illustre famille des Médicis, où se trouvent la plupart des ouvrages de Michel-Ange. On devait encore prier Son Excellence de permettre que Messer Benedetto Varchi prononcât l'oraison funèbre, afin que Buonarroti eût un panégyriste digne de lui (156). Messer Varchi, attaché spécialement au service du

duc, n'aurait pas voulu se charger de cet emploi sans son agrément, quoique d'ailleurs il fût plein d'amour et de vénération pour notre grand artiste. Le lieutenant de l'Académie écrivit donc au duc la lettre suivante :

« L'Académie des peintres et des sculpteurs a
« résolu, sous le bon plaisir toutefois de Votre
« Excellence illustrissime, d'honorer la mémoire de
« Michel-Ange Buonarroti, soit pour acquitter en-
« vers le plus grand artiste qui ait peut-être jamais
« existé une dette générale, ou ce que chacun des
« académiciens lui doit en particulier pour l'intérêt
« de la commune patrie ; soit pour donner un gage
« de la reconnaissance qu'exigent les grands services
« qu'il a rendus à la peinture, à la sculpture et à
« l'architecture, par la sublimité et la perfection de
« ses ouvrages. Pour célébrer dignement son mérite,
« l'Académie se croit donc obligée de faire tous les
« efforts dont elle est capable, et elle expose ses
« désirs à Votre Excellence illustrissime, dont elle
« réclame l'assistance et les secours. Invité par les
« académiciens, et obligé, comme je le crois, par
« les fonctions de lieutenant de leur compagnie,
« que Votre Excellence m'a conférées pour cette
« année, j'ajouterai que ce projet me paraît aussi
« beau qu'honorable, et conçu par des cœurs nobles
« et reconnaissants. Je sais, du reste, combien Votre
« Excellence illustrissime se plaît à protéger les
« beaux-arts. Elle est pour eux semblable à un
« port tranquille et sûr, et l'unique protectrice des

« hommes de génie. Votre Excellence surpasse
 « même en cela ses ancêtres, qui cependant com-
 « blèrent les artistes de faveurs extraordinaires. Le
 « magnifique Laurent ordonna d'ériger à ses frais
 « une statue à Giotto, mort depuis tant d'années,
 « et un riche tombeau de marbre à Fra Filippo.
 « Ces raisons m'ont engagé à supplier Votre Excel-
 « lence illustrissime d'accueillir favorablement la de-
 « mande que fait l'Académie, de pouvoir honorer les
 « grands talents de Michel-Ange, élève et créature
 « particulière de l'école du magnifique Laurent. Ce
 « sera une grande satisfaction pour la compagnie et
 « pour le public. Ce sera un puissant aiguillon pour
 « les artistes, et toute l'Italie apprendra que la
 « générosité de Votre Excellence illustrissime égale
 « sa bonté. Dieu veuille la conserver long-temps
 « heureuse, pour le bonheur de ses peuples et pour
 « le soutien des talents (157)! »

Le seigneur duc répondit à cette lettre :

« Notre très cher révérend, l'ardeur qu'a té-
 « moignée et que témoigne l'Académie pour honorer
 « la mémoire de Michel-Ange Buonarroti, passé de
 « cette vie en une meilleure, nous a donné une
 « grande consolation, après la perte d'un homme
 « aussi rare. Non-seulement nous voulons lui ac-
 « corder tout ce qu'elle nous demande dans sa
 « requête, mais nous ferons encore en sorte que
 « les restes de Michel-Ange soient transportés de
 « Rome à Florence, puisque, autant que nous avons

« pu le savoir, ce fut sa dernière volonté. Ce que
« nous écrivons à l'Académie n'est que pour l'a-
« nimer davantage à célébrer de toutes manières les
« talents d'un si grand homme. Dieu vous donne
« tout contentement (158)! »

Voici la requête dont il est fait mention dans la lettre du duc, et que l'Académie adressa à Son Excellence :

« Illustrissime, etc., l'Académie, créée par la grâce
« et la faveur de Votre Excellence illustrissime,
« ayant appris avec quel zèle et quel soin elle a fait
« venir à Florence, par le moyen de son député à
« Rome, le corps de Michel-Ange Buonarroti, a
« unanimement résolu de célébrer les obsèques de ce
« grand artiste, de la plus éclatante manière qu'il
« sera possible. Sachant que Son Excellence illus-
« trissime était autant respectée de Michel-Ange
« qu'elle l'aimait elle-même, les académiciens ré-
« clament de sa bonté et de sa libéralité infinies la
« permission de célébrer cette cérémonie funèbre
« dans l'église de San-Lorenzo, bâtie par ses an-
« cêtres, où se trouvent tant de beaux ouvrages de
« Michel-Ange, et près de laquelle Son Excellence
« illustrissime a le projet d'élever un édifice, que
« l'on pourra regarder comme le berceau de la
« peinture, de la sculpture et de l'architecture (159).
« Les académiciens supplient ensuite Son Excellence
« de vouloir bien charger Messer Benedetto Varchi
« de composer et de prononcer l'oraison funèbre,

« comme il a promis de le faire, pourvu toutefois que
 « Votre Excellence le trouve bon. Enfin, les académi-
 « ciens prient et supplient Votre Excellence de se sou-
 « venir de tout ce qui peut leur être nécessaire pour
 « célébrer lesdites obsèques, leurs facultés étant
 « très bornées. Chacune de ces demandes a été
 « discutée et arrêtée, en présence et avec le consen-
 « tement du révérend Messer Vincenzo Borghini,
 « prieur degl' Innocenti, lieutenant de Votre Excel-
 « lence illustrissime, dans l'Académie et compagnie
 « du dessin, laquelle, etc. »

Le duc répondit dans les termes suivants :

« Nos très chers, nous sommes très content de
 « donner à vos demandes une pleine et entière sa-
 « tisfaction, tant a toujours été grande l'affection
 « que nous portons à tous ceux de votre profession,
 « et au rare mérite de Michel-Ange Buonarroti.
 « Ainsi, ne négligez rien de tout ce que vous vous
 « êtes proposé de faire pour ses funérailles; car, de
 « notre côté, nous n'oublierons pas de subvenir à
 « tout ce qui vous sera nécessaire. Déjà on a écrit à
 « Messer Benedetto Varchi, pour l'oraison funèbre,
 « et au directeur de l'hôpital, pour tout le reste (160).
 « Portez-vous bien. — De Pise. »

Lettre du duc à Varchi.

« Messer Benedetto, notre très cher, l'estime que
 « nous avons pour les rares talents de Michel-Ange

« Buonarroti nous fait désirer que sa mémoire soit
« honorée et célébrée de toutes manières. D'après
« cela, vous nous serez agréable, si, par attachement
« pour notre personne, vous prenez le soin de
« composer l'oraison funèbre qui sera prononcée le
« jour de ses obsèques, comme il a été arrêté par les
« députés de l'Académie. Vous nous ferez plaisir,
« si vous la prononcez vous-même. Portez-vous
« bien (161). »

Messer Bernardino Grazzini écrivit aussi aux députés qu'on ne pouvait voir le duc mieux disposé à les seconder, et qu'ils pouvaient compter avec assurance sur ses secours et sa protection.

Pendant ce temps, comme nous l'avons dit plus haut, Lionardo était parti en poste, à la nouvelle de la maladie de son oncle ; mais il arriva à Rome lorsque déjà le grand artiste avait cessé de vivre. Daniello Ricciarelli, et plusieurs autres amis qui avaient assisté à ses derniers moments, lui apprirent qu'il avait demandé plusieurs fois, et même prié que son corps fût porté à Florence, sa bien-aimée patrie, dont il s'était absenté, disait-il, seulement pour chercher à Rome un air plus favorable à sa santé. Lionardo voulut obéir aux dernières volontés de son oncle, et fit enlever aussitôt son corps, qu'il envoya secrètement à Florence. Le cercueil qui renfermait ces restes précieux arriva le samedi de la deuxième semaine du Carême. On décida qu'on le déposerait provisoirement dans la chapelle de la confrérie dell' Assunta, à Santa-Croce. Alors, le

lendemain, 11 mars, tous les peintres, les sculpteurs et les architectes se rassemblèrent sans bruit, autour de l'église de San-Piero-Maggiore. Ils n'avaient apporté qu'un drap de velours brodé d'or, pour couvrir le cercueil et le brancard. A une heure de la nuit environ, les plus âgés et les plus distingués d'entre eux prirent des torches en main, tandis que les jeunes gens s'emparaient du brancard et s'estimaient fiers de porter le corps du plus grand artiste qui eût jamais existé. Beaucoup de personnes ayant remarqué ce rassemblement, bientôt toute la ville sut que le corps de Michel-Ange était arrivé, et devait être porté à l'église de Santa-Croce. On avait agi cependant avec tout le secret possible, pour éviter le tumulte et la confusion; mais la nouvelle passa de bouche en bouche, l'église fut envahie en un instant, et les académiciens eurent beaucoup de peine à parvenir jusqu'à la chapelle. On ne peut nier que, dans les cérémonies funèbres, un grand déploiement de prêtres, de religieux, de moines, un grand appareil de torches, de tentures et d'habits de deuil ne forment un spectacle magnifique; mais combien n'était-il pas plus imposant de voir ce concours immense d'artistes habiles, réunis à l'improviste autour des dépouilles mortelles de leur chef, de leur maître? A travers les flots de la multitude qui célébrait les louanges de Michel-Ange, on arriva enfin à Santa-Croce. Après avoir été reçu par les religieux, avec la solennité ordinaire, le corps fut déposé dans la sacristie. Alors, le lieutenant de l'Académie, qui s'y était

rendu en vertu de sa charge, ouvrit le cercueil, croyant faire une chose agréable à tous les assistants, et désirant lui-même, comme il l'avoua depuis, contempler les traits de ce grand homme, qu'il avait vu à un âge qui ne lui en laissait presque aucun souvenir.

Nous croyions trouver le corps putréfié et corrompu, car depuis vingt-deux jours il était renfermé dans le cercueil; mais loin de là, il n'exhalait aucune mauvaise odeur; il semblait jouir d'un sommeil doux et tranquille, le visage était légèrement pâle et nullement altéré; en touchant la tête et les joues, on était tenté de croire que peu d'heures avant il existait encore (162).

Lorsque l'enthousiasme du peuple fut un peu calmé, on déposa le cercueil à côté de l'autel de la chapelle de' Cavalcanti, près de la porte qui conduit au cloître du chapitre. On aurait été forcé de le laisser ouvert pendant plusieurs heures, pour satisfaire tout le monde, si cela se fût passé de jour, tant la foule était grande. Le lendemain et les jours suivants, tandis que les peintres et les sculpteurs s'occupaient des préparatifs des funérailles, les beaux esprits, qui abondent toujours à Florence, composèrent des vers latins et italiens, dont ils couvrirent le cercueil, et dont une partie fut imprimée.

Les obsèques n'eurent pas lieu le lendemain de la Saint-Jean, comme on l'espérait; elles furent différées jusqu'au 14 juillet (163). L'un des députés, Benvenuto Cellini, s'étant trouvé malade dès le com-

mencement, ne put se joindre à ses trois collègues, Bronzino, Ammannato et Vasari, qui choisirent pour proveditore le sculpteur Zanobi Lastricati. Ils résolurent de donner à la cérémonie qu'ils étaient chargés de diriger un caractère artistique plutôt que somptueux.

« En effet (disaient les députés et le proveditore),
 « ayant à honorer le génie d'un homme tel que Mi-
 « chel-Ange, professant les arts qu'il cultiva, nos
 « richesses consistant plus dans nos talents que dans
 « l'or et l'argent, nous ne devons pas viser à une
 « magnificence royale, ni à un luxe de pure ostenta-
 « tion. Nous devons témoigner notre admiration par
 « la beauté des ouvrages qui seront le produit de
 « notre génie et de notre habileté; en un mot,
 « nous devons honorer l'art par l'art. Bien que nous
 « puissions espérer du duc Cosme tout l'argent
 « dont nous aurons besoin (ce qu'il nous a déjà
 « donné peut en être un sûr garant), soyons con-
 « vaincus, néanmoins, que l'on attend de nous de
 « belles inventions, plutôt que le vain étalage d'un
 « appareil éclatant et dispendieux. »

Cependant, une véritable magnificence égala le mérite et la beauté des ouvrages qui sortirent des mains des académiciens.

Au milieu de la nef de l'église de San-Lorenzo, vis-à-vis des deux portes collatérales, dont l'une donne sur la voie publique, et l'autre conduit au cloître, on éleva un catafalque de forme quadran-

gulaire, haut de vingt-huit brasses, avec une Renommée au sommet. Sa longueur était de onze brasses, et sa largeur de neuf. A la base, haute de deux brasses, du côté de la porte principale de l'église, étaient placées les statues couchées de deux fleuves, l'Arno et le Tibre. L'Arno tenait une corne d'abondance pleine de fleurs et de fruits, et le Tibre, en étendant un bras, montrait dans ses mains les fleurs et les fruits qui tombaient de la corne d'abondance de l'Arno. L'intention de l'allégorie était d'indiquer combien Rome avait profité des richesses de Florence, et de faire voir en même temps que Michel-Ange avait passé une grande partie de sa vie à Rome, où il produisit les chefs-d'œuvre que l'univers admire. L'Arno avait à côté de lui un lion, et le Tibre, Rémus et Romulus allaités par une louve. Ces deux statues colossales, d'une beauté extraordinaire, imitaient parfaitement le marbre. Le Tibre était l'ouvrage de Giovanni, fils de Benedetto de Castello, élève de Bandinelli, et l'Arno était dû à Battista, fils de Benedetto, élève de l'Ammannato. Ces deux jeunes et habiles artistes promettent d'aller loin (164).

Au-dessus de ce plan s'élevait un grand quadrangle haut de cinq brasses et demie, environné d'une corniche. Dans le milieu de chacune des faces de ce massif était un tableau en grisaille. La face tournée du côté des deux fleuves représentait le magnifique Laurent de Médicis recevant dans son jardin le jeune Michel-Ange, dont il avait déjà vu quelques essais semblables à des fleurs naissantes,

qui annonçaient les fruits que devait produire son sublime génie avec tant d'abondance. Ce tableau fut exécuté par Mirabello et Girolamo del Crocifissajo (165).

Dans le second tableau, vis-à-vis de la porte latérale de l'église, on voyait Michel-Ange accueilli favorablement par Clément VII, après le siège de Florence. Le peuple croyait que le pape serait irrité contre l'artiste qui n'avait pas craint de se mettre en opposition avec le Saint-Siège; mais Clément VII, contre l'attente générale, lui témoigne son estime en lui confiant les travaux de la sacristie et de la bibliothèque de San-Lorenzo. Derrière Michel-Ange, de petits génies portent les modèles de ces édifices et des statues dont ils sont ornés. Un peintre flamand Federigo, dit le Padoano, était l'auteur de ce tableau (166).

Dans le troisième cadre qui regardait le maître-autel, on lisait cette grande inscription latine, composée par le savant Messer Pier Vettori :

Collegium pictorum, statuariaum, architectorum, auspicio opeque sibi promptâ Cosmi ducis, auctoris suorum commodorum, suspiciens singularem virtutem Michaelis Angeli Bonarrotæ, intelligensque quanto sibi auxilio semper fuerint præclara ipsius opera, studuit se gratum erga illum ostendere summum omnium qui unquam fuerint pictorum, statuariaum, architectorum; ideoque monumentum hoc suis manibus exstructum magni animi ardore ipsius memoriæ dedicavit.

Ces paroles signifient :

Le collège des peintres, sculpteurs et architectes, sous les auspices et avec les secours du duc Cosme, auteur de tous ses

avantages, voyant le mérite singulier de Michel-Ange Buonarroti, et connaissant toute l'utilité que lui ont procurée tous ses beaux ouvrages, s'est efforcé de montrer sa reconnaissance envers le plus grand de tous les peintres, sculpteurs et architectes qui aient jamais existé. C'est pourquoi il a érigé, avec une ardeur extrême, ce monument consacré à sa mémoire.

Cette inscription était supportée par deux petits génies éteignant un flambeau, et pleurant la perte immense que l'art venait d'éprouver.

Dans le quatrième tableau, placé en face de la porte du cloître, on apercevait Michel-Ange soutenant le siège de Florence, et fortifiant la colline de San-Miniato. On confia cette composition à Lorenzo Sciorini, élève du Bronzino, jeune artiste de grande espérance (167).

Aux quatre angles du massif, servant de soubassement au corps dont nous avons décrit les faces, se trouvaient des groupes de figures plus grandes que nature.

Le premier groupe, en allant vers le maître-autel à main droite, représentait le Génie sous la forme d'un jeune homme svelte, ayant deux petites ailes au haut de la tête, comme on en donne quelquefois à Mercure; il foulait aux pieds sa mortelle ennemie, l'Ignorance, caractérisée par des oreilles d'âne. Ces deux figures furent exécutées par Vincenzo Danti de Pérouse, dont nous parlerons plus au long dans un autre endroit, ainsi que de ses ouvrages qui se font remarquer parmi ceux des jeunes sculpteurs modernes (168).

Sur le piédestal, regardant la sacristie neuve,

s'élevait la Piété chrétienne, assemblage des vertus théologiques, écrasant le Vice ou l'Impiété. L'auteur de ce groupe était Valerio Cioli, jeune et habile sculpteur (169).

Du côté de l'ancienne sacristie, on voyait Minerve ou l'Art terrassant l'Envie sèche et décharnée, aux yeux de tigre, à l'aspect venimeux, le corps entouré de serpents, et une vipère dans la main. Ces deux statues étaient d'un tout jeune homme, nommé Lazzaro Calamec, de Carrare, qui, dès son enfance, donna des preuves éclatantes de génie (170).

Sur le quatrième piédestal, vis-à-vis de l'orgue et des principales portes de l'église, était placé un groupe d'Andrea Calamec, oncle de Lazzaro, et élève de l'Ammannato (171). La principale figure représentait l'Étude sous les traits d'un jeune homme fier et vigoureux, qui avait aux poignets deux petites ailes pour marquer la promptitude de l'exécution; il tenait sous ses pieds la Paresse ou l'Oisiveté personnifiée par une femme languissante, pesante et dormeuse.

Ces quatre groupes, disposés comme nous l'avons dit, formaient un ensemble merveilleux; le soubassement qu'ils accompagnaient portait le massif orné des peintures déjà décrites, et servait encore de support à un autre plan de forme carrée, haut de quatre brasses environ, mais moins large et moins long que celui de dessous. Des statues assises, grandes comme nature, qu'il était facile de reconnaître à leurs attributs pour la Peinture, la Sculpture, l'Architecture et la Poésie, se trouvaient aux quatre

angles de ce nouveau plan, dont chacune des quatre faces était occupée par un tableau de six brasses et demie de longueur sur trois de largeur.

Dans la première de ces compositions où Piero Francia, peintre florentin, montra son talent, on voyait Michel-Ange offrant au pape Pie IV le modèle de la coupole de Saint-Pierre de Rome.

La statue de l'Architecture, placée à gauche, avait été exécutée par Giovanni, fils de Benedetto de Castello (172).

Dans le second tableau, vers la porte latérale, les élèves de Michele Ridolfo avaient représenté avec une grâce et une beauté particulières Michel-Ange travaillant à son Jugement dernier.

A droite, la statue de la Peinture était due au ciseau de Battista del Cavaliere, jeune homme aussi remarquable par ses talents que par les qualités de son cœur (173).

Dans le troisième tableau, tourné vers le maître-autel, c'est-à-dire au-dessus de la grande inscription latine de Pier Vettori, Michel-Ange s'entretenait avec une femme que ses attributs faisaient reconnaître pour la Sculpture ; il paraissait délibérer avec elle, et était entouré de ses chefs-d'œuvre. La sculpture tenait en main une tablette, où on lisait ces paroles du Boezio :

Simili sub imagine formans.

Ce tableau, plein d'invention et de goût, était d'Andrea del Minga (174).

La statue de la Sculpture qui l'accompagnait, était d'Antonio Lorenzi, sculpteur.

Dans le quatrième tableau, tourné du côté de l'orgue, la Poésie était représentée par Michel-Ange occupé à écrire une de ses compositions, et entouré de neuf muses dans toute la pompe que leur prêtent les poètes; à leur tête, Apollon tenait sa lyre d'une main, et de l'autre, une couronne destinée à ceindre le front de Michel-Ange (175).

Giovanmaria Butteri était l'auteur de ce tableau riche de composition et d'effet (176).

A côté, se trouvait la statue de la Poésie, ouvrage de Domenico Poggini, sculpteur, graveur en monnaie et en médailles, fondeur et poète.

Le catafalque, ainsi décoré, avait beaucoup de rapport avec le mausolée d'Auguste à Rome; peut-être même ressemblait-il davantage au Settizonio de Sévère, que l'on trouve près des thermes d'Antonin. Il était donc composé de trois plans qui allaient décroissant en forme pyramidale; le premier, comme on l'a vu, portait les fleuves, le second les groupes, le troisième les figures des arts: sur leur embasement on lisait ces mots:

Sic ars extollitur arte.

Au-dessus du dernier plan s'élevait une pyramide haute de neuf brasses, au pied de laquelle, sur deux de ses faces, c'est-à-dire, celle qui regardait la porte, et celle vis-à-vis de l'autel, on voyait dans deux ovales la tête de Michel-Ange moulée sur nature,

et exécutée avec le plus grand soin par Santi Buglioni.

Au sommet de cette pyramide, était un globe qui semblait destiné à renfermer les cendres de Michel-Ange, et sur ce globe planait une Renommée plus grande que nature, embouchant une trompette à trois pavillons. Cette figure était de la main de Zanobi Iastricati qui, malgré les soins dont il fut accablé comme proveditore, voulut concourir à la splendeur de la cérémonie par quelque'une de ses productions. Ainsi le catafalque, depuis le pavé jusqu'à la tête de la Renommée, avait vingt-huit brasses de hauteur, comme nous l'avons déjà dit.

L'église était tendue en drap noir, attaché non pas aux colonnes comme on le fait ordinairement, mais aux chapelles collatérales, dont toutes les ouvertures étaient occupées par des tableaux qui offraient un spectacle imposant.

La première chapelle à côté du maître-autel, en allant vers l'ancienne sacristie, était ornée d'un tableau, haut de six brasses et large de huit, dont la composition neuve et poétique représentait Michel-Ange au milieu des Champs-Élysées, ayant à sa droite les plus célèbres peintres et sculpteurs de l'antiquité : chacun se faisait distinguer par un attribut particulier. On remarquait Praxitèle, avec son Satyre, qui est à la Vigna du pape Jules III; Apelles, avec son portrait d'Alexandre; Zeuxis, avec la grappe de raisin qui trompa les oiseaux; Parrhasius, avec le rideau qui trompa Zeuxis. A la gauche de Michel-Ange, étaient placés les modernes

qui, depuis Cimabué, avaient acquis de la célébrité dans les arts. On y reconnaissait Giotto, à une tablette sur laquelle était tracé le portrait du Dante, encore jeune, tel qu'il le peignit lui-même dans l'église de Santa-Croce (177); Masaccio, à son portrait; Donatello, à son Zuccone du Campanile (178); Filippo Brunelleschi, à sa coupole de Santa-Maria-del-Fiore. On voyait sans attributs, Fra Filippo, Taddeo Gaddi, Paolo Uccello, Fra Giovan' Agnolo, Jacopo Pontormo, Francesco Salviati, et autres. Tous ces artistes, tant anciens que modernes, paraissaient pleins d'amour et d'admiration pour Michel-Ange. Ils l'accueillaient, comme le Dante dit que Virgile fut accueilli par les poètes. Aussi était-ce de la fiction du Dante qu'avaient été empruntées l'idée de ce tableau et l'épigramme qu'on lisait au bas :

Tutti l'ammiran, tutti onor gli fanno.

Cette peinture, qui fut très admirée, était d'Alessandro Allori, digne élève du Bronzino (179).

Dans l'ouverture de la chapelle du Saint-Sacrement, un tableau, long de cinq brasses et large de quatre, représentait Michel-Ange entouré d'enfants et de jeunes gens, formant l'École des Arts. Ils lui offraient, comme à une divinité, les prémices de leurs travaux, c'est-à-dire, des essais de peinture et de sculpture. Michel-Ange les recevait avec bonté, et initiait aux secrets de l'art ces jeunes élèves, qui l'écoutaient avec la plus grande attention. Cette composition, admirablement entendue,

fut exécutée par Battista, élève de Pontormo (180).
Au bas du tableau on lisait les vers suivants :

Tu pater, et rerum inventor, tu patria nobis
Suppeditas præcepta, tuis ex, inclyte, chartis.

En approchant ensuite de la porte principale de l'église, presque à côté de l'orgue, on voyait un tableau de six brasses de hauteur sur quatre de largeur. Le sujet rappelait le gracieux accueil fait à Michel-Ange, par le pape Jules III, qui, l'ayant mandé à la Vigna Giulia, pour traiter quelques affaires, le fit asseoir à côté de lui, en présence des cardinaux, des évêques et autres grands de la cour, erstés debout à l'entour. Le jeune Iacopo Zucchi, élève de Giorgio Vasari, avait déployé dans cet ouvrage toute la vigueur d'un maître consommé (181).

Près de là, du même côté, c'est-à-dire, un peu au-dessous de l'orgue, Giovanni Strada, habile peintre flamand, avait représenté, dans un tableau de six brasses de largeur sur quatre de hauteur, les honneurs rendus par le doge Andrea Gritti à Michel-Ange, qui, pendant le siège de Florence, était allé demeurer à la Giudecca, près de Venise. Cet ouvrage, plein d'expression, de feu et de grâce, fit infiniment d'honneur à Giovanni Strada (182).

Maintenant, en remontant vers le maître-autel, du côté de la sacristie neuve, on trouvait un tableau de Santi Titi, jeune artiste de talent (183), qui avait choisi pour sujet la réception que fit un jour à Michel-Ange l'illustrissime seigneur don Fran-

çois de Médicis, prince de Florence. On sait que se trouvant à Rome, trois ans avant la mort de Buonarroti, don François, en l'apercevant, se leva, courut au-devant de lui, lui donna son propre siège, puis l'écouta, debout et découvert, avec l'attention et le respect qu'un fils aurait eus pour son père. On voyait aux pieds du prince un enfant tenant le bonnet ducal; à côté étaient rangés des soldats. Le duc et Michel-Ange paraissaient vivants.

Dans le tableau suivant, haut de neuf brasses et large de douze, Bernardo Timante Buontalenti, peintre très aimé du duc Cosme (184), avait ingénieusement figuré les fleuves des trois principales parties du monde, venant joindre leur douleur à celle de l'Arno, et le consoler de la perte commune. Ces fleuves étaient le Nil, le Gange et le Pô. Le Nil avait pour attributs un crocodile et une couronne d'épis, symbole de la fécondité du pays qu'il parcourt. Le Gange était accompagné du griffon, et orné d'une guirlande de pierreries. Le Pô se distinguait par un cygne et une couronne d'ambre noir. Ces trois fleuves, amenés en Toscane par la Renommée qu'on voyait planer en l'air, entouraient l'Arno couronné de cyprès, qui tenait d'une main son urne renversée, et de l'autre un rameau de cyprès; un lion était étendu à ses pieds. Pour faire entendre que le génie de Michel-Ange s'était envolé au séjour des immortels, le peintre avait mis dans le haut du tableau une grande lumière, vers laquelle se dirigeait l'âme de Buonarroti, sous

la forme d'un petit génie. On y lisait ce vers lyrique :

Vivens orbe , peto laudibus æthera.

Aux deux côtés du tableau, sur deux piédestaux, s'élevaient deux groupes qui soutenaient un rideau ouvert. A droite, on voyait Vulcain tenant une torche à la main, et foulant aux pieds la Haine, qui faisait de vains efforts pour se relever. L'attribut de la Haine était un vautour, et le vers suivant s'adressait à elle :

Surgere quid properas , odium crudele? Jaceto.

L'autre groupe représentait Aglaïa, l'une des trois Grâces, pour signifier la Proportion. Elle tenait en main un lys, fleur consacrée aux Grâces, et qui, dit-on, convient aussi aux funérailles. Sous ses pieds se débattait un singe, emblème de la Disproportion. Au-dessus du singe on lisait cette devise :

Vivus et extinctus docuit sic sternere turpe.

et au-dessous des fleuves ces deux vers :

Venimus , Arne , tuo confixa ex vulnere mœsta
Flumina , ut ereptum mundo ploremus honorem.

Ce tableau fut jugé des plus beaux, et le peintre reçut d'autant plus d'éloges, qu'il n'avait été chargé de rien, et que ce qu'il fit pour la mémoire de Michel-Ange fut un hommage volontaire de son admiration.

A côté de la porte latérale, un tableau large de six brasses et haut de quatre, du jeune Tommaso de San-Friano (185), représentait Michel-Ange, envoyé en qualité d'ambassadeur, par Soderini, auprès de Jules II.

Enfin, Stefano Pieri, élève du Bronzino (186), avait exécuté un autre tableau de même grandeur, où l'on voyait Michel-Ange assis avec le duc Cosme, dans une salle de son palais, et conversant familièrement avec lui.

Dans les intervalles que les tableaux laissaient entre eux, étaient peintes des figures de la mort, accompagnées d'attributs et de devises.

Une Mort avait jeté sa faux par terre, et, paraissant s'affliger d'avoir été contrainte d'enlever Michel-Ange, s'excusait par cette devise :

Coëgit dura necessitas.

Auprès, se trouvait une boule du monde avec un lys à trois calices, dont la tige était coupée par le milieu. Alessandro Allori, dont nous avons déjà cité le nom, était l'auteur de cette invention.

Parmi les nombreuses figures de la mort qui décoraient ainsi le pourtour de l'église, Vasari en avait représenté une étendue par terre, qui fut particulièrement admirée. L'Éternité, une palme en main, la foulait aux pieds, et semblait lui dire d'un air de mépris, qu'en dépit de l'inexorable nécessité Michel-Ange n'avait pas cessé de vivre; ce qu'exprimait cette devise :

Vicit inclyta virtus.

Michel-Ange, pendant la plus grande partie de sa vie, s'était servi d'un cachet portant l'emblème de trois cercles entrelacés (187). Sans doute il voulait donner à entendre par là qu'il existe une union si intime et si nécessaire entre la peinture, la sculpture et l'architecture, qu'elles ne doivent jamais se séparer. Les académiciens, jugeant qu'il était parvenu au plus haut degré dans les trois arts du dessin, changèrent ces trois cercles en trois couronnes, et y joignirent cette devise :

Tergeminis tollit honoribus.

On laissa sans aucun ornement de tenture la chaire dans laquelle le Varchi prononça l'oraison funèbre. Cette chaire étant de bronze, et décorée de bas-reliefs du célèbre Donatello, tout accessoire étranger l'aurait déparée. Mais sur la seconde chaire qui se trouve vis-à-vis, et qui n'était pas encore terminée (188), on avait placé un tableau, haut de quatre brasses et large de deux environ, qui représentait la Renommée ou l'Honneur, sous la figure d'un jeune homme dans une noble attitude, tenant une trompette de la main droite, et foulant aux pieds le Temps et la Mort. L'ouvrage était de Vincenzo Danti, sculpteur à Pérouse, dont nous avons déjà parlé (189).

L'éclat des lumières ajoutait encore à la magnificence de toutes ces décorations. Une foule innombrable était accourue de toutes parts, pour assister à la cérémonie. Le lieutenant de l'Académie arriva, suivi des académiciens, des consuls, et en

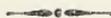
un mot, de tous les peintres, sculpteurs et architectes de Florence, escortés par le capitaine et les haliebardiens de la garde du duc. Dès qu'ils furent entrés dans l'église, ils s'assirent entre le catafalque et le maître-autel, où les attendaient depuis longtemps un nombre infini de seigneurs et de gentils-hommes, qui étaient placés suivant leurs qualités et leur naissance. Ensuite on célébra la messe des morts, avec toute la solennité possible. Quand la messe fut finie, Varchi, qui, depuis l'oraison funèbre de l'illustrissime duchesse de Ferrare, fille du duc Cosme, n'avait pas été appelé à remplir un semblable office, monta en chaire, et prononça, avec une éloquence et une chaleur entraînantes, l'éloge des talents, de la vie et des ouvrages du divin Michel-Ange Buonarroti.

Cette oraison funèbre de Messer Benedetto Varchi, et une autre du très noble et très savant Messer Lionardo Salviati, jeune homme de vingt-deux ans (1590), furent imprimées peu de temps après.

Le duc voulut que l'on conservât tout cet appareil pendant plusieurs semaines, pour satisfaire la curiosité du peuple, et des étrangers qui arrivaient chaque jour des pays circonvoisins.

Nous ne rapporterons pas ici tous les vers latins et toscans composés en l'honneur de Michel-Ange, parce qu'on en formerait facilement un volume, et que, d'ailleurs, d'autres écrivains ont pris le soin de les publier; mais nous ne devons pas oublier de dire que le duc Cosme assigna une place distinguée au tombeau de Buonarroti, dans l'église de

Santa-Croce, et donna tous les marbres nécessaires à son neveu Lionardo. Giorgio Vasari fit le dessin du mausolée, et en laissa l'exécution à un habile sculpteur, Battista Lorenzi (191), qui se chargea en outre du buste de Michel-Ange et de la statue de la Peinture. Les statues de la Sculpture et de l'Architecture confiées, l'une à Giovanni dell' Opera (192), et l'autre à Valerio Cioli (193), compléteront ce monument, qui bientôt, on l'espère, sera entièrement terminé. Lionardo Buonarroti doit supporter la dépense de tous ces travaux; mais Son Excellence fera placer à ses propres frais le buste du grand artiste dans l'église cathédrale, où l'on voit déjà les images des Florentins qui ont illustré leur patrie (194).



On a déjà pu pressentir à quel point de vue nous entendions nous placer pour apprécier le Buonarroti, surtout si l'on se rappelle la note dont nous avons fait suivre la biographie de l'Albertinelli. Nous y avons posé en fait l'incomparable supériorité des deux princes de nos arts, de Raphaël et de Michel-Ange; nous y avons posé en germe les éléments qui devaient nous servir plus tard à la démontrer jusqu'à l'évidence. Nous croyons l'avoir fait pour Raphaël, nous espérons y arriver tout-à-l'heure pour Michel-Ange. Cette assurance nous vient de la conviction que nous avons de la justesse de notre opinion et de la sanction qu'elle a reçue de tout temps. En effet, quand on réfléchit et qu'on pèse les suffrages, on reconnaît

sans peine qu'à toutes les époques Raphaël et Michel-Ange ont été regardés comme nous les regardons. Aussi, ferons-nous moins consister nos efforts à constater leur gloire, et à combattre les opinions des écrivains et des critiques qui ont cherché à la diminuer, qu'à mieux choisir et à rectifier les aperçus sur lesquels l'admiration générale s'est fondée à leur égard; car il nous semble qu'il ne suffit pas que les grands hommes soient universellement connus, pour qu'on accorde qu'ils soient universellement compris. La célébrité n'est que le commencement de la justice promise par le temps aux hommes immortels. L'intelligence de leur mérite et de leurs services, la connaissance de leur caractère et de leurs œuvres en doivent être l'indispensable complément. Or, cette parfaite compréhension des mérites et des résultats, et cette juste estime pour le talent et le travail, sont sans contredit la part la plus belle que la postérité leur doit, mais en même temps celle qui reste le plus en souffrance, et qui leur est le moins fidèlement payée. L'équité des siècles donne des arrhes aux hommes qui honorent le plus l'humanité; mais, dans le livre de l'histoire, leur compte reste longtemps ouvert, sans être apuré ni soldé! C'est qu'il faut un écrasant calcul et une immense enquête pour en finir avec eux. Plus un génie a été puissant, plus il faut de temps pour découvrir ses origines dans le passé et ses influences dans l'avenir. Cette recherche difficile est à peine commencée pour les illustres représentants de l'art dans les temps modernes. Et il y a fort à croire que personne ne

peut guère se promettre de l'avancer beaucoup, personne n'ayant encore l'instruction nécessaire, et chacun restant empêché par ses complaisances ou ses préventions. En effet, il ne faut pas s'y tromper, les grands hommes sont non-seulement tributaires des passions et des préjugés de leurs contemporains, mais encore de toutes les interprétations distraites ou partiales des siècles qui les suivent. Le temps, qui modifie et transforme tout, modifie et transforme aussi la gloire; et il semble impossible d'assigner le terme où les renommées impérissables seront à l'abri des fluctuations de l'opinion, et des revirements de la pensée. La mémoire des grands hommes appartient au monde et suit sa loi; loi qui ne paraît pas être le repos ni la fixité. Aussi ne faut-il pas s'étonner de voir les hommes et les œuvres si diversement appréciés suivant les différentes époques, et faut-il se résigner à ne prononcer sur eux que des jugements transitoires et sujets à d'incessantes révisions. Mais de cette position humiliante en apparence, découle en réalité le droit de s'élever contre les jugements antérieurs, et de n'en tenir compte que comme de simples documents, en mettant au-dessus de toute autorité l'examen et la conscience.

C'est donc avec une pleine liberté que nous aborderons cette formidable figure de Michel-Ange, l'homme qui, pendant une si longue vie, fut grand à Florence entre tous, et dont les Médicis eux-mêmes, autrefois les maîtres, ne paraissent plus aujourd'hui que les satellites.

Comment d'abord se présente Michel-Ange? Quels ont été son éducation et son caractère, ses principes et son but, son résultat et son influence? Si quelqu'un l'a su, personne jusqu'à ce jour ne l'a dit. Depuis le Vasari et le Condivi, ses premiers biographes, nous voyons bien l'admiration traditionnelle reproduire sans relâche ses emphatiques formules, mais nous voyons à peine ces graves questions soupçonnées. Il faut cependant que l'admiration ait une base. Il ne suffit pas que les contemporains de cet homme aient jeté un cri d'étonnement, et que les historiens l'aient répété d'échos en échos pour que la tâche de l'histoire soit remplie, surtout si cet homme s'est exercé dans l'ordre des choses les plus durables, et si son œuvre est encore complètement debout. Eh quoi! la pierre et le marbre, façonnés par les mains de ce grand ouvrier, pourraient un jour servir à raconter et à reconstituer les souvenirs d'une civilisation tout entière, si elle venait à s'éteindre, et ils ne pourraient nous donner, à nous ses successeurs immédiats, que d'insuffisants renseignements sur leur auteur! Cela ne doit pas être, ou du moins on ne doit pas volontairement y souscrire; on ne doit pas attendre de gaieté de cœur que Saint-Pierre soit en ruines comme le Parthénon, et que la Rome moderne soit couchée sous l'herbe, comme la Rome antique, pour oser enfin entreprendre de regarder Michel-Ange en face, et de l'étudier avec soin.

La vie du Buonarroti a été signalée par les plus grandes entreprises et les plus éclatants succès.

Dans sa jeunesse aussi bien que dans sa vieillesse, à Florence aussi bien qu'à Rome, toutes les fois qu'il convoqua l'Italie entière devant ses œuvres, il fut salué par d'indicibles transports. Michel-Ange et Raphaël ont été les seuls triomphateurs de l'art, et rien ne peut se comparer aux acclamations du peuple enthousiaste, qui vit, au sortir de leurs mains, le Carton de la guerre de Pise, les Chambres Vaticanes, la Chapelle Sixtine et la Transfiguration. Pas une voix ne s'éleva pour contester leur victoire. Il fallut plus d'un siècle pour que la critique enhardie osât bégayer ses premières objections, et encore ne se sentit-elle quelque courage, qu'en opposant ces deux génies l'un à l'autre. La critique, après de vains efforts pour entamer Raphaël et Michel-Ange, eut recours à l'expédient du lapidaire qui attaque le diamant avec le diamant. Elle opposa Michel-Ange à Raphaël et Raphaël à Michel-Ange; mais, depuis trois siècles, heurtés sans cesse l'un contre l'autre, Raphaël et Michel-Ange n'en sont que plus rayonnants. Quant à nous, c'est en dehors de cette habituelle comparaison que nous voulons envisager Michel-Ange. Il y a plus, c'est en dehors aussi de l'admiration convenue qu'on a pour lui, que nous travaillerons à le mieux connaître. Partis d'un autre point, si nous arrivons au même terme que ses plus confiants admirateurs, ils auront sur nous l'avantage de s'être moins fatigués; mais nous aurons sur eux celui d'avoir ouvert nous-mêmes notre chemin, et d'avoir joui de tous les aspects qu'il peut offrir.

L'admiration que le seizième siècle a professée pour Michel-Ange partait d'un mouvement spontané. L'examen n'y a eu aucune part; l'instinct a tout fait. Ce siècle qui jeta si loin de lui le moyen-âge, et qui anticipa tellement sur les temps modernes, reconnut à des traits frappants son représentant le plus robuste, son interprète le plus sérieux, et en l'applaudissant il s'applaudit lui-même. Michel-Ange, en effet, c'était le seizième siècle tout entier, avec ses mélancoliques regrets, ses audacieuses espérances, son long tourment et son gigantesque résultat. L'enfant inquiet dont la réflexion précoce s'éveille et s'exerce à l'écart dans le jardin des antiques; l'homme infatigable qui se tourmente dans l'insomnie, portant une lampe sur sa tête, pour agir en toute liberté au milieu de ses fécondes hallucinations; le vieillard vainqueur qui s'appuie sur son œuvre consommée par la plus haute raison et le plus constant dévouement, et qui, craignant d'avoir sacrifié sa longue vie à une idole menteuse, ne laisse pas tomber un seul mot d'orgueil de ses lèvres prêtes à se fermer pour toujours, mais demande au contraire pardon à Dieu, ne représente-t-il pas exactement l'ambition, l'activité et le doute qui, à cette époque solennelle, agitaient l'âme de l'Europe moderne? Oui, assurément la gloire de Michel-Ange s'est enracinée dans la vive intelligence qu'il a eue de son âge, et que son âge a eue de lui.

Le lien de sympathie qui les unit l'un à l'autre les consacre tous deux, leurs titres sont pareils,

leur majesté est la même ; et certes , en élevant Michel-Ange si haut, ce n'est ni oublier ni méconnaître ce cortège d'hommes énormes qui ont signalé le seizième siècle , comme une de ces périodes inouïes dans les fastes de l'humanité. Nous avons en mémoire, comme tout le monde, les puissantes individualités qui ont protégé et couronné dans son berceau notre civilisation renouvelée. L'histoire nous a dit , comme à tout le monde, le nom de nos bienfaiteurs et de nos ennemis. Nous pensons donc ici même à ces souverains bien inspirés, à ces providentiels réformateurs , à ces hardis guerriers , à ces merveilleux navigateurs, à ces poètes et à ces artistes brillants, à ces penseurs profonds, à ces érudits acharnés, enfin à tous ces hommes d'activité, de science ou d'invention , qui ont payé leur tribut à l'avenir, et voué, après une lutte obstinée, la pensée humaine à de plus rapides mouvements. Mais aucun de ces hommes ne nous paraît représenter le seizième siècle avec la même puissance que Michel-Ange. Michel-Ange le sculpteur est la vraie statue de cette époque, sa plus ressemblante image, sa moins contestable personnification. Cette manière de l'envisager, qui peut paraître exclusive et forcée, est cependant naturelle, et on doit seulement s'étonner qu'elle soit moins commune. En effet, quand on y regarde, tout la motive, l'explique et la défend. Quel homme, entreprenant une œuvre aussi vigoureuse et aussi complexe, a obtenu un aussi imperturbable assentiment de ses contemporains, et en a joui aussi long-temps ? Ce siècle abonde en appari-

tions mémorables, mais vite achevées; en existences glorieuses, mais vite moissonnées, ou plus tristement encore, brisées. Il abonde en héroïsmes méconnus, en génies dédaignés; et les volontés qui y ont exercé le plus d'ascendant y ont rencontré en revanche les contradictions les plus fortes.

Ce siècle, qui élevait si haut les hommes, les traitait durement, ou les usait bientôt. Raphaël n'y parut qu'un jour. Le vainqueur de Ravenne y tomba à ses premières victoires. Christophe Colomb, le Camoëns, le Corrège, y furent amèrement éprouvés. François I^{er} et les Médicis connurent la captivité ou l'exil. Léon X vit le schisme briser l'unité du catholicisme, comme Luther l'unité de la réforme; et l'empereur Charles-Quint ne put s'y tenir debout jusqu'à la fin. Michel-Ange seul, dans sa sphère, y a régné d'un long règne, reconnu de tous, légitime, omnipotent. Cette inviolable prospérité, attachée au caractère le plus absolu, au talent le plus ferme, à l'esprit le plus indépendant, n'aurait-elle donc pas sa signification comme toute chose? ne dit-elle pas clairement que Michel-Ange avait été choisi pour être la manifestation vivante de ce que son siècle avait de plus intime, nous dirions presque de plus personnel? car on comprend que si une époque reçoit nécessairement quelque chose de celle qui la précède et donne quelque chose à celle qui la suit, elle n'en possède pas moins dans son centre ce qui doit la distinguer et la constituer en propre. C'est dans ce centre incommunicable que Michel-Ange est placé. Aussi rien ne le domine dans son temps, il en

a la souveraineté la plus réelle, parce que sa force a été tout entière appliquée à sa tâche spéciale, qui était de conclure; et il a pu conclure, parce qu'il ne s'est trouvé ni retenu dans le passé, ni engagé dans l'avenir. Michel-Ange n'est point un homme de progrès. Il n'a rien pressenti, il n'a rien préparé; il est le dernier terme d'un vaste accomplissement.

Comme autrefois Phidias, héritier d'Homère, couronnait dans Athènes, par le fronton du Parthénon, la poésie païenne, Michel-Ange, héritier du Dante, a couronné dans Rome la poésie chrétienne par la coupole de Saint-Pierre. Le Parthénon et Saint-Pierre sont d'admirables monuments; mais avant tout, ne l'oublions pas, ce sont des monuments mortuaires, où deux civilisations se sont noblement couchées pour un sommeil éternel. La Grèce et l'Italie sont mortes dans les bras de Périclès et de Léon X. Ces grands hommes les ornaient religieusement, pour qu'elles laissassent au monde une impérissable trace de leur puissance et de leur beauté. Cette brillante et dispendieuse sépulture qui émerveillait les peuples inintelligents, indisposait les réformateurs hardis, qui repoussaient du pied le vieux monde. Savonarola et Luther criaient au scandale; cependant, sans cette pieuse complaisance des peuples, que nous resterait-il de leur mémoire? de sombres souvenirs d'abaissement, de crimes et de misères. L'art attache l'homme à sa tradition et lui rend l'humanité sainte. C'est ce que Luther ne comprenait pas; c'est assurément ce que Michel-Ange comprit, lui qui, malgré sa vive sympathie,

s'écarta de Savonarola , lui qui adressait à la femme mystique de ses poèmes ces vers dignes du Dante :

La cagione all' effetto inferma cede
Ed è dall' arte vinta la natura ;
Io 'l so ch' amica ho sì l'alma scultura ,
E veggo il tempo omai rompermi fede.

.....
Sicchè , mill' anni dopo la partita ,
Quanto tu bella fosti ed io t'amassi
Si veggia , e come a amarti io non fui stolto.

« L'effet ici l'emporte sur la cause, et l'art triomphe de la nature même. Je le sais, moi pour qui la sculpture ne cesse d'être une amie fidèle, tandis que le temps chaque jour trompe mes espérances.

.....
« Mille ans après nous encore, on saura quel fut mon amour pour toi ; on verra combien tu fus belle, et combien j'eus raison de t'aimer. »

Si l'on veut donc connaître complètement Michel-Ange, c'est au cœur de son époque qu'il faut fouiller ; et si cette difficulté avait été mieux constatée, son histoire jusqu'ici aurait été mieux faite. Mais on a jugé Michel-Ange sinon comme vivant de nos jours, au moins comme se rattachant à notre activité, Michel-Ange qui ne tient plus à nous en rien. Et voyez s'il ne suffit pas de l'impression première que nous donnent ses œuvres, pour s'apercevoir, à n'en pas douter un moment, que cet homme n'est plus des nôtres, et que toute solidarité avec lui nous est interdite ? Qui se rend un compte exact de Michel-Ange ? qui l'admire à sa juste valeur ? Personne. Qui Michel-Ange peut-il inspirer et conduire ? Per-

sonne. Au déclin de sa vie séculaire, Michel-Ange n'a-t-il pas vu Florence, malgré le respect filial qu'elle lui portait, perdre l'intelligence de ses œuvres et s'écarter de sa voie ? N'a-t-il pas mené tous les deuils de son temps, avant qu'on menât le sien ? Les mœurs et les libertés anciennes, les inspirations et les croyances premières, ont abandonné l'Italie avant lui. Il a pleuré sur Rome violée, sur Florence asservie et sur l'art abattu, quand il écrivait sur la statue de la nuit :

Grato mi è il sonno, e più l'esser di sasso ;
 Mentre che 'l danno e la vergogna dura,
 Non veder, non sentir m'è gran ventura ;
 Però non mi destar ; deh ! parla basso.

« Il m'est doux de dormir et d'être de marbre ; ne pas voir, « ne pas sentir est un bonheur, dans ces temps de bassesse et de « honte : ne m'éveille donc pas, je t'en conjure, parle bas. »

Le seizième siècle et Michel-Ange se sont retirés le même jour, et leur disparition a signalé une ère nouvelle. Le génie humain s'attaqua à d'autres objets, et son sceptre passa dans d'autres mains. Tandis que l'art épuisé par un long effort, et consommé d'ailleurs dans un magnifique épanouissement, abdiquait les hautes luttes et les grandes entreprises, l'astre de la science, dont on avait aperçu déjà les premières lueurs monter à l'horizon, se leva décidément. En 1564, à l'heure précise où Michel-Ange mourait, Galilée venait de naître. Galilée, lui aussi, fut peintre dans sa jeunesse, et peintre dans l'école des élèves de Michel-Ange, mais probablement

son œil pénétrant vit que les temps de la peinture étaient passés, et que l'art ne pouvait plus promettre à sa vaste ambition qu'un rang secondaire, et à son inquiète curiosité que des solutions déjà connues. En effet, les causes qui avaient assuré le développement des arts, en Europe, n'agissaient plus avec la même énergie. Rome avait vu terminer Saint-Pierre et le Vatican, elle avait restauré ses ruines, exhumé ses statues, et les papes ne pouvaient plus rien ajouter à sa magnificence. D'ailleurs ils n'avaient plus les mêmes soins et les mêmes ressources, au milieu de la chrétienté en dissolution. Les Médicis, devenus soupçonneux, travaillaient à l'abrutissement de Florence, et leurs caprices avaient remplacé le goût national et fermé les concours; Venise voyait décroître sa puissance et son école; François I^{er}, malgré les magnifiques prémices qu'il avait obtenues, n'avait pu naturaliser l'art italien en France, et pour en dire davantage et nous mieux faire comprendre, l'Académie de Saint-Luc venait de s'ouvrir à Rome, en 1550, et l'Académie de Florence en 1563. Raphaël continué devait aboutir à Carle Maratte, et Michel-Ange à Carlo Dolci. La prédiction de Michel-Ange devait s'accomplir : « *Ma science enfantera des maîtres ignorants.* » Ces maîtres ignorants, promis par la malédiction de Michel-Ange, nous les avons vus, pendant quelques années, s'acharnant à une imitation stupide, travestir toutes les données artistiques du grand maître, et remplacer par la sécheresse et l'exagération l'ordre et l'ampleur dans lesquels il faisait consister sa saine doctrine. Imitateurs super-

ficiels, n'ayant d'autre guide qu'une trompeuse apparence, et d'autre but qu'une menteuse analogie, ils ont servi seulement à rompre plus promptement, par leur excès à froid et leur gauche témérité, les dernières attaches qui pouvaient unir l'art du seizième siècle au nôtre. Comme Michel-Ange en avait été le type le plus sincère et le plus franc, le plus original et le plus entier, est-il étonnant que ce soit lui dont nous ayons perdu le sens le plus vite et le plus complètement? Raphaël, le Titien, le Corrège, avaient accueilli plus obligeamment dans leurs recherches et accepté dans leurs résultats les pressentiments d'un autre avenir pour l'art; Michel-Ange, dans son mâle dédain, se tint impassible, et ne voulut traiter ni avec le progrès, ni avec la décadence. Les Romains, les Vénitiens, les Lombards nous fourniront encore long-temps notre substance; nous les pillerons, nous les ressusciterons, nous les transformerons à notre gré, quoiqu'il y ait bien long-temps que cela dure. Mais les Florentins, mais l'héritage de Cimabué défendu par Michel-Ange, personne n'y touchera. Il y a entre Michel-Ange et nous ces graves et implacables paroles :

Per fido esempio alla mia vocazione,
 Nascendo, mi fu data la bellezza
 Che di due arti m'è lucerna e specchio,
 E s'altro uom crede, è falsa opinione.

Questa sol l'occhio porta a quella altezza
 Per cui scolpire e pinger m'apparecchio.

Sono i giudizj temerarj e sciocchi
Ch' al senso tiran la beltà che muove ,

E porta al cielo ogni intelletto sano.
Dal mortale al divin non vanno gli occhi
Che sono infermi, e non ascendon dove
Ascender senza grazia è pensier vano.

« Il me fut donné en naissant, comme un gage fidèle de ma vocation, ce sentiment du beau qui, dans deux arts à la fois, et me guide et m'éclaire; celui qui ne le croirait pas serait dans une fausse opinion. Ce sentiment seul porte la sculpture et la peinture à la hauteur où elles m'apparaissent. Ce sont des esprits téméraires et grossiers qui attribuent aux sens la beauté qui émeut et porte au ciel toute intelligence saine. Il n'est pas donné aux yeux infirmes de passer de l'homme à la divinité. Ils essaieraient vainement d'arriver où la grâce seule peut conduire. »

Il faut lire et méditer les intraduisibles poésies de Michel-Ange, il faut les lire pour comprendre à quel point ce grand artiste prévoyait la ruine imminente de ce vieil idéalisme chrétien qui avait amené l'art si loin, quand, pour s'accroître encore, l'art échut à ses mains puissantes. Partout, malgré le mysticisme des formules que le poète emploie, on est frappé de la véhémence de ses adorations et de ses mépris. Au milieu de l'affirmation passionnée de tous les principes sévères et conservateurs, on entend toujours gronder sa malédiction contre les erreurs ruineuses, qui de toutes parts tendent à déborder. Plus les principes de l'art lui semblent être attaqués dans leur essence, plus sa voix s'élève pour les proclamer. Affermi dans la conviction que lui donnent sa saine intelligence et sa force

exercée, il se répand en dédains contre les esprits vacillants, contre les mains ignorantes et les yeux débiles. Michel-Ange parle, comme parlaient les anciens prophètes dont il a dessiné les mâles figures. Sa voix comme la leur est monotone; elle ne trouve que deux inflexions: l'une mélancolique et suave, quand il rêve et prie; l'autre dure et courroucée, quand il rejette et menace. Dans son chant, triste comme un chant de mort, il exalte ses idéales amours et ses austères conceptions, et flétrit les affections grossières et les frivoles travaux.

Il laisse au monde (ce sont ses propres paroles) les vaines recherches et les discussions arbitraires, et n'entend rapporter qu'à Dieu seul la moisson entière de ses fatigues et de ses vertus; car il a marché, dit-il encore, dans des routes solitaires et peu frayées.

On le sent, Michel-Ange s'explique ici lui-même, et donne la mesure à laquelle il doit être apprécié. C'est dans cette double intimité du siècle et de l'homme qu'on doit étudier l'artiste. C'est à travers l'histoire de son temps, et à travers ses propres confidences, qu'on doit chercher à le pénétrer; car son siècle comportait encore, pour certaines têtes tenaces et certains cœurs résolus, ce repos dans les vieilles croyances qui impriment aux œuvres de l'art un cachet singulier, qui ne peut s'attribuer qu'à elles; et ces confidences doivent nous paraître sincères, puisqu'on y trouve partout le gage d'une inspiration continue. Qu'on ne croie donc pas que cette manière toute relative d'étudier

ce grand maître soit indigne de lui. La vie d'un tel homme se lie à l'histoire générale de son époque, et chacune de ses œuvres se lie à l'ensemble de sa production. C'est pour avoir décidé que le Buonarroti pouvait s'apprécier en lui-même par le seul récit des faits particuliers de sa vie, et le seul examen de ses œuvres isolées, qu'on est venu à travestir indignement son caractère personnel et sa valeur artistique. C'est en pensant voir Michel-Ange de plus haut, qu'en réalité on l'a placé plus bas. Sa grande renommée n'en a pas souffert sans doute, mais la véritable source en a été tout-à-fait obscurcie. Cela est tellement vrai, que ses partisans les plus chauds ont totalement défigurés les termes dans lesquels l'admiration s'exprimait au seizième siècle. En effet, que nous dit-on aujourd'hui de Michel-Ange? Des choses que ses contemporains n'auraient jamais consenti à accepter ni même à entendre; et quand on semble s'accorder avec eux, à son égard, il est encore évident pour nous qu'on n'attache pas le même sens aux mots, et qu'au fond on diffère beaucoup. C'est sur les différences les plus notables que nous voulons surtout insister dans cette note; non pas que nous nous refusions à admettre le droit bien légitime qu'ont l'histoire et la critique de transformer, comme nous le disions en commençant, la gloire des grands hommes, suivant les nouveaux points de vue qui s'ouvrent successivement pour elles; mais parce que nous pensons qu'ici les historiens et les critiques n'ont pas agi en vertu d'un système arrêté,

ni en vertu d'un examen consciencieux et bien fait. Ils nous semblent uniquement s'être laissé entraîner aux plus paresseuses distractions, se bornant à commenter, chacun suivant son esprit et son goût, de superficielles lectures et de rapides souvenirs. De façon que les œuvres de Michel-Ange, au moins dans les livres ou dans les feuilles qui traitent de l'art, et qui représentent ou modifient, jusqu'à un certain point, les opinions répandues dans les ateliers et dans le monde, sont généralement mal connues et mal senties. De façon que les historiens et les critiques, au lieu d'améliorer par le temps et l'étude les aperçus que nous devons avoir sur Michel-Ange, les ont au contraire de plus en plus viciés et corrompus ; les jugements ne s'améliorant pas par ce fait seul qu'on se les repasse de bouche en bouche, et le progrès ne pouvant s'exercer, en cela comme en toute chose, que par le soin et la culture. De façon encore, et ceci est un point très grave, qu'en altérant chaque jour la légende de Michel-Ange, et qu'en ruinant chaque jour la véritable notion de ses ouvrages, on a singulièrement facilité la tâche de ses détracteurs ; car il faut dire qu'il s'en est trouvé dans les derniers temps, et bon nombre ; esprits mal tournés, et qui croient, dans leur fatuité, rabaisser la taille d'un monument colossal, parce qu'ils mettent en défaut et surprennent en discord flagrant les gens naïfs qui essaient gauchement d'en prendre la mesure. Nous allons tâcher de répondre aux uns et aux autres ; mais surtout aux derniers, car avec eux, admirateurs

de Michel-Ange comme nous, quoique par d'autres raisons, on peut s'entendre, et il convient de s'expliquer dans leur intérêt comme dans le nôtre. Mais avec les détracteurs systématiques, on n'a que du temps à perdre, et ce serait vraiment une puérile bienveillance que d'espérer procurer des yeux et une âme à qui en manque. Nous nous contenterons seulement d'indiquer ici, sous le rapport historique, les principaux metteurs en train de la guerre qui depuis long-temps se continuait contre Michel-Ange, et que l'heureuse importation à Paris de la copie de son Jugement dernier, et de quelques exemplaires en plâtre de ses meilleures statues, a tout-à-fait ravivée.

Parmi ces mécréants, le premier que nos souvenirs nous permettent de signaler est un monsieur Roland de Chambray, qui, sous le règne de Louis XIV, eut une grande influence sur la marche des arts par ses missions et par ses livres. Frère de M. de Chantelou, qui lui au moins sut être le constant ami et le généreux protecteur du Poussin, proche parent du ministre Desnoyers, il fut le théoricien de la famille, et chargé en cette qualité d'aller acquérir pour le roi un grand nombre de monuments de l'art. Colbert le consulta en beaucoup de choses, et notamment pour l'achèvement du Louvre. Ce M. de Chambray donna le ton en France, et, sous la volonté du grand roi et du grand ministre, sa volonté subalterne se faisait. Il s'accommoda parfaitement avec Lebrun, Mignard et les MM. Felibien; il concourut avec eux à l'organisation des arts, à la

formation de l'académie, à l'invention ou à la conservation du bon goût, et à la réprobation que notre école d'alors décréta contre Michel-Ange. On sait que les élèves de Lebrun, de Mignard et de Girardon, persécutèrent Lesueur et le Puget, et méprisèrent souverainement Michel-Ange. C'est dans le factum de Chambray, intitulé *De la perfection de la Peinture*, qu'on pourra trouver toute la clef de la doctrine artistique de cette époque. Il peut singulièrement servir à mettre en lumière l'histoire de l'art de cette fastueuse et artificielle période, qui réagit encore sur nous aujourd'hui. Michel-Ange y est traité de la bonne sorte : on y appelle, si nous nous en souvenons bien, son talent, un talent *cabalistique*, inspiré probablement par le démon, ou provenant d'une criminelle frénésie. Quant à notre pauvre Vasari, il s'y trouve tout-à-fait abîmé. M. de Chambray le cloue au pilori de l'opinion, comme un *imbécile* et un *faquin*, pour avoir vanté son maître, et déchiré Raphaël, ainsi qu'on a pu le voir. Ce livre, dédié à Monsieur, frère du Roi, eut la vogue; tous les docteurs du temps l'approuvèrent et lui firent de notables emprunts. Le Poussin, à qui il fut envoyé à Rome, eut la faiblesse d'en complimenter l'auteur; mais il s'excusa sur un mal de tête pour en écrire au long son avis, comme on le lui demandait.

Après M. de Chambray, nous trouvons en première ligne des détracteurs de Michel-Ange, un homme dont le crédit fut encore immense dans son temps, mais dont le mérite, prétendu éminent, a été

depuis révoqué en doute par plusieurs ; nous voulons parler du célèbre professeur Mengs.

Raffaello Antonio Mengs avait été destiné, par son père, comme on le sait et comme le prouvent ses noms de baptême, à n'aimer, à ne comprendre et à ne continuer que Raphaël et le Corrège. Il fut fidèle à la mission qui lui avait été imposée au berceau ; une éducation toute systématique l'y prépara. On peut lui pardonner, en faveur de l'intention et à cause de son innocence, l'insipide mixtion qu'il parvint à extraire de ces deux nobles sources ; mais on ne saurait lui pardonner ses dédains pour Michel-Ange. Homme d'intrigue plus encore que de travail, préconisé par M. d'Azara, il colporta partout ses théories étroites et sèches, et en empoisonna l'Europe, depuis Moscou jusqu'à Madrid. Cet artiste, mort à la fin du siècle dernier, après avoir influé dans toutes les conférences et toutes les réunions artistiques, a laissé de médiocres ouvrages sur l'esthétique, qui font encore grandement autorité. Moins brutal que Chambray, mais plus impertinent, il y trouve Michel-Ange *petit*, et prend à témoin notre sculpteur Falconnet, autre célébrité de son temps et de son étoffe.

Après Mengs, vient le Napolitain Milizia, son adepte et celui du chevalier d'Azara. Milizia, homme d'infiniment d'esprit, crut pouvoir monter à l'assaut de Michel-Ange, parce qu'il avait par devers lui bonne provision de saillies et de traits mordants ; mais, s'il avait eu plus de sens, il aurait compris qu'il pouvait tirer un meilleur emploi

de son bagage. On peut à coups d'épingle exciter la sensibilité des hommes forts quand ils vivent, et se donner le plaisir de leur faire du mal ; mais, quand on attaque les élus de la postérité, il faut savoir employer des armes plus lourdes, et quand on se sent assez fort pour les remuer avec aisance, on peut encore y perdre son temps.

Nous terminons ici cette revue. Nous aurions pu la pousser plus loin et l'amener jusqu'à nos jours, jusqu'à l'heure où nous écrivons ; mais il est de ces opinions qu'on ne peut relever sans reporter à ceux qui les professent quelque chose de la désagréable impression et de l'impatience qu'elles provoquent. Notre livre n'est point conduit de manière à ce que nous nous permettions cela, quand bien même nous nous en sentirions l'envie ; mais nous n'avons pas cru devoir nous dispenser d'indiquer les sources où le lecteur trouvera la substance première de tout ce qui a été ressassé et se ressasse encore contre Michel-Ange. Beaucoup de personnes peuvent même trouver plus que nous, que c'est une face importante de la critique ; mais, après une assez pénible et ennuyeuse confrontation, nous pouvons les assurer que Chambray, Mengs et Milizia, peuvent suffire à les édifier ; ces messieurs ont eu l'avantage d'épuiser leur intéressante matière, et d'ailleurs, dans le blâme comme dans l'éloge, les écrivains sur l'art sont très moutonniers.

Maintenant, suivant que nous nous y sommes engagés, nous allons chercher avec toute l'attention que nous pouvons y donner, et dans les bornes qui

noussont permises, à apprécier et à rectifier les éloges qu'on adresse à Michel-Ange. Nous nous acquitterons d'autant plus franchement de ce soin, que nous sommes persuadés à l'avance que chacun pourra au moins reconnaître l'intention bien formelle de lui apporter notre consciencieux tribut, en dehors des systèmes et des préjugés exclusifs des écoles.

Une des qualités qu'on a le plus fait ressortir chez Michel-Ange, c'est son originalité. Assurément, si jamais artiste fut original, dans la belle signification de ce mot, ce fut Michel-Ange; si jamais artiste eut la conscience de l'être, ce fut encore lui. Quand bien même Giorgio Vasari ne nous aurait pas conservé les axiomes si fiers et qui le dépeignent si bien, ses œuvres seraient là pour en témoigner. Mais parce que Michel-Ange avait reçu de la nature un génie éminemment original, et parce qu'il sut le mettre à profit, et en tirer le parti le plus net et le plus franc, est-ce une raison de décider que Michel-Ange a créé son art, et qu'il en est l'inventeur, comme ont cherché à l'établir M. Quatremère, et beaucoup d'autres écrivains avec lui? Qu'on dise de telles choses dans un mouvement d'exaltation que le magnifique talent de Michel-Ange peut si naturellement inspirer, on le conçoit; mais qu'on le dise sans entraînement, d'une manière tranquille et froide, et qu'on s'épuise à le prouver par toutes sortes de faits et de rapprochements, on ne le conçoit plus. C'est élever l'admiration pour un homme à la hauteur d'un dogme; personne n'en a le droit, et l'objet de cette admiration excessive n'y gagne

rien. On rétorque bientôt, au contraire, contre lui toutes les observations fausses, toutes les indications controuvées qu'on a rassemblées pour donner à une assertion exorbitante une physionomie positive, et il arrive que, dans ce cas, la réaction aussi va trop loin. Vous affirmez, « *d'après des notions authentiques, dites-vous, que Michel-Ange n'eut de maître en aucun genre ; qu'il fut le créateur de la science du dessin, et que, dans la sculpture, on ne peut reconnaître ni les traces de l'antiquité, ni les traditions du quinzième siècle,* » et vous comptez le prouver ¹. Vous faites donc de Michel-Ange un homme tombé du ciel, un véritable révélateur de l'art ? mais personne ne vous croira, et si quelqu'un vous croit, il aura une idée fautive ; idée fautive qui en amènera beaucoup d'autres à sa suite, au grand détriment de l'art et du goût que vous voulez défendre. Ainsi, par exemple, si vous pouvez prouver, par des documents authentiques, que Michel-Ange a créé la science du dessin à Florence, on établira, à l'aide des mêmes documents, que le Vinci n'avait pas connu cette science, puisqu'il vint trente ans avant lui ; on établira que tout ce qui a été fait antérieurement à lui doit être comme non-venu dans l'art. Et ce ne sont pas là des hypothèses gratuites ; ce que nous disons qu'on pourra faire, on l'a fait. Combien de gens ne se sont-ils pas laissés entraîner aux conséquences graves d'une si légère affirmation ? Il y a quelques années, en France, on

1. Quatrem. de Quincy, *Vie des Architectes*, tome 1^{er}, p. 244

ne tenait pas plus compte de tous les prédécesseurs de Michel-Ange, que s'ils n'eussent jamais existé, tant il suffit, dans les choses de goût, d'une idée préconçue, pour fermer les yeux à l'évidence. Mais l'inconvénient que nous signalons ici, bien qu'il tombe sur la descendance de Cimabué, jusqu'à Léonard inclusivement, n'atteint pas encore Michel-Ange. Cependant il devait en recevoir le contre-coup, et voici comment : une fois qu'il a été admis dans l'opinion, que les maîtres primitifs de Florence avaient tout ignoré, on a considéré Michel-Ange en lui-même ; on a brisé les rapports matériels et moraux qui le liaient à la grande famille de tous ces artistes convaincus et progressifs du moyen-âge et de la première renaissance, et l'on n'a plus eu de lui qu'une insuffisante compréhension. En niant, pour lui faire honneur, ce qu'il y avait d'héréditaire dans le sentiment qui le guidait, et ce qu'il y avait de traditionnel dans la forme qu'il affectionnait, on arriva tout droit à dire que sa forme, quoique belle, était bizarre, et que son sentiment, quoique manifeste, était impénétrable. Mais ce qui est impénétrable dans les arts finit bientôt par passer pour être insignifiant, et cette conséquence que nous tirons ici n'a rien de forcé, si dure qu'elle paraisse ; et eût-elle quelque chose de forcé, nous n'en serions point responsables. Le judicieux M. Quatremère lui-même a été amené à proclamer, dans un passage important de sa vie de Michel-Ange, l'insignifiance de la plupart des créations de ce grand maître ; étonnante chute où l'a poussé par la logi-

que un point de départ irréfléchi. Non, Michel-Ange n'a rien créé; mais aussi, non, Michel-Ange n'a rien d'insignifiant.

Si votre œil, au lieu de se laisser ainsi prévenir par le funeste ascendant des étroits systèmes, s'était exercé naïvement sur les productions de Michel-Ange, vous n'eussiez pas proclamé qu'on n'y trouvait aucune des vieilles traditions de Florence; au contraire, tout vous en aurait montré la trace évidente, aussi bien dans les entrailles de l'œuvre qu'à sa surface. Si vous eussiez alors sondé ces traditions, au lieu de les négliger, vous auriez connu ce qu'elles impliquaient nécessairement. Les bizarreries de la forme se seraient évanouies d'elles-mêmes, et les mystères du fond vous auraient été dévoilés. Les procédés techniques, les ressources matérielles, les habitudes de l'atelier, les tendances morales, les impulsions contemporaines, les allures de la nation, dont vous avez voulu rendre cet homme indépendant, quitte après à ne plus le comprendre, vous l'auraient facilement expliqué. L'expression et le sentiment de Michel-Ange, commentés ainsi, et mis en lumière par son éducation, ne perdraient plus rien de leur essentielle valeur, et vous trouveriez chez lui quelque chose de mieux qu'une vaste et capricieuse individualité. Michel-Ange deviendrait pour vous la concentration vivante du génie tout entier, de la science tout entière d'un peuple énergique et inspiré, qui pendant plus de trois siècles s'était voué au travail et à la réflexion, dans le silence et dans l'unité. Michel-Ange vous apparaîtrait comme un de ces ou-

vriers diligents que la Providence appelle toujours à propos quand il s'agit de moissonner ce qu'elle a semé et fait mûrir ; et en y regardant encore plus attentivement, vous seriez étonné de la stricte vigilance avec laquelle ces hommes actifs tondent le champ qui leur est ainsi abandonné ; car, après eux, à peine reste-t-il quelques épis maigres à glaner. Quand ces hommes-là, après avoir jeté au loin leur faucille, après s'être essuyé le front, s'appuient avec sérénité sur leur gerbe haute et dorée, sans doute ils paraissent bien riches et bien beaux ; ils le sont assez en effet, pour qu'il ne soit pas besoin de manquer à la vérité et de dire qu'ils ont créé ou fait éclore les fruits qu'ils sont venus seulement cueillir. Mais on oublie, et ils oublient parfois eux-mêmes, combien l'homme abandonné à soi, et ne tirant rien que de soi, reste faible et pauvre.

Michel-Ange, qui était non-seulement un homme d'art, mais encore un homme de cœur et d'intelligence, ne l'a pas oublié. Ses débats à Florence, sa rixe avec le Torrigiano, ses menées contre le Vinci, ses querelles à Rome avec Raphaël et le Bramante, nous le montrent comme un lion qui défend sa proie, et qui la veut sans partage ; mais sa vénération profonde pour les anciens témoigne de sa reconnaissance pour les efforts de ceux dont les poursuites obstinées ont amené cette proie à venir s'abattre devant lui. Michel-Ange a remercié, par des paroles qui resteront, ses ancêtres dans les trois arts qui se sont épanouis dans ses mains. Lorenzo, Ghiberti et Donatello, le Masaccio et l'Orcagna,

Brunelleschi et le Verrochio, ont été noblement salués par leur pieux héritier, et qu'on ne croie pas que Michel - Ange s'arrêta là : à travers trois siècles, il savait distinguer et bénir ses deux suprêmes initiateurs, Dante et Giotto. Il ne faut donc pas faire de Michel-Ange un créateur spontané de son art : l'homme ne crée rien à lui seul ; le génie peut simplement modifier ce qu'il rencontre dans sa sphère ; s'il en était autrement, toute chose aurait déjà eu occasion d'être usée sans rémission ; car assurément les grands hommes n'ont pas manqué au monde, et si les choses par eux allaient si vite, elles seraient plus vite consommées. Mais rien ne s'imagine ni ne se réalise complètement, et, avant que rien ne se termine, le génie de l'homme pense déjà à tout recommencer.

Si Michel-Ange avait créé sa science, il ne l'eût pas portée si loin. Venu au monde au temps de Cimabué, il n'eût peut-être pas de beaucoup dépassé les résultats de cet artiste enfant ; et le savant Lanzi, qui, pendant toute sa vie, fut occupé à scruter la marche de l'art, n'a pas dit un mot sans profondeur, quand il nomme Cimabué le Michel-Ange de son âge¹. Le sage historien a su au moins ne pas insulter les prédécesseurs de l'homme qu'il admire, et il n'a pas pensé que sa statue dût paraître plus belle, parce qu'il en aurait dégradé le piédestal. Il ne faut pas faire non plus de Michel-Ange un symbole d'excentrique originalité. Pour

1. Lanzi, *Hist. de la peint.*, t. I, p. 63.

fournir une carrière telle que la sienne, il faut tout autre chose qu'un esprit original, dans le sens où vous l'entendez. Quand la puissance humaine se singularise et s'isole, ses œuvres n'ont pas ce caractère de force et de durée qui impose aux yeux et étonne la raison. Les plus grandes conceptions ne vont pas ainsi se loger dans les têtes bizarres, elles n'y pourraient pas tenir. On doit se borner à dire que Michel-Ange a été une nature intrépide et forte, qui a su élever à des proportions imprévues peut-être, et en tout cas gigantesques, les idées et les sentiments que Florence lui a fournis. Sa pensée, comme un flot de poésie, s'est répandue sur la pensée florentine pour l'embellir encore et l'accroître; mais partout une austère raison a ployé cette poésie à son but. Autrement, son œuvre eût été impossible : cette alliance seule pouvait la cimenter.

Nous avons dit ailleurs ce que nous semble avoir été l'art toscan : pouvait-il être conduit à ses dernières limites dans un autre esprit que dans celui qui avait déterminé chacun de ses progrès? Comment n'a-t-on pas vu cela? La chose en elle-même étant si manifeste, et pouvant se découvrir par tant d'analogies, comment le savant archéologue, surtout, dont nous avons cité les paroles, a-t-il pu se tromper? Aurait-il pris sur lui de proclamer, par exemple, que Phidias avait créé son art, et que ses œuvres ne pouvaient offrir aucune trace des traditions de l'ancienne école grecque? Aurait-il surtout osé, nous ne disons pas con-

vaincre, mais simplement soupçonner d'insignifiance un seul de ces fragments. Et, cependant, si nous ne nous trompons pas, la position et la valeur de Phidias dans l'art antique et celles de Michel-Ange dans l'art moderne ont des rapports si nombreux et si frappants, qu'on peut les croire presque identiques. Serait-ce donc que le siècle de Périclès aurait-été étudié de plus près que le siècle de Médicis? nous en avons bien peur. Les livres de Leon-Alberti, du Vinci, de Bramante, du Vasari, du Pontormo, du Lomazzo, du Cellini et de tant d'autres, sont cependant d'une lecture plus facile et plus abondante que ceux de Pausanias, de Philostrate, de Pline, de Diodore, d'Élien et de Strabon. Il est cependant plus aisé de confronter et de concilier les premiers que les seconds avec les principes et les œuvres dont ils parlent. Toutefois, si on les avait connus également, les rapprochements lumineux ne se seraient pas aussi long-temps fait attendre. On aurait vu plus tôt que Florence, Pise, Sienne, Venise, pouvaient se comparer à Athènes, à Sicyone, à Argos, à Corinthe. On aurait vu plus tôt la sérieuse Florence marcher parallèlement, dans la question qui nous occupe, avec la philosophique Athènes. On les aurait vues également au milieu des mêmes discordes civiles, des mêmes superstitions, des mêmes recherches et des mêmes subtilités, féconder l'art sous une même incubation. On pourrait confondre Athènes et Florence, quand on lit leurs deux histoires, tant les faits et les récits se correspondent. Malgré

soi, souvent on oublie les principes religieux dont les immenses conséquences les séparent. Athènes et Florence imposaient à l'art une mission semblable : Aristote s'en explique comme Machiavel. Elles lui prescrivaient une méthode pareille; les axiomes du Vinci et du Buonarroti ressemblent à ceux qu'on nous a conservés d'Appelle et de Phidias. Aussi l'art leur fournissait-il des résultats en quelque sorte coïncidents. Florence marcha plus vite qu'Athènes, ses progrès furent plus rapides, sa décadence fut plus prompte; mais nous ne parlons pas ici du temps qu'elles mirent à leurs différentes évolutions : nous comparons seulement leurs allures. Nous rapprochons seulement le style, les motifs, le galbe de l'école Éginétique de ceux qu'affectait la primitive école toscane. Nous rapprochons seulement ce qui nous est rapporté de leurs préceptes, de leurs intentions et de leurs moyens. Nous mettons seulement l'œuvre grecque depuis les temps d'Homère jusqu'à ceux de Pisistrate, en regard de l'œuvre florentine, depuis les temps du Dante jusqu'à ceux de Cosme l'ancien; d'un côté, nous rangeons les bas-reliefs choragiques attribués à Dipænus, à Scyllis, à Dédale de Sicyone; et de l'autre, les bas-reliefs *en style de procession*, comme on les a si long-temps désignés dans l'école, attribués à Giovanni, à Niccolò, à Agostino, à Andrea, à Agnolo de Pise et aux autres premiers sculpteurs toscans. Nous voyons sans doute entre eux de réelles différences, mais nous y voyons aussi de frappantes conformités. Des deux côtés, l'artiste, également naïf dans la recherche et ignorant dans le moyen, arrive

soutenu par le sentiment à un résultat purement élémentaire. Des deux côtés, c'est quelque chose qui tend à la pureté, à la simplicité, à la précision, et même à l'expression, mais qui cependant est encore également retenu dans la raideur, dans la pauvreté, dans la sécheresse et dans l'immobilité. L'artiste se borne à marquer les divisions principales, les dimensions essentielles; il n'imprime aucune inflexion à ses contours, il abstrait les détails, et évite les mouvemens prononcés. Après cette première période de l'art, qui, à bien dire, est son enfance, l'art se transforme; l'artiste procède graduellement à la découverte et à la fixation des exactes longueurs, à la subordination des masses entre elles, à la connaissance des rapports certains de tous les muscles entre eux, à l'observation de leurs saillies respectives, de leurs attaches et de leurs transitions; c'est le temps, chez les Grecs, d'Élidas, de Calon d'Égine et d'Agélas, comme c'est le temps, chez les Italiens, de Donatello et de Ghiberti, de Luca della Robbia, et de Jacopo della Quercia. A Athènes comme à Florence, c'est le temps où les œuvres se revêtent décidément d'un caractère individuel, où s'ouvrent les concours, où les premières discussions s'engagent, où les premiers livres sur la théorie et sur la pratique s'écrivent, où la géométrie s'enseigne publiquement, où l'anatomie est interrogée dans l'ombre. C'est une époque magnifique d'émulation, d'inquiétude et de curiosité, dont la fin produit quelques hommes forts, qui semblent avoir atteint les dernières bornes du possible.

C'est alors que Phidias et Michel-Ange naissent à Athènes et à Florence; c'est alors qu'avant d'avoir achevé le cours de leur héroïque et studieuse adolescence, Phidias et Michel-Ange ont déjà absorbé le fruit du travail de plusieurs siècles; c'est alors que l'art, sûr de lui-même, et à bon droit, plus confiant dans son présent que dans son avenir, prend son élan et se précipite intrépidement aux vastes entreprises; c'est alors que long-temps comprimé, long-temps impatienté, l'art éclate; que les peuples, surpris de la splendeur et de la force de sa soudaine détonation, crient au miracle. Ce que la pensée humaine a pu rêver de plus majestueux et de plus grand, l'art humain l'a réalisé. L'idée et le sentiment du peuple ont reçu un corps, un corps digne d'eux, et sous lequel le peuple se reconnaît. Phidias et Michel-Ange, vainqueurs des temps qui les ont préparés, vainqueurs aussi des temps qui vont les suivre, partagent l'apothéose d'Homère et du Dante. Pour avoir fourni cette course, pour avoir mérité ce prix au milieu de tant de rivaux formidables, certes il leur a fallu une bien grande rapidité et une bien longue haleine; mais il leur a fallu aussi bien distribuer leur force et l'employer toute entière; c'est qu'ils se sont appuyés de la tradition et préservés de la fantaisie; c'est que leur siècle les a compris, et qu'en étudiant leur siècle on peut encore les comprendre.

Après cette longue discussion, que nous aurions dû peut-être allonger davantage pour n'omettre aucune des preuves que nous étions en mesure de

fournir, faut-il en ouvrir une seconde sur un point en apparence moins important? Nous avons encore en vue une autre erreur de cette indiscrete admiration qui consiste à exalter dans les œuvres les plus vastes les détails les plus infimes, et, dans la marche la mieux calculée, les plus imperceptibles accidents. Nous n'insistons pas beaucoup, parce que nous aimons à passer à côté des choses puériles, mais nous nous y arrêterons un moment, parce qu'il faut sur le terrain des arts, autant que possible, avoir l'œil à tout; car les plus niaises insinuations y germent vite et prennent racine, y poussent des branches, et finissent bientôt par faire de l'ombre à la vérité et à la saine critique. — Michel-Ange a laissé beaucoup d'ouvrages inachevés en sculpture : c'est un fait; ses détracteurs le lui ont reproché comme un crime. Cela est naturel : quand on plaide une mauvaise cause, on tire parti de tout. D'un autre côté, quelques-uns de ses admirateurs ont cru devoir en faire grand bruit; ils ont prétendu reconnaître le signe incontestable du génie dans une chose qui assurément ne signifie rien. S'ils s'en étaient tenus là, dans leur folle complaisance, ce n'eût été qu'un demi-mal, et nous ne nous croirions pas obligés de le remarquer; mais une fois qu'on eut retrouvé ce signe important, on prétendit s'en servir pour expliquer la marche de Michel-Ange, et faire comprendre non-seulement toutes les habitudes de son tempérament, mais encore toutes les lois de sa théorie. Michel-Ange, a-t-on dit, frappait hardiment dans le marbre, impatient de toute règle et de tout frein,

indocile à toute mesure; c'est ainsi qu'il savait rencontrer mille accidents heureux, c'est ainsi qu'il ne pouvait pas en éviter quelques-uns de funestes. Tantôt le marbre tombait en morceaux sous sa main impétueuse; tantôt le marbre manquait sous son outil imprévoyant; mais, en revanche, que de beautés, que de traits inimitables, que d'éclairs imprévus jaillissaient! Un homme qui l'a vu travailler, Blaise de Vigenère, ne rapporte-t-il pas que Michel-Ange, âgé alors de soixante-dix ans, armé d'un lourd marteau, et attaquant le marbre en maître, en faisait sauter plus d'éclats en un clin d'œil que trois sculpteurs jeunes et vigoureux en un jour?

C'est ainsi que pour nous, artistes, on écrit l'histoire; c'est ainsi que pour nous, artistes, on fait des théories. Les gens les plus étrangers au sentiment de l'art, aux difficultés du métier, prétendent non-seulement nous régenter au point de vue moral, mais encore au point de vue purement matériel. Non-seulement ils prétendent nous apprendre quelles ont été les intentions de nos maîtres, mais encore comment ils maniaient leurs outils; il semble, à les entendre, que, dans ces questions, l'artiste n'a plus qu'à courber son intelligence et à renier son expérience, pour obéir et croire d'emblée à leur emphatique ignorance et à leurs poétiques méprises. La légende des arts devient pour eux matière à contes fantastiques, la science des artistes se couvre de mystères, leurs œuvres se remplissent d'énigmes, leur activité s'empreint de turbulence, leur courage devient de l'extravagance, et leurs inspirations du

délire, si ce n'est de la rage. Blaise de Vigenère, malgré son inconcevable récit, n'a pas trop abusé de la permission que se donnent ces gens-là, surtout à l'endroit de Michel-Ange. Ne s'en est-il pas trouvé qui, pour expliquer le caractère mâle imprimé par Michel-Ange à la beauté florentine, ont essayé de salir sa mémoire et ses mœurs vénérées? ne s'en est-il pas trouvé qui, pour expliquer l'énergie de ses expressions, ont prétendu qu'il avait plus d'une fois ensanglanté son atelier? Pour s'élever par la pensée à la compréhension de quelque idée grande, ces gens-là ont donc bien besoin de se battre les flancs et de se remuer?

Mais revenons aux sculptures inachevées de Michel-Ange.

Au lieu de s'égarer dans les suppositions les plus inadmissibles, n'aurait-on pas dû faire quelques observations toutes simples? le marbre est cassant et dur pour tout le monde; une figure humaine taillée dans le marbre, conduite dans son ensemble avec la plus rare harmonie, modelée dans tous ses détails avec la science la plus profonde, ne peut s'attribuer en rien aux hasards de l'exécution; le calcul le plus savant, l'attention la plus persévérante ont dû présider à tout; un orteil, une malléole, un talon restés en souffrance ne sauraient prouver le contraire. Veut-on que Michel-Ange n'ait pas pu commettre quelques erreurs? veut-on surtout que les ouvriers qu'il employait nécessairement en aient toujours été incapables? Michel-Ange était accablé de travaux; une grande partie de ses pro-

ductions ont été abandonnées et reprises à de longues distances; quelques-unes naturellement n'ont pu se finir, et parmi celles qui aujourd'hui ne nous paraissent pas entièrement terminées, quelques-unes ont pu être considérées par lui comme l'étant à cause de la place qu'elles devaient occuper; le dos d'une statue n'a pas besoin d'être étudié, quand elle se doit placer dans une niche; les pieds n'ont pas besoin d'être fouillés quand elle doit se voir de haut. Quant à la mise en œuvre, il faut se garder du témoignage de Blaise de Vigenère, qui n'était point compétent pour apprécier la difficulté ni l'importance du travail qu'il prétend avoir vu Michel-Ange accomplir sous ses yeux avec tant de furie. Michel-Ange, qui ne reculait pas devant la peine, malgré sa grande fortune et son grand âge, pouvait ce jour-là se trouver occupé à dégrossir quelque bloc encore informe, et à abattre ses angles à grands coups de maillet. S'il en était ainsi, il ne fallait pas se dépêcher de conclure qu'il en agissait de même dans tout le cours de son œuvre difficile et scabreuse; les éclats de marbre qu'il faisait voler autour de lui ne le forçaient pas à baisser la tête et à fermer les yeux quand il poursuivait ses attaches si fines et si savantes, ses indications si pures et si souples, ses plans si bien observés et si lisiblement écrits, qui font le caractère de sa sculpture. Le soin qu'il apportait lui-même à la fabrication de tous ses instruments dépose assez du soin avec lequel il s'en servait. Enfin, pour n'en plus parler, si on eût accordé quelque confiance à Giorgio Vasari et à

Benvenuto Cellini, qui, à la vérité, n'ont pas traduit de livres grecs comme Vigenère, mais qui étaient gens du même métier que Michel-Ange, on n'eût point fait de ce divin artiste un brutal cyclope¹.

On voit dans quel sens nous discutons contre certains admirateurs de Michel-Ange; nous pourrions pousser cette polémique plus loin, la matière ne saurait nous manquer. Michel-Ange eut un génie si formidable, que, quand on y pense, l'esprit évoque soudainement et en foule les plus fortes pensées; mais, pour peu qu'on soit surpris à l'improviste et qu'on manque d'un guide prudent, on est mis en déroute et l'on s'égaré dans ce champ hérissé de difficultés. Quant à nous, l'histoire de Florence et de son école, que par tous moyens nous avons tâché de connaître, et qu'en toute occasion nous tâcherons de réhabiliter, peut seule nous conduire et nous donner quelque confiance. Sans le secours d'études minutieuses et spéciales, le philosophe le plus pénétrant, le poète le plus inspiré, le théoricien le plus large, le critique le plus délié, peuvent se perdre en parlant de Michel-Ange, s'ils prétendent s'immiscer trop avant dans son intimité. Tout esprit systématique doit renoncer à interpréter cet homme, au moins tant que les témoignages incontestables qui découlent de son histoire et de celle de son temps n'auront pas été mieux enregistrés. Il y a une somme importante de faits à connaître, une abondante moisson d'indices à re-

1. B. Cellini, *Dell' orificeria della scultura.*

cueillir, qui pourront plus tard devenir la base du travail de l'esprit, et le point d'appui d'un lumineux système. Mais il faut que ces notions soient devenues bien vulgaires, pour qu'elles puissent conserver leur influence, lors même qu'on n'y songera pas expressément, et pour qu'elles puissent ainsi constituer un solide terrain, sur lequel seulement l'opinion trouve sa sanction et son autorité. Quant à présent, que de choses n'aurions-nous pas à contester, et dans le cours de cet ouvrage, que de choses ne contesterons-nous pas? En présence des œuvres de Michel-Ange, si savantes et si simples, accorderons-nous qu'il doit être déclaré responsable des errements grossiers et de l'affectation fantasque de la décadence? Prendrons-nous cet homme si sublime et si inspiré pour un des apôtres de ce honteux matérialisme qui dégrade nos arts? C'est cependant là la part que n'ont pas craint de lui faire et ceux qui l'admirent, et ceux qui le déchirent. Béni soit Michel-Ange! Maudit soit Michel-Ange! répètent-ils tour à tour, au gré des systèmes contradictoires, et dans l'anarchie intellectuelle où ils se trouvent et se complaisent. Béni soit Michel-Ange! disent les uns, pour avoir repoussé le moyen-âge, pour avoir tordu et brisé, dans son athlétique effort, le frein qu'il imposait à l'indépendance de l'homme, et pour avoir ouvert l'arène du progrès. Maudit soit Michel-Ange! disent les autres, parce qu'il a renié son origine, parce qu'il a déchiré la robe chaste de la muse chrétienne, parce qu'il en a tourmenté et sali les flancs sous ses dé-

bauches païennes, parce qu'il a ouvert la barrière à toutes les prévarications, à tous les blasphèmes, à toutes les brutalités d'un art dissolu. — Nous reviendrons en plus d'un endroit au milieu de ces disputes; nous en affronterons le feu, l'histoire en main, et si nous ne nous trompons pas, si nous ne désespérons pas qu'une meilleure théorie de l'art, une plus savante interprétation des œuvres, puissent un jour s'établir, beaucoup d'autres avec nous, et mieux instruits que nous, y reviendront. Michel-Ange a le temps d'attendre la fin de tous ces débats. Comme le Moïse, la tranquille et pensive figure de Michel-Ange se tient dans le temps.

La sérénité de son front dépose de sa conscience dans l'œuvre qu'il a faite de ses mains; les rides qui le sillonnent attestent l'attention qu'elle lui a coûtée; ses membres robustes racontent les efforts qu'elle lui a demandés : et si la mélancolie de son regard, l'ironie de ses lèvres, nous le montrent souffrant et offensé de voir depuis si long-temps son œuvre livrée encore aux discussions des hommes, son attitude impassible garantit son invincible patience.

Nous ne clorons pas cette note, et nous ne quitterons pas le divin Michel-Ange, sans un adieu digne de l'art et digne de lui. Les esprits les plus faibles, les consciences les plus débiles, doivent tenir à exprimer ce qui peut seulement les mettre en communication avec ces souveraines puissances, qui honorent et sanctionnent l'humanité. Si la voie des grands hommes est trop rude pour y engager nos pieds vacillants, nous devons au moins incliner nos

fronts quand nous en regardons l'entrée. Quoique leurs préceptes soient trop lourds pour nous, nous devons les conserver en honneur. Quoique nous en suivions d'autres à notre taille, nous ne devons pas donner le scandale de vouloir les leur opposer. Jeunes gens et artistes, voués comme tous à toutes les hérésies et à tous les schismes, à toutes les distractions et à toutes les insouciances, à toutes les lenteurs et à toutes les précipitations, à toutes les jactances et à toutes les faiblesses qui déshonorent et appauvrissent notre art et nos ateliers, nous devons rappeler ici, en notre nom, et au nom de tous, les maximes d'une époque meilleure, et dont nous ne sommes que les enfants dégénérés.

Qui a rendu Michel-Ange si grand? le génie et la méthode. Michel-Ange avait reçu de la nature le plus beau, le plus fort génie, Florence lui donna la plus ferme, la plus sûre méthode. Ce qui appartenait à Florence était offert à tous ses enfants, seulement les plus violents en ravissaient davantage. Ce qui rendait les Florentins si distincts ailleurs, c'est qu'ils étaient pareils chez eux; comme des coureurs lancés tous sur une même ligne, ceux qui arrivaient le plus loin étaient couronnés, mais personne n'avait son chemin à ouvrir, rien ne l'encombrait; perspective immense, et que leurs yeux pouvaient à peine sonder au point du départ, mais dans laquelle ils avaient foi, dans laquelle ils savaient n'avoir aucun détour à faire, aucun moment à perdre. Ces hommes, qui n'avaient qu'une pensée et qu'une forme, étaient tous originaux

et indépendants, parce que cette pensée et cette forme étaient propres à chacun ; l'unité de Florence les embrassait sans les comprimer ; la variété de leur caractère élargissait l'unité de Florence, mais sans la briser ni la détendre. Florence leur donnait toutes ses ressources, mais ils conservaient pour Florence toutes leurs forces. Riches ensemble et fiers de leurs biens et de leurs amours, ils s'enrichissaient encore et s'enorgueillissaient de leur mépris pour les biens et les amours étrangers. Avec cette constitution rigide, sous cette majesté fatale qu'on ne voit pas sans trouble au front des choses condamnées à l'éternelle immobilité, Florence avait au sein ce qui devait la faire mouvoir, et, sous cette écrasante cuirasse, jamais sang impétueux n'a circulé plus à l'aise ; jamais cœur ardent n'a battu avec plus de liberté. Quand l'avidité, quand la jalouse Florence se constitua ainsi, et entoura ses reins de cette rude ceinture, pour quels combats se préparait-elle donc ? quel génie lui avait révélé ses futures conquêtes ? qui le dira ? Ce qu'on sait seulement, c'est que, dès le treizième siècle, un Florentin de pur sang comme Michel-Ange, vivant triste et seul comme lui, grave et exalté comme lui, rêveur et actif comme lui, le Dante, s'était déjà trouvé dans ce nid d'aigles. De Dante à Michel-Ange, comptez-les tous ces glorieux enfants de Florence, qui, entre ces deux frères si grands, paraissent encore grands, et quand vous aurez recensé cette troupe triomphale, croyez, si vous voulez, que Florence l'a due seulement aux hasards des générations. Quant à nous, comme bien

d'autres, nous croyons fermement que les mâles principes de Florence, et que sa discipline austère, ont pu seuls monter cette élite à la hauteur où nous la voyons. Depuis le treizième siècle, depuis le Giotto et le Dante jusqu'à Michel-Ange et Machiavel, Florence, assise dans son orgueil, avide de combats, mais ne supposant pas l'idée d'une défaite, ne criait-elle pas à tous les siens de s'exercer avec prudence afin de produire avec audace ? Aujourd'hui, nous faisons le contraire. Notre jeunesse, à peine armée, s'élance, et bientôt tristement rentre au camp. Sans avoir traversé les fatigues de l'étude, sans avoir essuyé les transes d'un doute fortifiant, elle s'élance, et bientôt elle plie sous les efforts de la lutte et recule devant le danger. Aujourd'hui on voit des hommes languir dans une enfance prolongée ; autrefois on voyait des enfants agir dans une virilité précoce ; car, ne nous trompons pas, ce qui donne l'expérience, ce n'est pas le temps, c'est le travail ; ce qui donne la science ce n'est pas le temps, c'est la méditation. La méditation et le travail ; qui connaît cela maintenant ? qui connaît ce repos sans fond où l'homme s'engouffre pour être seul, seul dans sa pensée ? qui connaît ce mouvement sans borne où l'homme se rue pour être seul dans son action ? Nous travaillons, nous réfléchissons à demi, et nos résultats y perdent plus de moitié. Notre idée se complique de l'idée des autres ; notre expression reflète l'expression des autres, parce que nous n'osons pas nous faire assez d'espace et de silence autour de nous. Si encore nous avions une idée

commune, une forme pareille, nous pourrions croire à l'avantage d'écouter ce que disent les échos, et d'accepter ce que les reflets envoient. La volonté nous manque. La méditation, pour nous, n'a pas de conseils, et le travail pour nous n'a pas d'entraînement. L'école de Florence se retrempait sans cesse à cette double source; Michel-Ange, cet homme volontaire, fécondait sans cesse à ce foyer de toute action forte, de toute inspiration grande, les deux puissances de son esprit, les deux désirs de son ambition, les deux éléments de sa gloire : le sang-froid et l'enthousiasme, la science et l'imagination, la grandeur et la durée.

NOTES.

(1) Ascanio Condivi a publié la vie de Michel-Ange sous le titre suivant : *Vita di Michelagnolo Buonarroti, raccolta per Ascanio Condivi dalla Ripa Transone. In Roma, appresso Antonio Blado, stampatore camerale, MDLIII. alli XVI di Luglio.* C'est un petit in-quarto de cinquante pages, compris l'épître dédicatoire et la préface. Anton Francesco Gori fit réimprimer cet ouvrage à Florence, en 1746, par Gaetano Albizini, avec des notes de Girolamo Ticciati, sculpteur et architecte florentin, de Pierre Mariette, de Domenico Manni, du sénateur Buonarroti et de lui-même. Malgré ces additions, cette vie est toujours restée incomplète. Condivi, l'ayant publiée onze ans avant la mort de Michel-Ange, ne va pas plus loin que le Jugement dernier, et passe sous silence tous les travaux de l'église de Saint-Pierre. Vasari mit au jour pour la première fois la vie de Michel-Ange en 1550; mais quatre ans après la mort de Michel-Ange, c'est-à-dire en 1568, il donna sa seconde

édition, où il ne manqua pas de compléter son récit. Il serait inutile de critiquer ici le livre de Condivi; dans le courant de nos notes, nous relèverons quelquefois les erreurs dans lesquelles il est tombé; quelquefois aussi nous lui ferons de petits emprunts pour réparer ce que Vasari a pu omettre.

(2) Michel-Ange naquit au château de Caprese, dans le Casentino, et non à Chiusi, comme le prétendent quelques auteurs.

(3) La mère de Michel-Ange se nommait Francesca, et était fille de Neri di Miniato del Sera et de Maria Ronda Ruccellai. Vasari n'ose affirmer que Ludovico Buonarroti-Simoni fût issu des comtes de Canossa. Condivi nous transmet les détails suivants sur la noblesse et le changement de nom de la famille de son maître : « Michel-Ange tirait son origine des comtes de Canossa, famille du « territoire de Reggio, noble et illustre par son propre mérite et « par son alliance avec le sang impérial; car Béatrice, sœur de « Henri II, épousa le comte Bonifazio di Canossa, alors seigneur de « Mantoue, et de ce mariage naquit la comtesse Matilda, dame d'une « prudence et d'une piété rares, qui, après la mort de son mari, « posséda Mantoue, Lucques, Parme, Reggio, et cette partie de la « Toscane que l'on appelle aujourd'hui le patrimoine de Saint- « Pierre. Un descendant de cette famille, Messer Simoni, vint à « Florence en 1250 pour exercer l'office de podestat; il mérita par « sa vertu d'être fait citoyen de cette ville et gouverneur de l'un des « six quartiers. — Le nom de Buonarroti avait toujours été joint à « celui de Canossa, mais restait pour ainsi dire en ligne secondaire. « Plusieurs des Buonarroti ayant occupé de hauts emplois dans la « magistrature de la république, leur nom passa insensiblement à « toute la famille; car il est d'usage à Florence, dans les assemblées « pour les élections des magistrats, de réunir les noms du père, de « l'aïeul et du bisaïeul, et quelquefois des ancêtres encore plus éloignés. Ainsi, du nom de Buonarroti continué et du nom de Simoni « qui fut le premier de cette famille à Florence, la maison de Canossa prit le nom de Buonarroti-Simoni. »

Buonarroti, frère du grand Michel-Ange, fut membre de la magistrature de Florence en 1515. Léon X lui permit de porter dans ses armoiries la boule de l'écu des Médicis avec trois lys d'or, et lui accorda le titre et les privilèges de comte palatin.

(4) Gori, éditeur de Condivi, prétend avoir vu plusieurs croquis

faits par Michel-Ange sur les murailles de la maison de ville et de la maison de campagne des Buonarroti. Il ajoute que l'on remarque déjà dans ces essais le génie qui devait enfanter tant de chefs-d'œuvre.

(5) Ce traité, où l'on voit le maître payer un salaire à l'écolier, ferait croire que Michel-Ange était déjà habile lorsqu'il entra chez le Ghirlandaio.

(6) Martino, dit Mariette, se nommait Martin Schoen, et avait pour chiffre M+S. D'un autre côté, Vasari, au commencement de la vie de Marc-Antoine, fait mention d'un peintre d'Anvers nommé Martino, auteur de nombreuses gravures marquées M. C., chiffre qu'employa Martin de Clef, et que le père Orlandi explique par Martinus Clevensis Augustanus. Vasari attribue positivement à Martin d'Anvers la gravure du saint Antoine; mais cet artiste se servait du chiffre M+S, et non de celui que cite Vasari. Peut-être est-ce une erreur typographique des Giunti? Il est possible que la marque M. C. doive s'interpréter par Martinus Calenbachius, d'après ce que dit Joachim Sandrart dans son *Academia picturæ*, imprimée à Nuremberg en 1683, in-fol., lib. III, part. II, cap. 2, num. 11 : « Martinus Schoenius qui Calenbachii in lucem editus, « Colmarii deinde larem fixit. » Sandrart assure que ce Martin fut l'auteur de la gravure du saint Antoine copiée par Michel-Ange.

(7) Ces deux chaires se voient dans l'église de San-Lorenzo, à Florence. Chacune d'elles est portée par quatre colonnes de marbre, et ornée de beaux bas-reliefs en bronze de Donato.

(8) Voyez la vie de Torrigiano.

(9) On peut voir une gravure de cette tête de faune à la vignette qui suit l'épître dédicatoire de la vie de Michel-Ange par Condivi (édition de Florence, 1746).

(10) Condivi semble contredire ce qu'avance ici Vasari. « Lodovico, écrit-il, s'emporta contre le Granacci, qui venait lui demander Michel-Ange au nom de Laurent, jusqu'à l'accuser de « débaucher son fils, et protesta que jamais il ne souffrirait qu'on « en fit un tailleur de pierres. » Cependant les deux auteurs finissent par être d'accord, car Condivi ajoute : « Dès que Lodovico fut en « présence de Laurent, il témoigna la plus grande soumission, et lui « offrit même sa famille, son bien et sa vie. »

(11) Laurent mourut le 7 avril 1492, à l'âge de quarante-quatre ans. D'Argenville, dans son *Abrégé de la vie des peintres*, t. I, p. 77, le nomme à tort le grand-duc Laurent de Médicis.

(12) Laurent voulut savoir quelles étaient les occupations de Lodovico. « Je n'ai jamais, dit-il, exercé aucun art; j'ai toujours « vécu de mes faibles revenus, cultivant et augmentant par ma « diligence le peu de biens que m'ont laissé mes ancêtres. » Il se contenta de demander un emploi à la douane : « Vous ne serez « jamais riche, lui dit Laurent; je me serais attendu à une plus « haute prétention de votre part : l'emploi vous est donné en atten- « dant mieux. »

(13) Vasari voit dans ce bas-relief le combat d'Hercule avec les Centaures; d'autres y trouvent l'enlèvement de Déjanire. Il paraît plus probable que ce fut simplement une composition improvisée figure par figure, au gré soit de l'espace donné, soit de la fantaisie de l'artiste. Parmi quinze ou vingt figures, on n'aperçoit qu'une seule croupe de cheval; tout le reste offre une mêlée de jeunes gens qui semblent lancer des pierres.

(14) Ce bas-relief resta quelque temps dans une maison de la Strada Ghibellina, habitée par Michel-Ange. Il fut donné par Lionardo Buonarroti à Cosme I^{er}, comme le dit Vasari, puis redonné par Cosme II à Michel-Ange le jeune, qui fit construire une magnifique galerie ornée de tableaux des meilleurs auteurs.

(15) Voyez la vie de Torrigiano.

(16) Condivi prétend que cette statue d'Hercule était en bronze; il s'accorde avec Vasari pour dire qu'elle fut envoyée en France. Qu'est-elle devenue?

(17) Voici ce que nous lisons dans Condivi sur Pierre de Médicis : « Ce prince n'était pas insensible au mérite de Michel-Ange; « il se glorifiait d'avoir chez lui deux hommes rares, Michel-Ange « et un valet espagnol qui à une merveilleuse beauté de corps joi- « gnait une telle agilité, qu'un cheval lancé à toute bride ne pouvait « le devancer d'un doigt. » Trois ans après la mort de Laurent, en 1494, Pierre fut chassé de Florence par une révolution populaire.

(18) Ce crucifix, dit le Borghini dans son *Riposo*, page 418, orne maintenant la sacristie de la chapelle des Barbadori.

(19) Condivi assure que Michel-Ange partit de Florence, parce qu'un improvisateur nommé Cardiere lui raconta que deux fois Laurent lui était apparu en habits sales et déchirés, et lui avait ordonné de dire à son fils Pierre qu'il serait bientôt chassé avec toute sa maison. Cardiere, n'ayant pas tenu compte de la première sommation que lui avait faite le fantôme, reçut à la seconde un rude soufflet en punition de sa désobéissance. Il prit pour confident Michel-Ange, qui, effrayé de cette vision, s'éloigna aussitôt de Florence, après avoir engagé Cardiere à confier son aventure à Pierre de Médicis; mais celui-ci se moqua du songe de l'improvisateur. Condivi rapporte ce fait en affirmant qu'il le tient de Michel-Ange lui-même.

(20) Selon Condivi, le gentilhomme envoyé par le cardinal San-Giorgo aurait prié Michel-Ange de lui montrer quelques-uns de ses ouvrages. Michel-Ange, n'ayant rien à lui faire voir, prit une plume et dessina cette main célèbre gravée plusieurs fois et connue de tout le monde.

(21) Il s'est établi sur cette statue des versions différentes, mais les meilleurs auteurs ont adopté celle de Vasari. Il est à croire que le Cupidon de Michel-Ange est celui que possède actuellement le cabinet des antiquités de Venise.

(22) Que dirait Vasari s'il vivait de nos jours ?

(23) Titi, dans ses *Pitture di Roma*, dit que le saint François a été peint par Giovanni de' Vecchi. Titi se trompe évidemment. Giovanni de' Vecchi n'était pas né lorsque Michel-Ange demeurait chez le cardinal San-Giorgio. — Voyez Baglioni, vie de Giovanni de' Vecchi.

(24) On peut voir la gravure du Bacchus dans la *Raccolta di statue antiche e moderne* de Domenico de' Rossi, Rome, 1704, planche XLVI, et dans le *Museo fiorentino*, tom. III. — Selon Richardson, tom. III, page 79, Michel-Ange avait vingt-quatre ans lorsqu'il fit cette statue.

(25) On ne sait au juste quel est ce cardinal. Les uns veulent que ce soit Guillaume Brissonnet; d'autres Jean de la Groslaye de Villiers, abbé de Saint-Denis. Ciaconio, parmi les cardinaux créés par Alexandre VI, cite ce Jean de la Groslaye, et dit à son sujet :

« Romæ agens curavit fabricari a Michaelae-Angelo Bonarrota ,
 « adhuc adolescente , excellentissimam iconem marmoream D. Ma-
 « riæ , et filii mortui inter brachia materna jacentis , quam posuit
 « in capella regia Franciæ , in D. Petri ad Vaticanum templo. »

(26) Dans la vie de Girolamo da Carpi, Vasari parle de Gobbo, autrement dit Cristofano Solari, auteur de l'Adam et Ève de la cathédrale de Milan, et de divers ouvrages qui ornent la Chartreuse de Pavie.

(27) Nanni di Baccio Bigio fit une copie, en marbre, de ce groupe qui fut placée dans une chapelle de l'église de Santa-Maria-dell'Anima. Une autre copie, en bronze, se trouvait à Sant'Andrea-della-Valle, dans la chapelle de la famille Strozzi; une troisième copie, en marbre, de la grandeur de l'original, destinée à la chapelle del Riccio de l'église de Santo-Spirito, à Florence, fut exécutée par Gio. Cecco Bigio. — Ce groupe a été gravé sur cuivre, mais probablement d'après un croquis de Michel-Ange; car il existe de notables différences entre la figure du Christ, en marbre, et la gravure au bas de laquelle on lit : Antonius Salamanca, quod potuit, imitatus exsculpsit.

(28) On est d'abord étonné en voyant que Soderini voulait donner ce marbre à Léonard de Vinci, qui était plutôt peintre que sculpteur. Il était homme cependant à tirer de ce bloc quelque chef-d'œuvre, comme le prouvent les trois statues de la porte septentrionale de San-Giovanni, qu'il modela lui-même. — Voyez la vie de Léonard de Vinci.

(29) Une épaule du David est restée inachevée, le marbre étant venu à manquer.

(30) Le David, placé l'an 1504 sur la place de' Signori, avait été commencé par Michel-Ange, le 13 septembre 1501.

(31) Le Marforio a été gravé dans le *Museo Capitolino*, tome II, planche I.

(32) Mariette possédait un croquis à la plume de Michel-Ange, représentant David le pied posé sur la tête de Goliath. Ce dessin se trouve gravé dans la *Raccolta* de Domenico de' Rossi. Au bas du dessin original on lit : Daviete cholla fromba, e io choll' arco, Michael-Agnio, etc.; et derrière, au milieu de divers croquis, les deux vers suivants :

Al dolce mormorar d'un fumaticello
Ch' aduggia di verd' ombra un chiaro fonte.

(33) Condivi dit que Michel-Ange fit une statue, en bronze, grande comme nature, mais il n'indique pas le sujet.

(34) Divers bas-reliefs, du genre de celui que décrit Vasari, ont été attribués à Michel-Ange. Comme il ne reste que de vagues et stériles notions sur ces ouvrages, nous garderons un silence prudent.

(35) Mariette prétend qu'à la place de Moscherini, on doit lire Fuccheri. — Les Fuccheri, riches amateurs, sont souvent nommés par Vasari.

(36) Ce tableau fut placé dans la galerie Médicis, dans la salle connue sous le nom de la Tribuna.

(37) Voyez la vie de Léonard de Vinci.

(38) Alonzo Beruguetta, ou plutôt Alonso Berruguete, peintre, sculpteur et architecte, naquit à Paredes de Nava, vers l'an 1480. Après la mort de Pedro Berruguete, son père et son premier maître, peintre de Philippe I^{er}, il alla en Italie, où il copia, en 1503, le carton de la guerre de Pise. En 1504, il suivit Michel-Ange à Rome et l'aida dans ses travaux du Vatican. Bramante le chargea de faire, en cire, une copie du Laocoon que l'on voulait couler en bronze; il revint ensuite à Florence, où il travailla à un tableau de maître-autel que Filippo Lippi avait laissé inachevé. L'an 1520, il partit pour l'Espagne: à Saragosse, il exécuta le mausolée du vice-chancelier d'Aragon, don Antonio Augustin, que l'on voit dans l'église de Santa-Engracia. Bientôt il fut nommé peintre et sculpteur de la chambre du roi, et se vit recherché par tous les grands du royaume. Don Alonso de Fonseca, archevêque de Tolède, don Diego Ramirez de Villaescusa, lui confièrent des travaux importants. Selon don Pedro-Salazar de Mendoza, Alonso mourut en 1561, et en 1545 selon don Antonio Palomino Velasco.

(39) Voyez la vie de Baccio Bandinelli.

(40) Pendant long-temps on ne connut, de ce célèbre carton, que les fragments gravés par Marc-Antoine, sur les deux planches dont on désigne les sujets sous le nom des Grimpeurs. Depuis peu d'an-

nées (en 1808) il a paru, à Londres, la gravure d'un ensemble des figures de cet admirable morceau, au nombre de vingt personnages. Ce ne peut être que l'exacte et complète répétition, tout au moins, du principal de la composition. Si l'on cherche, sur le dessin qui a servi de modèle au graveur Schiavonetti, à évaluer la mesure du carton, en longueur et en hauteur, d'après la dimension présumable de six pieds de proportion dans les figures, l'original aura dû avoir au moins, de dix-huit à vingt pieds de long, sur douze en hauteur. On peut, d'après cela, présumer que le dessin, d'après lequel la gravure a été faite à Londres, comprend la totalité du carton original, sauf, peut-être, quelques additions de fonds ou de lointain. La gravure dont nous parlons, malgré les mots de *Michel-Angelo pinxit*, ne saurait être cependant d'aucune autorité, puisque le dessin original du carton ne fut jamais exécuté en peinture. La planche n'est et n'a pu être qu'une répétition d'un petit dessin précieusement fait d'après le carton original. Tant d'artistes le dessinèrent, en tout ou en partie, que plus d'une copie, en petit, de son ensemble, a dû se conserver, et l'on sait que Londres possède une grande quantité de dessins précieux en tout genre. Q. Q.

(41) Il y a ici une erreur de date; Michel-Ange ne put se rendre à Rome que dans le courant de l'année 1504, car, au commencement de cette année, il assistait, à Florence, au transport de son David sur la place de Signori.

(42) Cette description diffère un peu de celle du Condivi.

(43) Condivi ne fait pas mention des statues de saint Paul, de la Vie active et de la Vie contemplative.

(44) Ruberto Strozzi donna ces deux statues au connétable de Montmorenci. Elles furent d'abord placées dans le château d'Écouen, d'où on les transporta en Poitou chez le cardinal de Richelieu. Elles y restèrent long-temps inconnues, jusqu'à ce que, de nouvelles circonstances les ayant amenées à Paris, elles prirent place dans une des salles du Louvre, où on les voit aujourd'hui.

(45) Le groupe de la Victoire est encore à Florence.

(46) La statue de Moïse se trouve gravée dans la *Raccolta* de Domenico de' Rossi, planche CLIV. Il en existe aussi une gravure, sur cuivre, au bas de laquelle on lit le nom de Nicolas Van-Aelst, mais on reconnaît le burin de Beatricetto.

(47) On trouve un de ces trois brefs , dans le tome III des *Lettere pittoriche* , n° CXCIV.

(48) Le gonfalonier Soderini détermina Michel-Ange à se rendre aux vœux du souverain pontife : « Le roi de France, lui-même, lui « dit-il, n'aurait peut-être pas osé se comporter avec Sa Sainteté « comme tu l'as fait ; elle ne doit pas être réduite à descendre jus- « qu'à la prière, et nous-mêmes, nous ne devons pas, pour l'amour « de toi, exposer l'État à une guerre, ni compromettre sa sûreté. « Retourne donc à Rome, et si tu conçois quelques craintes pour « ta liberté, nous te donnerons le titre d'ambassadeur, qui te mettra « à l'abri du courroux du pape. »

(49) Voici comment Vasari raconte ce fait dans sa première édition : « Rispose il Francia, che era un bellissimo getto ; intese Michel-Agnolo, che e' lodasse più il bronzo, che l'artificio, perche « sdegnato e con collera gli rispose : va al bordello tu e' l Cossa, che « siete due solennissimi goffi nell' arte. Talchè il povero Francia si « tenne vituperatissimo in presenza di quelli che erano quivi. » Nous n'osons point traduire ces paroles qui blessaient avec raison quelques oreilles.

(50) Dans sa première édition, Vasari rapporte encore ce fait différemment : « Ceux qui gouvernaient la ville de Bologne allèrent « voir cette statue, et dirent à Michel-Ange qu'elle était dans une « attitude si menaçante, qu'on ne savait si elle leur donnait la « malédiction ou la bénédiction. L'artiste leur répondit en riant : « Quant à la malédiction, c'est une chose déjà faite. Les Bolonais « se fâchèrent ; mais le pape, comprenant le bon mot, donna trois « cents écus à Buonarroti. »

(51) *Condivi*, § XXV, dit que Bramante était jaloux des faveurs que le pape accordait à Michel-Ange, et qu'il craignait, en l'ayant pour juge de ses ouvrages, qu'il ne découvrit les fautes dont il s'était rendu coupable.

(52) *Condivi*, § LXI, dit que la vente de ces cordages suffit pour doter deux filles du charpentier.

(53) Les peintures que Sixte IV fit exécuter existent, encore à l'exception de quelques-unes qui furent jetées à terre du temps de Paul III, pour peindre le Jugement dernier. Vasari veut peut-être

parler de plusieurs figures qui pouvaient être entre les fenêtres. Toute la partie inférieure de la chapelle Sixtine, jusqu'à la corniche, d'où part le travail de Michel-Ange, est décorée par des pentes de draperies peintes, au-dessus desquelles règne une suite de peintures faites par les maîtres de l'école précédente, tels que Luca Signorelli, Pietro Perugino, Sandro Botticelli, Cosimo Rosselli, Domenico Ghirlandaio.

(54) Voyez la vie de Raphaël d'Urbin et la note 18 de la même vie.

(55) Varchi, dans son oraison funèbre, s'exprime ainsi : « Michel-Ange était si vigilant et si soigneux en toutes choses, qu'il faisait lui-même ses trépons, ses limes, ses gradines, ses dents-de-chien, ses pointes, et en un mot tous les instruments de fer propres à la sculpture. Pour la peinture, il imprimait ses toiles, fabriquait ses outils, et broyait ses couleurs, ne voulant pas se fier à ses ouvriers. »

(56) 1^{er} novembre 1512.

(57) Voyez la description de ces peintures par Taja, *Descrizione del palazzo Vaticano*, page 33 et suiv.

(58) Il existe une gravure sur bois de ce sujet, au bas de laquelle on lit : « Hieronymo de Grandi pinxit, Gaspar Ruina fecit. »

(59) Les figures d'Adam et Ève ont été admirablement gravées par Marc-Antoine.

(60) Jérémie a été gravé en grand sur cuivre dans la manière de Niccolò Beatricetto.

(61) On croit que cette Judith a été gravée par Marc-Antoine. Elle manque cependant dans le catalogue des œuvres de Marc-Antoine, publié par Malvasia.

(62) Une grande partie de ces peintures, gravée et dédiée à Mattia di Merve, seigneur de Clootvyck, par Giorgio Mantovano, fut publiée en 1540 par Nicolas Van-Aelst. Cherubino Alberti de Borgo-San-Sepolcro en grava aussi une partie, qui fut dédiée en 1628 par ses héritiers au vieux cardinal Francesco Barberini. Niccolò Beatricetto grava en grand quelques prophètes, et entre autres le Jérémie. Adamo de Mantoue grava en plus petit tous les termes

qui ornent la chapelle, ainsi que les figures placées des deux côtés des fenêtres. En 1772, Domenico Cunego et Antonio Capellan gravèrent toute la chapelle en diverses parties. Cunego a aussi gravé à Rome, en 1780, au trait et à l'eau-forte, la voûte en une seule grande feuille : les angles en forment une seconde, et la troisième représente le Jugement dernier.

(63) Le cardinal Santiquattro était Lorenzo Pucci, neveu du cardinal Antonio Pucci, grand-pénitencier, et proche parent de Léon X. Le cardinal Aginense était Leonardo Grossi della Rovere, fils d'une sœur de Sixte IV.

(64) Jules II mourut le 21 février 1513. Léon X lui succéda le 15 mars suivant.

(65) Ces fenêtres se trouvent gravées dans l'œuvre de Ferdinando Ruggieri, tome I, planche XVI.— On peut voir, page 19 des *Bellezze di Firenze*, de Francesco Bocchi, la description du palais Médicis, connu aujourd'hui sous le nom de palais Ricardi.

(66) Clément VII fut élu pape le 19 novembre 1523. Michel-Ange avait alors quarante-neuf ans. Le sac de Rome eut lieu en 1527.

(67) Voyez la lettre d'Annibal Caro dans le tome II des *Lettere pittoriche*, n° XCI.

(68) Voyez l'ouvrage de Ferdinando Ruggieri intitulé : *Studio di porte e finestra*, tome II, planche VIII.

(69) Giuseppe Ignazio Rossi, dans sa *Libreria Medicea Laurenziana*, imprimée à Florence en 1739, donne les plans et les élévations de la bibliothèque de San-Lorenzo. Cet édifice fut achevé par Cosme I^{er}, et rendu public en 1571, comme l'annonce l'inscription placée au-dessus de la porte de l'escalier :

BIBLIOTHECAM HANC
COS. MED. TVSCORVM
MAGNVS DVX I.
PERFICIENDAM CVRAVIT
AN. DNI. MDLXXI. III. ID. IVN.

(70) Taddeo Landini, jeune sculpteur florentin, fit de ce Christ

une copie d'une telle beauté, que l'on croit voir l'original. (Bocchi, *Bellezze di Firenze.*)

Aldovrandi parle d'une répétition du Christ par Michel-Ange lui-même. On lit page 247 de ses *Statue di Roma*, etc. : « Dans une « petite cour ou petit jardin, on voit un Christ nu avec sa croix, « qui resta inachevé à cause d'une veine que l'on découvrit dans le « marbre à l'endroit de la tête. Cet ouvrage est de Michel-Ange, qui « en fit présent à Messer Metello. »

La réputation de ce Christ était grande du temps de Michel-Ange, et elle s'étendit hors de l'Italie, comme nous le prouve une lettre de François I^{er}, dont nous allons rapporter le texte :

« Sieur Michel-Angelo,

« Pour ce que j'ai grand désir d'avoir quelques besongnes de votre « ouvrage, j'ai donné charge à l'abbé de Saint-Martin de Troyes « (Francesco Primaticcio), présent porteur que j'envoie par-delà, « d'en recouvrer, vous priant, si vous avez quelques choses excel- « lentes faites à son arrivée, les lui vouloir bailler, en les vous bien « payant, ainsi que je lui ai donné charge, et davantage vouloir « être content pour l'amour de moi qu'il molle le Christ de la Mi- « nerve et la Notre-Dame de la Febre, afin que j'en puisse aorner « l'une de mes chapelles, comme de choses qu'on m'assure être des « plus exquisés et excellentes en votre art.

« Priant Dieu, sieur Michel-Angelo, qu'il vous ait en sa garde.

« Escrit à Saint-Germain-en-Laye, le 6iii jour de février mil cinq « cent et quarante-six.

« Signé : FRANÇOIS.

« Signé : LAUBEPINE. »

(71) Varchi, dans le VIII^e livre de son Histoire, page 194, dit positivement que jusqu'alors le gouvernement des Dix avait employé à ces travaux divers ingénieurs et architectes sans placer à leur tête un directeur en chef, mais qu'il fut résolu de choisir Michel-Ange avec le titre de *governatore e procuratore generale sopra le fortificazioni e ripari della città per un anno.*

(72) On lit dans Condivi : « Quand Michel-Ange fut sur le point « de partir, le duc lui dit en plaisantant : « Michel-Ange, vous êtes « mon prisonnier; si vous voulez avoir votre liberté, il faut que « vous me promettiez quelque ouvrage de votre main, ce que vous

« voudrez, en sculpture ou en peinture. » Michel-Ange le lui pro-
« mit, etc. »

(73) Gori, dans une note du § XLV du *Condivi*, dit qu'il possède un modèle de cette Vierge en terre cuite et dorée, que l'on attribue à Michel-Ange.

(74) L'auteur de ce quatrain est Giovambattista Strozzi. Voyez *Notizie degli uomini illustri dell' Accademia fiorentina*, p. 112.

(75) On trouve, livre X, p. 293, de l'histoire de Varchi, la cause du départ de Michel-Ange : « En revenant à Florence en 1529, « Michel-Ange passa à Rome, où Gio. Battista Busini lui demanda « quelle raison l'avait engagé à se retirer à Venise. Il répondit que « Messer Mario Orsino, son intime ami, lui ayant dit qu'il crai-
« gnait une trahison de la part de Malatesta Baglioni, il avait, en « homme loyal et zélé pour le salut de sa patrie, averti le gonfa-
« lonier Carduccio, qui méprisa ses paroles, et l'accusa de timi-
« dité; qu'alors ses craintes et les sollicitations de Rinaldo Corsini, « qui voulait partir avec lui, le déterminèrent à sortir de Flo-
« rence, etc. » L'avis de Michel-Ange était si bien fondé, que peu de temps après Malatesta trahit honteusement la république, et il en coûta la vie au gonfalonier Carduccio.

(76) Varchi donne pour compagnons de voyage à Michel-Ange Antonio Mini et Rinaldo Corsini, et non l'orfèvre Piloto; il ajoute qu'ils emportèrent douze mille florins d'or cousus dans leurs pour-
points.

(77) Dans l'ouvrage intitulé *il Forestiero illuminato*, on lit que le Rialto fut commencé en 1588, c'est-à-dire vingt-quatre ans après la mort de Michel-Ange, et qu'il fut achevé en 1591 sous le dogat de Pascal Cicogna.—Francesco Sansovino, fils du célèbre sculpteur Jacopo, dans la *Descrizione di Venezia*, dit que le Rialto fut construit d'après les dessins de Scamozzi.

(78) On prétend que Michel-Ange resta caché dans le campanile de San-Niccolò-oltre-Arno, et cette opinion est aussi celle du sénateur Filippo Buonarroti, qui avait recueilli tous les renseignements relatifs à sa famille.

(79) Dargenville et de Piles assurent que la Léda fut brûlée par l'ordre du ministre d'état Desnoyers. Mariette, de son côté, affirme

que ce tableau fut seulement gâté et non brûlé, et qu'en 1740 il le vit reparaître en très-mauvais état, à la vérité. On prétend encore qu'il fut restauré par un peintre médiocre, et envoyé en Angleterre.

(80) Le carton de la *Léda*, après avoir long-temps appartenu à la famille Vecchietti, passa entre les mains d'un amateur anglais nommé Lock.

(81) Voyez la vie de Benvenuto Cellini, écrite par lui-même.

(82) Varchi, livre VI, page 154 de son Histoire, attribue la colère de Clément VII contre Michel-Ange à une calomnie qui se répandit à Florence, mais dont la fausseté fut bientôt reconnue. On accusait Michel-Ange d'avoir conseillé de raser le palais des Médicis, et de faire une place que l'on nommerait place des Mulets, en haine des nombreux bâtards de la famille Médicis.

(83) Tribolo, étant tombé malade, n'exécuta point les statues dont il avait été chargé.

(84) On ne trouve plus aujourd'hui aucune trace des stucs dont parle ici Vasari.

(85) Voici comment Condivi rapporte ces faits : « Michel-Ange, « appelé à Rome par le pape Clément, vit renaître toutes les persé-
« cutions des agents du duc d'Urbin. Sa Sainteté, qui désirait se
« servir de lui à Florence, tâcha par tous les moyens possibles de le
« soustraire à son obligation, et lui donna pour procureur Messer
« Tommaso de Prato... Les agents du duc ne purent donner aucune
« preuve du paiement des seize mille écus; il manquait même plus
« des deux tiers au paiement stipulé dans l'accord avec les deux
« cardinaux. Alors Clément, jugeant que c'était une belle occasion
« de rompre tous les engagements de Michel-Ange, le fit venir et
« lui dit : « Maintenant dis que tu veux achever ce mausolée, mais
« que tu veux savoir qui te paiera le reste de ce qui t'est dû. » Mi-
« chel-Ange répondit : « Et s'il se trouve quelqu'un pour me payer? »
« Tu es bien fou, lui répliqua Clément; tu es bien fou, si tu crois
« que désormais ils t'offriront un quadrin. » En effet, Messer Tom-
« maso ayant fait cette proposition aux agents du duc, il restèrent
« fort embarrassés, et finirent par demander que du moins il y eût
« un tombeau pour l'argent qui avait été donné. Michel-Ange, voyant
« l'affaire en bon train, y consentit volontiers, etc... »

(86) Clément VII mourut le 26 septembre 1534, et, le 13 octobre suivant, Paul III lui succéda. Michel-Ange avait alors cinquante-neuf ans.

(87) On en voit la gravure dans l'ouvrage de Ciacconio, tome IV, page 250.

(88) Michel-Ange a suivi la fiction du Dante qui, dans le V^e chant de l'Enfer, s'exprime ainsi :

Stavvi Minos orribilmente e ringhia :
 Esamina le colpe nell' entrata ;
 Giudica e manda secondo ch' avvinghia.
 Dico che quando l'anima mal nata
 Li vien dinanzi , tutta si confessa ;
 E quel conoscitor delle peccata
 Vede qual luogo d'inferno è da essa :
 Cingesi con la coda tante volte ,
 Quantunque gradi vuol che giù sia messa.

(89) Le pape demanda à Messer Biagio dans quel endroit du Jugement dernier Michel-Ange l'avait placé. Biagio lui répondit que c'était dans l'enfer. « Si c'eût été dans le purgatoire, lui dit le pape, « on pourrait trouver quelque remède ; mais dans l'enfer *nulla est redemptio.* »

(90) Baccio Rontini fut célèbre dans son temps. Paolo Mini le cite avec éloge, page 76 de son *Trattato del vino* (Traité sur le vin). Rontini disait à ses malades que, s'ils buvaient de mauvais vin, ils avaient besoin du confesseur, et non du médecin. Il est aussi parlé de lui dans les *Notizie dell' Accademia fiorentina*, dans les *Lettere* de Niccolò Martelli, et dans les poésies de Fabio Segni, de Matteo Franzesi et du Bronzino.

(91) Richardson, tome I, page 93, de son ouvrage, prétend posséder le carton original du Caron.—Gori, dans ses notes de *Condivi*, assure que le dessin original du Jugement dernier se conserve dans la galerie de Médicis. Le roi de Naples, selon Baglioni, en possède une esquisse terminée, qui fut, dit-on, coloriée sous les yeux de Michel-Ange par Marcello Venusti, de Mantoue. Cette esquisse se voyait au palais Farnèse. Voici ce qu'en dit le Scan-

nelli dans son *Microcosmo*, liv. I, chap. 10, page 72 : « Ritroverà « (il curioso) nel palazzo de' Farnesi in Roma il Giudizio del me- « desimo Michelagnolo in piccolo, il quale veramente nelle parti « spettanti alla grazia, decoro e delicatezza appare più compito. »

(92) Le Jugement dernier a été gravé sur cuivre par M. G. (Matteo Greuter d'Argentine), Léonard Gaultier, Giulio Bonasone, du Perac, Gio. Battista de' Cavalieri, Martino Rota Sebenicen, etc.

(93) Il existe une gravure de la Conversion de saint Paul, mais on n'y trouve que le nom d'Antonio Salamanca, marchand d'estampes. Vasari dit quelque part que les deux sujets de la chapelle Pauline ont été gravés par Gio. Battista de' Cavalieri.

(94) Ce sujet a été gravé sur cuivre par Gio. Battista Cavalieri Lagherino. Les deux tableaux de la Conversion de saint Paul et du Crucifiement de saint Pierre sont malheureusement fort endommagés. On doit d'autant plus regretter ces ouvrages, que ce sont les derniers de Michel-Ange. Il les fit à l'âge de soixante-quinze ans, comme le dit Varchi, page 21 de son *Orazione*.

(95) Ce portail est encore inachevé aujourd'hui.

(96) Ce groupe resta long-temps dans le dépôt des marbres de la nouvelle chapelle de San-Lorenzo, et fut ensuite transporté derrière le maître-autel de la cathédrale de Florence. On lit au-dessous cette inscription, composée par le sénateur Buonarroti :

POSTREMV MICHÆELIS ANGELI BONARROTE OPVS
 QVAMVIS AB ARTIFICE OB VICIVM MARMORIS NEGLECTVM
 EXIMIVM TAMEN ARTIS CANONA
 COSMVS III MAGN. DVX ETRVRIÆ
 ROMÆ JAM ADVECTVM HIC P. I. ANNO
 CIOIDCCXII

Ce groupe a été gravé par Cherubino Alberti.

(97) Le modèle de San-Gallo fut exécuté par Labacco, et s'est conservé jusqu'à nos jours.

(98) Les travaux que fit Michel-Ange à Saint-Pierre de Rome et ailleurs sont détaillés dans les *Dialoghi sopra le tre belle arti*, pages 21, 37, 38, 40, 42, 44 et suiv.

(99) Ce *Motu proprio* a été imprimé dans l'ouvrage du P. Bonanni, intitulé *Templum Vaticanum*.

(100) Alessandro Ruffini, gentilhomme romain, fut camérier et maître-d'hôtel de Paul III. Pier Giovanni Aliotti était alors grand-maître de la garde-robe du pape, et fut ensuite évêque de Forli.

(101) Ces escaliers sont dans l'épaisseur du mur principal de l'église.

(102) Les voûtes des tribunes sont en travertin et divisées en compartiments remplis de bas-reliefs de stuc que l'on couvrit de dorures qui produisent un mauvais effet.

(103) Au lieu de la statue de Jupiter, on mit une statue de porphyre assise et représentant Rome triomphante.

(104) Les statues équestres qui se trouvent dans les différentes villes d'Italie, telles que Plaisance, Florence, Ferrare et Rome, sont toutes sur des piédestaux fort peu élevés. Cette méthode nous paraît d'autant plus raisonnable, que la figure n'étant point vue en dessous, la ressemblance n'est pas altérée par les raccourcis.

(105) Le Capitole fut achevé par Jacopo dalla Porta et Vignola.

(106) Les connaisseurs regardent l'entablement du palais Strozzi à Rome comme supérieur à celui de Michel-Ange.

(107) Ce groupe colossal est mal expliqué par Vasari. Il a été avéré que cette composition représente les enfants de Lycus, roi de Thèbes, Zithus et Amphion liant Dirécé aux cornes d'un taureau sauvage. — Cet ouvrage est maintenant à Naples.

(108) C'est à cette époque que fut restauré l'Hercule Farnèse de Glycon d'Athènes.

(109) Vis-à-vis de ce tombeau, qui a été achevé depuis, on voit celui d'Urbain VIII, exécuté par le Bernin.

(110) Il est à regretter que Vasari n'ait pas mis au jour ce dialogue.

(111) Raphaël fit le portrait de Bindo Altoviti. Voyez la vie de Raphaël.

(112) L'évêque de Forli était Piergiovanni Aliotti.

(113) Le cardinal Salviati était neveu de Léon X et frère de Pie IV.

(114) Ce dessin est malheureusement perdu.

(115) Voyez à ce sujet le *Dialogo sopra le tre arti*, pages 36, 39 et suiv.

(116) Cette idée de Michel-Ange se rapproche entièrement d'un passage d'Hérodote, livre V, chapitre 4, où il dit que, chez les Trauses, aussitôt qu'un enfant vient de naître, tous ses parents se rassemblent pour pleurer en pensant aux maux qu'il doit souffrir durant sa vie. Mais quand un homme est mort, ajoute Hérodote, ils l'enterrent en riant et avec joie, parce qu'il est délivré des misères d'ici-bas, etc.

(117) Cet escalier se trouve gravé dans le *Studio d'architettura civile* de Ferdinando Ruggieri et dans la *Libreria Laurenziana* de Giuseppe-Ignazio de' Rossi, architecte florentin.

(118) Pie IV fit couvrir par Daniel de Volterre les parties qui lui semblaient trop nues ; Daniel fut alors surnommé, par les habitants de Rome, le culottier (Bracchettone).

(119) Vasari a déjà parlé de Salustio, fils du célèbre Baldassare Peruzzi. Voyez la vie de Baldassare.

(120) Monaldi met Carlo Lenzoni au nombre des jurisconsultes célèbres. L'ouvrage dont parle ici Vasari est intitulé : *Difesa della lingua fiorentina e di Dante con le rigole di far bella e numerosa la prosa*. Lenzoni y prend la défense du Dante et de la langue florentine, contre quelques critiques de Bembo et de Bernardino Tomitano.

(121) On ignore ce qu'est devenu le groupe brisé.

(122) Voyez les *Dialoghi*, imprimés à Lucques, page 48.

(123) Francesco Lottino de Volterre est connu par ses *Avvertimenti civili*, imprimés à Venise.

(124) Voyez les *Dialoghi sopra le tre belle arti*, page 96 et suiv. ; la *Descrizione del tempio Vaticano*, par Carlo Fontana ; *Templi Vaticani Historia*, par le P. Bonanni ; et les *Memorie istoriche*

della gran cupola, etc.; Padova, 1748, par le marquis Giovanni Poleni.

(125) Il doit y avoir erreur dans cette mesure du tailloir, qui ne serait pas bien proportionnée avec celle du chapiteau; nous croyons qu'il faut lire : le chapiteau corinthien est de six palmes d'élévation, et de six palmes et demie, y compris le tailloir.

(126) Ces balustres n'ont jamais existé.

(127) Jean-Jacques Médicis, châtelain de Musse, puis marquis de Marignan, naquit en 1497, et mourut à Milan, en 1555, âgé de 58 ans. Son frère fut élevé à la papauté, sous le nom de Pie IV, en 1559.

(128) Vasari a oublié de reparler de ce tombeau.

(129) Parmi les portraits de Michel-Ange, on distingue celui que peignit Sebastiano del Piombo, et ceux que gravèrent Bonasone, George Mantouan, et Jules Romain.

(130) Ce dialogue a été imprimé sous ce titre : *Ragionamenti del Sig. Cav. Giorgio Vasari, pittore e architetto Aretino sopra le inventioni di loro Allezze Serenissime*, etc. Firenze, 1588, in-4°.

(131) Voyez les *Dialoghi delle tre arti*, page 44.

(132) On voit maintenant dans la galerie de Florence ce buste de Brutus, au bas duquel on lit :

Dum Brati effigiem sculptor e marmore ducit,
In mentem sceleris venit, et abstinuit.

En revanche, un Anglais, le comte de Sandwich, composa l'inscription suivante :

Brutum effecisset sculptor, sed mente recursat
Tanti viri virtus, sistit et abstinuit.

(133) On croit que ce modèle a été brûlé.

(134) Le cardinal Santa-Fiore est le cardinal Guido Ascanio Sforza, camerlingue de la sainte Église. Voici ce que dit de lui Ciacconio, tome III, page 566 : « S. Mariæ Majoris basilicæ archi-

« presbyter præfuit, quo in templo nobile sacellum singulari artificio
 « ex Michaelis Angeli Buonarrotae modulo in honorem Virginis as-
 « sumptæ construxit. »

(135) Voyez les *Dialoghi sopra le tre arti*, page 48.

(136) Michel-Ange mourut âgé de 88 ans 11 mois 15 jours ; son père était mort à 92 ans.

(137) On prétend que Michel-Ange se livra pendant douze ans à l'étude de l'anatomie.

(138) On lit dans *Condivi* que le grand-seigneur ordonna aux Gondi de Florence, de compter à Michel-Ange tout l'argent qu'il demanderait.

(139) François I^{er} fit offrir à Michel-Ange trois mille écus pour le voyage de Rome à Paris.

(140) La seigneurie de Florence proposa six cents écus de pension annuelle à Michel-Ange, à la seule condition qu'il habiterait Venise.

(141) La Chute de Phaéton a été gravée par Niccolò Beatricetto.

(142) Vasari, dans la vie de Sebastiano, dit que Michel-Ange aidait ce grand coloriste, en lui faisant les dessins de ses tableaux.

(143) L'une de ces Annonciations a été gravée sur cuivre.

(144) Baglioni, page 54, met au nombre des élèves de Michel-Ange, Giacomo del Duca, sculpteur sicilien, et auteur du tombeau d'Elena Savelli, que l'on voit à Saint-Jean-de-Latran.

(145) Il s'agit ici d'Ascanio Condivi, qui écrivit la vie de Michel-Ange, et dont nous avons déjà parlé dans la note 1.

(146) Les poésies de Michel-Ange, recueillies avec soin par son neveu Lionardo Buonarroti, écrivain distingué lui-même, furent publiées pour la première fois à Parme, en 1538 ; on les réimprima à Venise, en 1544 ; la troisième et dernière édition est celle que M. Biagioli en a donnée, à Paris, en 1821. M. Varcollier en a traduit une partie.

(147) Il existe de nombreuses copies de cette composition, surtout

dans les célèbres galeries de tableaux , où on les fait passer pour des peintures de Michel-Ange.

(148) Michel-Ange a traité plusieurs fois ce sujet.

(149) Ce dessin et les deux autres dont on vient de parler ont été gravés sur cuivre.

(150) Lomazzo , dans son *Trattato* , liv. VI , chap. 64 , pag. 485 , dit que Michel-Ange fit la même réponse à Vasari , qui lui montrait une de ses peintures , en s'excusant sur le peu de temps qu'il y avait employé. On attribue encore cette réponse à Apelles. Voyez la vie de ce peintre dans les *Vite de' pittori antichi* , par Carlo Dati , page 98.

(151) Michel - Ange avança cette maxime lorsqu'il apprit que Baccio Bandinelli se vantait d'avoir surpassé le Laocoon , dans la copie qu'il en avait faite.

(152) Vasari veut parler de Jules III. Voyez les *Dialoghi delle tre arti* , page 35.

(153) Dans l'*Abecedario* , ce sculpteur est nommé Antonio Begarelli.

(154) Michel-Ange , en voyant les médailles d'Alessandro Cesari , s'écria : « L'ora della morte è venuta per l'arte , perciocchè non si « può veder meglio. »

(155) Sandrart prétend à tort que Michel - Ange était devenu aveugle sur la fin de ses jours.

(156) Varchi était historiographe du grand-duc Cosme I^{er}. Voyez les notices touchant sa vie , dans la préface de son *Ercolano* , réimprimé à Florence , en 1730 , par Tartini et Franchi.

(157) Cette lettre est datée du 2 mars 1563.

(158) La date de cette lettre est du 8 mars 1563.

(159) Cet édifice n'a pas été construit.

(160) Le directeur ou prieur de l'hôpital était Borghini , comme on l'a déjà vu.

(161) Cette lettre fut écrite le 8 mars 1563.

(162) Long-temps après, la sépulture de Michel-Ange fut ouverte, pour faire quelques réparations. Le sénateur Filippo Buonarroti y descendit avec plusieurs autres personnes, et ils trouvèrent encore le cadavre parfaitement conservé.

(163) La description des obsèques de Michel-Ange a été imprimée sous le titre suivant : *Esequie del divino Michelagnolo Buonarroti, celebrate in Firenze dall'Accademia de' pittori, scultori ed architettori, nella chiesa di San-Lorenzo, il dì 28. giugno MDLXIII.* In Firenze, appresso i Giunti, 1564. L'imprimeur Jacopo Giunti la dédia à Messer Francesco Bonaventura. Gio. Battista Adriani, Scipione Ammirato, Benedetto Varchi et le Tuano ont aussi laissé de longues descriptions ; mais celle de Vasari est la plus complète.

(164) Giovanni est connu sous le nom de Giovan dell' Opera. Son véritable nom est Giovanni Bandini. — Battista, autrement dit Battista del Cavaliere, était élève de Baccio Bandinelli, et non de l'Ammannato, et fils de Domenico Lorenzi et non de Benedetto : son véritable nom est Giovanni Battista Lorenzi ; il mourut le 7 janvier 1593.

(165) Mirabello da Salincorno était disciple du Ghirlandaio. — Girolamo Macchietti, élève de Michele, fut surnommé del Crocifisso, parce qu'il fit un grand nombre de crucifix.

(166) Dans l'*Abecedario*, on lit que Federigo di Lamberto, d'Amsterdam, choisit Florence pour patrie, et employa son talent à orner le catafalque de Michel-Ange. Il était Hollandais et non Flamand, comme le dit Vasari.

(167) Lorenzo Sciorini ou dello Sciorina, comme l'appelle Baldinucci, pag. 172, dec. 1, part. 3, sec. 4, était Florentin.

(168) Vincenzio Danti concourut avec l'Ammannato pour exécuter la statue colossale qui orne la fontaine de la place de Florence.

(169) Valerio Cioli naquit à Settignano, l'an 1530 environ. Il étudia d'abord sous son père Simone et se perfectionna ensuite à Florence, chez le Tribolo, et à Rome, chez Raffaello da Montelupo ; il mourut à l'âge de 70 ans, et laissa un élève habile, nommé Gherardo Salvini.

(170) L'*Abecedario* ne donne aucun renseignement sur Lazzaro Calamec.

(171) Le père Orlandi cite Andrea Calamec, comme ayant travaillé au tombeau de Michel-Ange, mais cet auteur se trompe, et confond le tombeau avec le catafalque.

(172) Voyez la note 164.

(173) Voyez la note 164.

(174) Minga fut condisciple de Michel-Ange dans l'école du Ghirlandaio. Il fit, à Santa-Croce de Florence, un beau tableau représentant Notre-Seigneur au jardin des Olives. Voyez le *Riposo* de Borghini, pag. 86 et suiv.

(175) On lisait à côté ces paroles du Dante :

« Conduce mi Apollo
« E nove Muse mi dimostran l'Orse. »

(176) Giovanmaria Butteri, élève d'Agnolo Bronzino, se ressentit de la manière dure de son maître. Il mourut en 1606. Voyez Baldinucci.

(177) Giotto, contemporain et intime ami du Dante, fit le portrait de ce poète, d'après nature, dans la nef de l'église de Santa-Croce. Cette nef ayant été badigeonnée, le portrait du Dante n'a malheureusement pas été plus respecté que ceux de Brunelleschi, de Donatello et autres, qui ont éprouvé le même sort dans l'église des Carmes.

(178) Cette figure, que l'on nomme en Italie, *il Zuccone* (tête chauve) est le portrait de Giovanni Barduccio Cherichini, grand ami de Donatello.

(179) Alessandro, fils de Cristofano, et petit-fils de Lorenzo Allori, était neveu et élève d'Agnolo Bronzino. Il naquit le 3 mai 1535, et alla à Rome pour étudier les peintures de Michel-Ange. Baldinucci, dec. 1, part. 3, sec. 4, pag. 86, dit qu'il mourut le 22 septembre 1507, mais c'est une faute typographique, et il faut lire 1607. — Voyez le *Riposo* de Borghini.

(180) Battista, fils de Matteo Naldini, a laissé un grand nombre

de peintures, à Florence et à Rome. On admire surtout sa Découpage de saint Jean-Baptiste, son saint Jean l'évangéliste jeté dans l'huile bouillante, et sa Prédication de saint Jean. Borghini donne de longs détails sur ce peintre, pag. 501 et suiv. de son *Riposo*.

(181) Jacopo, fils de Pietro Zucchi, imita si bien la manière de Vasari, que souvent l'on ne peut distinguer ses tableaux de ceux de son maître. Les murs de la chapelle de Santo-Stefano, au Vatican, sont entièrement peints par lui. Voyez la *Descrizione del palazzo Vaticano*, par Taja.

(182) Giovanni Strada, autrement dit Jean Stradan, naquit à Bruges, en 1536. Après avoir étudié sous son père, il entra dans l'atelier de Maximilien Franc, qu'il quitta pour celui de Pierre Lunego, peintre hollandais; il se rendit ensuite à Lyon et resta chez Cornelio dell' Aja, peintre du roi Henri II; six mois après il partit pour l'Italie, où il mourut en 1605.

(183) Santi Titi, ou Santi Tito Titi, appartenait à une famille noble de Borgo-San-Sepolcro. Élève de Bastiano da Montecarlo, d'Agnolo Bronzino et de Baccio Bandinelli, il devint dessinateur parfait. Parmi ses principaux tableaux on remarque la Résurrection du Christ, son Repas d'Emmaüs, et son Baptême de Notre-Seigneur.

(184) Bernardo Timante Buontalenti est nommé ailleurs, par Vasari, Bernardo Buonaccorsi. Il étudia la peinture sous Cecchino Salviati, le Bronzino, Vasari et Giulio Clovio; il naquit en 1536 et mourut en 1608.

(185) Tommaso Antonio Manzuoli, que Vasari appelle ensuite par erreur Mazzuolo, naquit à San-Friano, aussi le nomme-t-on toujours Tommaso da San-Friano; il était élève de Pier Francesco di Sandro, et non de Carlo da Loro, comme le dit Borghini, dans son *Riposo*, pag. 441.

(186) Stefano Pieri, élève d'Agnolo Bronzino, est nommé par Borghini, pag. 86 et suiv.; par Baldinucci, dec. 1, part 3, sec. 4, pag. 171; et par le P. Orlandi, dans son *Abecedario*; mais tous ces auteurs ne nous donnent aucun renseignement sur sa vie, pas plus que sur ses ouvrages.

(187) Michel-Ange se servait pour cachet d'une cornaline, connue

aujourd'hui sous le nom de cachet de Michel-Ange. C'est un des plus précieux monuments de l'antiquité. Cette pierre est très petite et cependant représente quinze figures humaines, deux figures d'animaux, un arbre entouré de ceps de vigne, un oiseau et un rideau.

(188) Voyez la note 7.

(189) Voyez la note 168.

(190) Salviati fit imprimer cette oraison funèbre à Florence en 1564, il mourut le 11 juillet 1589; une autre oraison funèbre fut composée en l'honneur de Michel-Ange, par Gio. Maria Tarsia.

(191) Voyez la note 164.

(192) Voyez la note 164.

(193) Voyez la note 169.

(194) Le buste de Michel-Ange n'a jamais été placé dans la cathédrale de Florence.

BACCIO BANDINELLI,

SCULPTEUR FLORENTIN.

Pendant que Laurent de Médicis protégeait généreusement les arts, vivait à Florence un orfèvre originaire de Gaiuole, nommé Michelagnolo di Viviano. Cet homme était habile ciseleur, émailleur, graveur, guillocheur, et se connaissait parfaitement en pierres précieuses. Sa réputation et son mérite attiraient dans sa boutique, qui était regardée comme la première de la ville, les orfèvres étrangers et les jeunes Florentins. Le magnifique Laurent et sa famille se fournissaient chez lui, et Julien de Médicis lui avait même fait exécuter tous les ornements des armures qui servirent au carrousel qui eut lieu sur la place de Santa-Croce. Aussi Michelagnolo gagna bientôt la confiance des enfants de Laurent, et leur amitié contribua autant que ses ouvrages à augmenter son bien-être et sa renommée. Lorsque les Médicis quittèrent Florence, en 1494, ils lui confièrent beaucoup d'argent et de vaisselle d'or, qu'il conserva fidèlement jusqu'à leur retour.



Sanson del.

Wauque sc.

BACCIO BANDINELLI.

L'an 1487, il eut un fils, qu'il appela Bartolommeo ; mais ce nom fut depuis changé en celui de Baccio, suivant le diminutif toscan. Michelagnolo, désirant le voir continuer son commerce, le mit à dessiner avec ses apprentis ; car alors un bon orfèvre devait être bon dessinateur et bon modéleur. Baccio profita des leçons de son père, et travailla avec ardeur dès ses premières années. Il allait souvent dans les églises étudier les chefs-d'œuvre des maîtres, avec un de ses amis, nommé Piloto, qui plus tard devint un orfèvre célèbre. Il modela aussi en terre et en cire quelques ouvrages de Donato et de Verrocchio. Se trouvant un jour dans l'atelier de Girolamo del Buda, qui demeurait sur la place de San-Pulinari, ce peintre lui dit, en lui montrant un énorme monceau de neige qu'avait élevé la populace : « Baccio, si cette neige était du « marbre, n'en formerait-on pas bien un beau « géant comme la figure couchée de Marforio ? « — Oui certes, répondit Baccio, et c'est facile à « faire. » Aussitôt il jette son manteau, appelle quelques camarades à son aide, et exécute un Marforio couché, long de huit brasses, à la grande surprise de Girolamo, qui ne put s'empêcher d'admirer l'habileté et le courage de ce jeune enfant.

Baccio ne tarda pas à montrer qu'il préférerait la sculpture à l'orfèvrerie. A Pinzirimonte, campagne qui appartenait à son père, il dessinait les laboureurs et les bestiaux de la ferme. En même temps, il se rendait tous les matins à Prato, pour copier, dans l'église paroissiale, les ouvrages de Fra Filippo

Lippi. Il maniait très adroitement la pointe, la plume, le crayon noir et la sanguine, pierre tendre qui vient des montagnes de France et avec laquelle on peut dessiner avec beaucoup de finesse. Michelagnolo ne voulut pas s'opposer au goût de son fils, et, sur le conseil de ses amis, le confia aux soins de Gio. Francesco Rustici, un des meilleurs sculpteurs de Florence, intimement lié avec Léonard de Vinci. Baccio montra ses dessins à Léonard, qui l'engagea à continuer et à faire en marbre une tête ou un bas-relief. Baccio se mit alors à copier une tête antique de femme, qui était dans le palais Médicis. Ce premier essai lui réussit, et obtint les éloges d'Andrea Carnesecchi, qui plaça cette copie sur la porte du jardin de sa maison de la Via Larga. Baccio modela ensuite d'autres figures en terre, et son père, pour l'encourager, acheta quelques blocs de marbre de Carrare, et lui fit bâtir, à l'extrémité de sa maison, un atelier commode et bien éclairé, qui donnait sur la Via Fiesolana. Baccio ébaucha diverses figures, et d'un bloc haut de deux brasses et demie, tira un Hercule foulant Cacus à ses pieds.

A cette époque, fut exposé le fameux carton de Michel-Ange, qui servit de modèle à une foule de Florentins et d'étrangers, comme nous l'avons dit ailleurs. Baccio accourut des premiers, et en peu de temps parvint à dessiner le nu de manière à surpasser Jacopo Sansovino, Andrea del Sarto, le Rosso, Alonso Beruguetta et quantité d'autres célèbres artistes.

L'an 1512, pendant la révolution qui chassa le

gonfalonier Pier Soderini et rappela les Médicis, Bandinelli s'introduisit secrètement, à l'aide d'une fausse clef, dans la salle qui renfermait le carton et le mit en pièces. Les uns prétendirent qu'il déchira ce chef-d'œuvre pour en posséder quelques parties; d'autres pensèrent qu'il voulut ôter à ses jeunes rivaux les moyens de faire des progrès, en étudiant cette admirable page; ceux-là dirent qu'il n'agit ainsi que par affection pour Léonard de Vinci, qui venait de voir sa réputation éclipsée; ceux, enfin, qui savaient mieux apprécier les choses, attribuèrent son action à la haine dont il poursuivit pendant toute sa vie le grand Michel-Ange. Ce fut une perte immense pour les arts : aussi l'accusa-t-on justement d'envie et de méchanceté.

Baccio fit ensuite plusieurs cartons au charbon, rehaussés de blanc. Il en donna un fort beau, représentant une Cléopâtre nue, à l'orfèvre Piloto. Il brûlait du désir d'apprendre à peindre, car la renommée de grand dessinateur qu'il avait acquise lui avait persuadé qu'il pouvait facilement disputer la palme à Michel-Ange. Il résolut donc de peindre à l'huile, d'après un de ses cartons, une Lédà embrassant Jupiter transformé en cygne; mais, quoiqu'il n'eût jamais tenu une brosse ni une palette, il voulait que l'on crût qu'il avait trouvé sans aucun aide toutes les ressources du métier. Pour parvenir à son but, il imagina l'expédient suivant : il pria son ami, Andrea del Sarto, de lui faire son portrait à l'huile, comptant bien lui dérober ses secrets en le voyant travailler; mais Andrea le devina, et fut indigné

d'une telle défiance et d'une telle ruse, car il était prêt à lui prouver sa bonne volonté, s'il l'en eût prié. Pour le punir, au lieu d'établir ses tons sur sa palette, comme à l'ordinaire, il attaqua ses couleurs avec tant de hardiesse et de promptitude, que Baccio, forcé d'ailleurs de rester tranquille et assis, fut complètement désappointé. Il eut alors recours au Rosso, auquel il demanda avec plus de franchise ce qu'il désirait. Bientôt après il entreprit deux tableaux à l'huile : les Saints-Pères retirés des limbes par le Sauveur, et Noé ivre devant ses enfants. Il essaya ensuite de peindre, sur la façade de sa maison, des têtes, des bras, des jambes, des torses coloriés de diverses manières ; mais, tous ces essais n'ayant point répondu à ses espérances, il revint à la sculpture ; et exécuta un jeune Mercure en marbre, haut de trois brasses, tenant une flûte en main. Cette figure, fort estimée, fut achetée, l'an 1530, par Gio. Battista della Palla, et envoyée au roi de France, François I^{er}. Pendant plusieurs années, Baccio s'appliqua avec ardeur à l'étude de l'anatomie ; il n'épargnait aucune peine, travaillait sans relâche et ne songeait qu'à surpasser les artistes qui l'avaient précédé : noble ambition, que l'on ne peut assurément trop louer. Il produisit une foule de dessins, et pria Agostino de Venise de graver une Cléopâtre nue et des études anatomiques, qui lui firent beaucoup d'honneur. Puis il modela en cire un saint Jérôme, d'une brasse et demie de hauteur, dont la dure pénitence était attestée par sa maigreur, ses muscles affaissés, sa peau ridée et desséchée. Léo-

nard de Vinci et tous les artistes jugèrent que cette figure était un véritable chef-d'œuvre; aussi, l'an 1512, lorsque les Médicis revinrent à Florence, Baccio la présenta au cardinal Jean et au magnifique Julien, qui le comblèrent d'éloges et de fa-veurs, dès qu'ils apprirent qu'il était fils de l'orfèvre Michelagnolo.

A cette époque, on travaillait, dans l'œuvre de Santa-Maria-del-Fiore, à quelques apôtres destinés à orner les petites chapelles peintes par Lorenzo di Bicci. Julien fit confier l'exécution d'un saint Pierre, haut de quatre brasses et demie, à Baccio, qui le commença l'an 1513 et ne l'acheva que long-temps après, en 1565, lorsque le duc Cosme, pour les noces de la reine Jeanne d'Autriche, sa belle-fille, voulut que les apôtres fussent mis en place, et que l'église de Santa-Maria-del-Fiore, à laquelle on n'avait pas touché depuis qu'elle était bâtie, fut entièrement blanchie.

En 1515, lorsque le pape Léon X passa par Florence, Baccio fut chargé de faire, sous l'arceau de la galerie près du palais, un Hercule colossal, haut de neuf brasses et demie. Il s'était vanté de surpasser le David de Michel-Ange; mais il ne réussit pas au gré de ses désirs, et perdit beaucoup dans l'opinion de tous les artistes.

Baccio se rendit alors à Rome, pour présenter à Sa Sainteté le modèle d'un David coupant la tête de Goliath, qu'il désirait exécuter en bronze ou en marbre, pour le placer dans la cour du palais des Médicis à Florence, à la place où se trouvait autre-

fois le David de Donato, qui avait été transporté au palais de' Signori. Le pape admira ce modèle, qui en effet était très beau ; mais, ne jugeant pas le moment opportun pour le faire jeter en bronze, il envoya Baccio à Loreto, près de Maestro Andrea Contucci de Monte-Sansavino, auquel il avait confié la direction des ornements et des statues de marbre de la chapelle de Nostra-Donna-di-Loreto. Andrea accueillit parfaitement Baccio, et le chargea d'exécuter la Nativité de la Vierge. Baccio, après avoir terminé une maquette, commença son ébauche ; mais, comme il ne pouvait vivre en bonne intelligence avec personne, il se mit à blâmer les ouvrages d'Andrea et des autres sculpteurs qui travaillaient avec lui, leur dit qu'ils ne savaient pas dessiner, et finit par s'en faire autant d'ennemis. Maestro Andrea, instruit des propos que tenait Baccio, le réprimanda avec douceur : « Il faut agir avec la main « et non avec la langue, lui dit-il ; il ne suffit pas de « dessiner sur le papier, il faut encore savoir dessi- « ner sur le marbre. » Enfin, il le pria de parler à l'avenir avec plus de circonspection. Baccio n'ayant répondu que par des injures, Andrea ne put se contenir et courut sur lui pour le tuer ; heureusement quelques personnes se jetèrent entre eux. Baccio se réfugia à Ancône, où il fit porter le bloc qu'il avait ébauché ; mais il ne tarda pas à s'en dégôûter, et le laissa achever par Raffaello da Montelupo. Ce morceau est digne d'éloges, quoique bien inférieur aux sculptures d'Andrea parmi lesquelles il fut placé.

D'Ancône, Bandinelli retourna à Rome, et obtint du pape, par la protection du cardinal Jules de Médicis, qu'on lui donnât à faire quelques statues pour la cour du palais des Médicis, à Florence. Il exécuta en marbre un Orphée, qui par les sons de sa lyre adoucit Cerbère et se rend les enfers favorables. Il avait imité l'Apollon du Belvédère dans son ensemble. Cette statue fut placée, par l'ordre du cardinal Jules, dans la cour du palais des Médicis, sur un piédestal dû au ciseau de Benedetto da Rovizzano. Ce piédestal, lourd et massif, empêche d'apercevoir le palais et produit un très mauvais effet. Baccio n'eut pas la même prévoyance que Donatello, qui avait élevé son David sur une simple colonne reposant sur une base percée à jour, afin que l'on pût voir de la porte de la rue jusque dans la seconde cour.

Le cardinal Jules chargea Baccio d'exécuter deux statues colossales en stuc, pour sa belle Vigna de Monte-Mario. Ces deux figures, hautes de huit brasses, ornent les deux côtés de la porte qui conduit dans la forêt.

Au milieu de tous ces travaux, Baccio fit graver, par Marco de Ravenne et Agostino de Venise, un grand dessin représentant le Massacre des Innocents : cette composition, où l'on voit une foule de figures nues, d'enfants morts et vivants, de soldats et de femmes, prouve combien Baccio était habile dessinateur et habile anatomiste. Ce magnifique morceau étendit sa réputation dans toute l'Europe (1).

Il fit aussi le modèle en bois et les figures en cire du mausolée du roi d'Angleterre, qui fut jeté en bronze par le sculpteur Benedetto da Rovezzano.

Le cardinal Bernardo Bibbiena avait promis au roi François I^{er}, qui ne possédait aucun marbre antique ou moderne, de s'employer auprès du pape pour qu'il lui envoyât quelques morceaux précieux. Après le retour de ce cardinal en Italie, deux ambassadeurs de François I^{er} virent les statues du Belvédère, et admirèrent beaucoup le Laocoon. Les cardinaux Médicis et Bibbiena, qui les accompagnaient, leur demandèrent si ce groupe serait agréable au roi. Ils répondirent qu'un tel présent serait d'un trop grand prix. Alors un des cardinaux leur dit : « On enverra à Sa Majesté celui-là, ou un autre complètement semblable. » Les cardinaux pensèrent à Baccio, et voulurent savoir s'il se sentait le courage de le copier. Baccio répondit que non seulement il ferait un groupe aussi beau, mais qu'il espérait encore le surpasser (2). Il exécuta de suite un modèle en cire, qui fut admiré, et un carton au charbon rehaussé de blanc, de la grandeur de l'original. Lorsque les marbres nécessaires furent arrivés, il se fit construire un atelier au Belvédère, et y acheva l'un des enfants de Laocoon avec un tel succès, que le pape et les artistes ne trouvèrent presque aucune différence entre l'antique et la copie. Sur ces entrefaites, Léon mourut, Adrien VI lui succéda, et Baccio partit pour Florence, laissant son ouvrage inachevé. Il ne le reprit que sous Clément VII, qui lui commanda des sta-

tues et des bas-reliefs, pour la cérémonie de son couronnement. Ce pontife lui accorda un logement et une pension, et lui permit de continuer son Laocoon : il employa deux années à le terminer. Pour remplacer le bras droit, qui manquait, il en modela un en cire, admirablement en harmonie avec l'original, et dont il se servit pour compléter sa copie. Le groupe de Baccio plut tellement à Sa Sainteté, qu'elle l'envoya à Florence, et donna en échange à François I^{er} quelques statues antiques. L'an 1525, le pape ordonna au cardinal Silvio Passerino de Cortona de placer cette copie du Laocoon à l'entrée de la seconde cour du palais des Médicis (3).

Baccio, que cet ouvrage mit en grande réputation, dessina ensuite, pour la grande chapelle de San-Lorenzo de Florence (4), le Martyre de saint Cosme et de saint Damien, et celui de saint Laurent, condamné par Décius à mourir sur un gril. Les draperies, les nus, les attitudes des divers personnages de cette dernière composition, sont traités avec un art infini. On admire surtout l'expression divine qui anime le saint martyr, dont le cruel Décius attend la mort avec impatience. Ce dessin fut gravé sur cuivre, avec une rare perfection, par Marc-Antoine de Bologne, et plut tellement à Sa Sainteté, qu'elle conféra à Baccio le titre de chevalier de Saint-Pierre.

Baccio retourna ensuite à Bologne, où il trouva son premier maître, Gio. Francesco Rustici, occupé à peindre la Conversion de saint Paul. Pour lutter

avec lui, il entreprit un carton représentant saint Jean dans le désert, élevant un bras vers le ciel et tenant de l'autre un agneau. Lorsqu'il eut terminé ce carton, il en fit un tableau à l'huile, qu'il exposa dans la boutique de son père, Michelagnolo, vis-à-vis du palais qui conduit d'Orsanmichele au marché neuf. Les artistes en admirèrent le dessin, mais firent peu de cas du coloris, qui était plein de crudités. Baccio donna cet ouvrage au pape, qui le plaça dans son garde-meuble, où on le voit encore aujourd'hui.

Sous le pontificat de Léon X, on avait tiré de Carrare un bloc de marbre haut de neuf brasses et demie et large de cinq, dont Michel-Ange voulait faire un Hercule colossal terrassant Cacus, qui aurait servi de pendant à son David. Dans ce but, il avait déjà exécuté des dessins et des modèles, lorsque Léon X vint à mourir. Peu de temps après, Clément VII ayant acheté de nouveaux marbres pour les tombeaux des Médicis de la chapelle San-Lorenzo, Domenico Buoninsegni, chargé des affaires du pape, tenta de se concerter avec Michel-Ange pour voler Sa Sainteté, sur le compte de ces marbres et de ceux qui étaient destinés à la façade de San-Lorenzo. Michel-Ange, en repoussant ces indignes propositions, s'attira la haine de Domenico, qui dès lors ne négligea aucune occasion de lui nuire. Il réussit à engager le pape à confier l'Hercule colossal à Baccio, au détriment de Michel-Ange, qui, à l'entendre, avait déjà bien assez de s'occuper de la façade et de la sacristie de San-

Lorenzo. Le pape suivit ce conseil, et accorda le bloc à Baccio, qui de suite composa un modèle en cire, représentant Hercule brisant d'un coup de massue la tête de Cacus renversé à ses pieds. Michel-Ange fut vivement affecté en apprenant que l'exécution de ce groupe avait été confiée à Baccio; et, malgré toutes ses démarches, il ne put déterminer Clément VII à changer de volonté. Le pape était enchanté du modèle de Baccio, qui se vantait de surpasser Michel-Ange et s'appuyait sur la protection de Buoninsegni, qui prétendait que Michel-Ange voulait tout accaparer. Ainsi Florence fut privée d'un chef-d'œuvre qui aurait été, à coup sûr, son plus bel ornement. On voit aujourd'hui le modèle de Baccio dans la galerie du duc Cosme, et nous devons dire qu'il est fort estimé des artistes. Baccio fut envoyé à Carrare pour examiner son marbre, que les directeurs des travaux de Santa-Maria-del-Fiore devaient conduire, par eau, jusqu'à Signa, sur l'Arno. A huit milles de Florence environ, ce bloc tomba dans le fleuve, au moment où on allait le débarquer, et il s'enfonça dans le sable à une telle profondeur, que les plus habiles architectes ne savaient quels moyens employer pour l'en retirer. Enfin, Piero Rosselli imagina de détourner le cours de l'eau, de creuser le lit du fleuve et de conduire ensuite le bloc à terre, à l'aide de grues et de leviers. Quelques poètes tirèrent parti de cet accident pour accabler de leurs satires Bandinelli, qui, par sa médisance contre les artistes et principalement contre Michel-Ange, s'était attiré de nombreuses

inimitiés. On disait entre autres choses, dans une de ces satires, que le marbre, certain d'être estropié par Baccio, s'était précipité de désespoir dans le fleuve. Pendant que l'on était occupé à retirer ce bloc de l'eau, Baccio s'aperçut qu'il n'était pas d'une dimension à lui permettre d'exécuter les figures de son modèle. Il se rendit aussitôt à Rome, où il prouva au pape qu'il était forcé d'abandonner son premier dessin. Il fit alors plusieurs autres modèles, et Sa Sainteté choisit celui qui représente Hercule tenant Cacus par les cheveux après l'avoir renversé à ses pieds. De retour à Florence, Baccio trouva que Piero Rosselli avait transporté heureusement son marbre dans l'œuvre de Santa-Maria-del-Fiore. Après avoir terminé un nouveau modèle en terre, semblable au dernier que Clément VII avait agréé à Rome, il attaqua son bloc, en découvrant d'abord les jambes et les bras de ses figures, et en ayant soin de ne s'écarter aucunement de son modèle.

Il avait entrepris de peindre le Christ mort environné des trois Maries, de Nicodème et de plusieurs autres personnages; mais il ne put faire que le carton de ce tableau, qui était destiné à l'église de Cestello. A la même époque, il exposa au marché neuf, dans l'atelier de l'orfèvre Giovanni di Goro, son ami, une Déposition de Croix, où l'on voyait le Christ entre les bras de Nicodème; la Vierge fondant en larmes, et un ange tenant les clous et la couronne d'épines. Michel-Ange, après avoir examiné ce tableau avec l'orfèvre Piloto, dit que Baccio

n'était pas né pour être peintre, puisqu'un aussi grand dessinateur que lui osait mettre au jour un ouvrage d'une exécution si dure et si disgracieuse, qu'il restait au-dessous des artistes les plus médiocres. Malgré son inimitié pour Michel-Ange, Baccio reconnut la vérité de ces paroles, et résolut d'abandonner définitivement la peinture. Il prit donc avec lui un frère du Franciabigio, nommé Agnolo, pour lui faire peindre son tableau de Cestello; mais, l'an 1527, après le sac de Rome, craignant la haine que lui portait un de ses voisins, homme influent dans le parti populaire, il ne se crut pas en sûreté à Florence, et se réfugia à Lucques, après avoir enfoui dans la terre, à sa campagne de Pinzirimonte, des camées et des figurines de bronze antiques qui appartenaient aux Médicis.

Après le couronnement de l'empereur Charles-Quint à Bologne, Baccio revint à Rome avec le pape, qui, pour accomplir le vœu qu'il avait fait pendant sa captivité au château Saint-Ange, désirait placer sur la tour de marbre qui est en face du pont du château, un saint Michel armé d'une épée, et environné de sept grandes statues en bronze, couchées dans diverses attitudes, représentant les sept péchés mortels. Clément VII voulait ainsi faire allusion aux impies et aux scélérats qu'il avait vaincus avec le secours de l'ange gardien du château. Baccio, chargé de l'exécution de ce travail, modela, dans une salle du Belvédère, une figure qui fut beaucoup admirée. Dans ses moments de loisir, il fit jeter en bronze par Maestro Iacopo della Barba,

sculpteur florentin, une foule de figurines, telles que des Vénus, des Hercule, des Apollon, des Léda, qu'il donna au pape et aux seigneurs de la cour. Une Descente de Croix, en demi-relief, qu'il offrit à Charles-Quint, lorsque cet empereur vint à Gènes, lui mérita le titre de chevalier et une commanderie de Saint-Jacques. La république de Gènes lui demanda une statue de Neptune, haute de six brasses, en mémoire des services signalés que le prince Doria avait rendus à patrie. On lui alloua pour cet ouvrage une somme de mille florins; il en reçut cinq cents à l'avance, et se rendit aussitôt à Carrare pour commencer son ébauche dans la carrière del Polvaccio.

Après la fuite des Médicis, pendant que Florence était gouvernée par le pouvoir populaire, on engagea Michel-Ange à s'emparer du bloc de marbre que Baccio avait à peine dégrossi pour son groupe d'Hercule et Cacus. Ce grand artiste avait projeté de s'en servir pour représenter Samson terrassant deux Philistins avec une mâchoire d'âne, mais, comme on le sait, les événements de la guerre l'obligèrent à quitter Florence, et lorsque la paix fut conclue, le pape lui enjoignit de travailler à la sacristie de San-Lorenzo.

Baccio fut également rappelé à Florence, par Clément VII, avec ordre de terminer son Hercule. Pour s'attirer les bonnes grâces de Sa Sainteté, il lui écrivait toutes les semaines des rapports odieux sur les citoyens et les magistrats. Cette conduite infâme le fit haïr plus que jamais et fut cause que

ses ennemis usèrent de tout leur crédit auprès du duc Alexandre pour mettre obstacle à l'achèvement de son groupe. A cette époque, le pape Clément et l'empereur Charles-Quint, après la guerre de Hongrie, eurent une conférence à Bologne où se trouvèrent le cardinal Hippolyte de Médicis et le duc Alexandre. Baccio, aussi redoutable par son esprit que par sa méchanceté, profita habilement de cette occasion; il courut baiser les pieds de Sa Sainteté, et lui présenta un très beau Christ flagellé à la colonne, de demi-relief d'une brasse de hauteur, sur une brasse et demie de largeur; et une médaille, faite par son ami Francesco dal Prato, représentant d'un côté le portrait de Clément VII et de l'autre le Christ flagellé. Ce présent disposa si favorablement le pape à écouter les plaintes de Baccio, qu'il employa toute son autorité auprès du duc Alexandre pour l'engager à le couvrir de sa protection.

Michelagnolo, père de Baccio, était mort en laissant inachevée une grande croix d'argent ornée de bas-reliefs représentant la Passion de Notre-Seigneur, qu'il avait entreprise par l'ordre du pape, pour les marguilliers de Santa-Maria-del-Fiore. Cet ouvrage, avec bon nombre de matières d'argent, tomba entre les mains de Baccio, qui supplia Sa Sainteté d'en confier l'achèvement à son ami Francesco dal Prato, qui l'avait accompagné à Bologne. Mais le pape, devinant que Baccio voulait non-seulement se faire rembourser des travaux de son père, mais encore gagner quelque chose sur ceux de Fran-

cesco, lui enjoignit de rendre aux marguilliers les sujets ébauchés ou terminés pour en régler le compte, et les matières d'argent pour les fondre et les employer aux besoins de l'église qui avait été dépouillée pendant la guerre. Il lui fit remettre cent florins d'or et des lettres de recommandation, afin qu'il retournât achever son groupe à Florence.

Le cardinal Doria, ayant appris le prochain départ de Baccio, alla le trouver et lui reprocha fort durement d'avoir manqué à sa parole en laissant, à Carrare, la statue du prince Doria à peine ébauchée, pour laquelle il avait cependant déjà reçu cinq cents écus. Le cardinal finit même par lui dire que, si André Doria le tenait, il lui ferait acquitter sa dette aux galères. Baccio se défendit humblement, et jura qu'il avait à Florence un marbre qu'il destinait à cette statue qui bientôt, ajouta-t-il, serait envoyée à Gènes. Enfin il fut assez adroit pour se justifier auprès du cardinal, qui lui permit de se retirer tranquillement.

Arrivé à Florence, Baccio s'occupa sans relâche de son Hercule, et le termina l'an 1534. Mais tous les citoyens en disaient tant de mal, que le duc Alexandre ne se souciait point de le livrer au public. Baccio eut encore une fois recours à l'autorité du pape, qui écrivit au duc Alexandre de lui procurer tout ce qui lui serait nécessaire. On construisit alors un piédestal en marbre sous lequel on déposa des médailles à l'effigie de Clément VII et du duc Alexandre et une pierre couverte d'une inscription en l'honneur de Sa Sainteté. Grâce aux soins et à l'ha-

bileté de Baccio d'Agnolo et d'Antonio da San-Gallo, architectes de Santa-Maria-del-Fiore, le groupe arriva sans accident à la place qui lui était destinée, et le peuple s'y porta en foule pendant deux jours. De tous côtés on n'entendait que des critiques qui n'étaient pas plus favorables à l'artiste qu'à son ouvrage. On afficha en plein midi sur le piédestal des vers toscans et latins si cruellement satiriques, que le duc Alexandre fut forcé d'emprisonner quelques personnes (5). Baccio fit alors entourer de planches ses figures et retoucha quelques parties auxquelles il donna plus de vigueur en fouillant les muscles qu'il croyait n'avoir pas assez fortement accusés. En examinant ce morceau sans prévention, on ne peut s'empêcher d'y trouver un très grand mérite : à la vérité, le voisinage du David de Michel-Ange lui nuit beaucoup ; mais combien de sculpteurs ont essayé inutilement de s'en approcher ! Pour connaître l'avis du public, Baccio recommanda à un maître d'école qu'il logeait dans sa maison d'aller écouter ce que l'on disait, et de lui rendre compte de tout ce qu'il aurait entendu. Le soir, cet homme rentra tristement chez lui, et ce ne fut qu'après avoir été vivement pressé par Baccio qu'il se décida à lui avouer que son groupe ne plaisait à personne. « Et toi, qu'en penses-tu ? » lui dit Baccio. — « Pour vous être agréable, je dirai que je le trouve bien et qu'il me plaît, » répondit naïvement le pauvre maître d'école. — « Je ne veux pas qu'il te plaise, s'écria Baccio, dis-en aussi du mal. Tu sais que je ne dis jamais du bien de personne ; ainsi

« nous serons quittes. » Baccio dissimulait sa douleur, car la critique même la plus injuste torture cruellement le cœur de l'homme qui travaille à acquérir de la gloire. Il est vrai que le pape Clément VII le consola de cette disgrâce en lui donnant un domaine qui lui causa d'autant plus de plaisir qu'il touchait à sa campagne de Pinzirimonte et appartenait à Rignadori, son mortel ennemi, condamné comme factieux, avec lequel il avait toujours été en contestation au sujet des limites de ses propriétés. Dans ce temps, le prince Doria pria le duc Alexandre de menacer Baccio de toute sa colère s'il ne terminait pas promptement sa statue. Baccio effrayé ne se souciait pas d'aller à Carrare ; mais le cardinal Cibo et le duc Alexandre le déterminèrent à partir et à se mettre à l'œuvre. Doria le fit surveiller de près, et, ayant appris qu'il ne travaillait pas consciencieusement, promit d'en tirer une vengeance éclatante ; mais Baccio, se voyant entouré d'espions qui lui avaient entendu dire beaucoup de mal du prince, abandonna tout et revint précipitamment à Florence.

A peu près vers cette époque, il eut d'une femme avec laquelle il vivait un fils qu'il nomma Clément, en mémoire du pape qui venait de mourir.

La mort de Clément étant arrivée sur ces entrefaites, les cardinaux Hippolyte de Médicis, Cibo, Salviati, Ridolfi et Messer Baldassare Turini da Pescia, ses exécuteurs testamentaires, résolurent de placer son tombeau dans l'église de la Minerva avec celui de Léon X. Par la protection du cardinal de Médicis,

L'exécution de ces deux mausolées fut confiée à Alfonso Lombardi, sculpteur ferrarais. Il avait déjà fait ses modèles et attendait chaque jour l'ordre d'aller chercher à Carrare les marbres nécessaires, lorsque le cardinal Hippolyte mourut empoisonné en se rendant auprès de Charles-Quint. A cette nouvelle, Baccio, sans perdre de temps, part pour Rome, court chez Madonna Lucrezia Salviata de Médicis, sœur du pape Léon, et s'efforce de lui persuader qu'aucun talent n'égale le sien; il ajoute qu'Alfonso est mauvais dessinateur, et tout-à-fait incapable de mener à bonne fin ces monuments sans le secours d'un homme expérimenté. Enfin, il intrigua si bien que le cardinal Salviati fut chargé de traiter avec lui. A cette époque, Filippo Strozzi, Anton Francesco Degli Albizzi et d'autres exilés florentins se réunissaient tous les jours dans les appartements du cardinal Salviati pour concerter les moyens de déterminer l'empereur Charles-Quint, qui était à Naples, à agir contre le duc Alexandre. Baccio, de son côté, ne bougeait pas du palais du cardinal dont il attendait une audience pour conclure son affaire. Sa présence continuelle inspira de l'ombrage aux exilés, qui, s'imaginant qu'il venait espionner leurs actions pour en rendre compte au duc, convinrent, s'il revenait, d'observer un soir ses démarches et de se défaire de lui. Heureusement pour Baccio, il n'eut plus besoin de Salviati, et s'arrangea à temps avec les deux autres cardinaux et Baldassare Turini, qui, connaissant son peu d'habileté comme architecte, choisirent Antonio da San-Gallo pour dessi-

ner les mausolées, et le sculpteur Lorenzetto pour surveiller la taille des marbres.

Ils ne laissèrent donc à Baccio que le soin d'exécuter les statues et les bas-reliefs. Le soubassement de chaque tombeau portait quatre colonnes cannelées d'ordre ionique, formant trois vides dont le plus grand, placé au centre, renfermait un piédestal occupé par la statue d'un pape assis et revêtu de ses habits pontificaux. Dans les niches des deux autres vides se trouvaient des figures de saints, hautes de quatre brasses. Au-dessus de la statue du pape Léon et des colonnes qui soutenaient la corniche, un bas-relief, de trois brasses de hauteur sur quatre brasses et demie de largeur, rappelait l'entrevue de ce pontife, à Bologne, avec François I^{er}. Deux autres bas-reliefs, d'une moindre dimension, dont l'un représentait saint Pierre ressuscitant un mort, et l'autre une prédication de saint Paul, couronnaient les deux niches dans lesquelles on voyait les figures de saint Pierre et de saint Paul. Le bas-relief placé au-dessus de la statue de Clément VII montrait ce pape couronnant l'empereur Charles-Quint à Bologne, et était accompagné de deux petits bas-reliefs dont les sujets étaient saint Jean prêchant dans le désert, et saint Jean l'évangéliste ressuscitant Drusiana.

Dans ces compositions, Baccio fit preuve de peu de religion ou de basse flatterie, en assignant aux fondateurs de l'Église et aux saints une place inférieure à celle qu'il donna à Léon X et à Clément VII. Certes, pareille idée ne peut que déplaire, selon moi,

aux saints, à Dieu, aussi bien qu'aux papes, car notre religion doit être respectée et préférée à tout. Lorsque l'on veut célébrer les vertus de quelqu'un, il faut se garder de sortir de certaines limites, hors desquelles on tombe dans une lâche et impudente adulation, qui couvre de mépris le prôneur et dégoûte tout homme de cœur. Baccio porta ses modèles à Sant'-Agata, près de Montecavallo, dans le jardin du cardinal Ridolfi, qui donnait à dîner aux cardinaux Cibo, Salviati et à Baldassare Turini, pour terminer l'affaire de ces tombeaux; sur ces entrefaites, arriva le sculpteur Solosmeo, homme plaisant et hardi qui parlait mal de tout le monde et aimait fort peu Baccio. Ridolfi ordonna de l'introduire et, s'étant retourné vers Baccio, lui dit: « Je
« veux savoir ce que pense Solosmeo de tes mo-
« dèles; reste caché derrière cette portière. » Baccio obéit aussitôt. On versa à boire à Solosmeo, et à peine l'eut-on mis sur le chapitre des tombeaux, qu'il reprocha vivement aux cardinaux d'en avoir confié la conduite à Baccio qu'il taxa d'ignorance, d'avarice, de présomption, et dont en un mot il dit tout le mal possible. Baccio, furieux, ne put le laisser achever, souleva la portière et s'écria: « Que
« t'ai-je fait pour que tu parles ainsi de moi? » Solosmeo demeura interdit, et s'enfuit en disant à Ridolfi: « Que signifient ces plaisanteries, monsi-
« gnore? Par le ciel, je ne veux plus avoir affaire
« aux prêtres! » Après s'être diverti de cette scène, Ridolfi dit à Baccio: « Tu viens de l'entendre, tâche
« de lui donner un démenti. » Baccio ne réalisa pas

ses promesses. L'amour de l'argent plutôt que de la gloire le guida dans cette entreprise. Les cardinaux, craignant justement d'avoir à se repentir de leur confiance, le pressèrent de terminer les deux statues de Léon et de Clément; mais, dès qu'il eut touché toutes les sommes qu'il attendait, il intrigua auprès de Messer Gio. Battista da Ricasoli, évêque de Cortona, pour entrer au service du duc Cosme. Ce prince y ayant consenti, il partit secrètement, et laissa son œuvre imparfaite entre les mains de deux jeunes élèves. Les cardinaux, instruits de son départ, adjudèrent la statue de Léon à Raffaello da Montelupo, et celle de Clément à Giovanni di Baccio. Toutes ces choses méritèrent à Baccio plus de honte que d'honneur.

A son arrivée à Florence, il apprit que le Tribolo était allé à Carrare choisir les marbres nécessaires au tombeau de Jean de Médicis, père du duc Cosme. Notre habile homme parvint à lui enlever cet ouvrage. Il aurait dû engager le duc à bâtir une chapelle tout exprès pour recevoir le mausolée de Jean de Médicis; il le détermina au contraire à prendre dans l'église de San-Lorenzo la chapelle des Neroni, emplacement aussi étroit que mal éclairé. Parmi les marbres que Michel-Ange avait laissés à Florence, se trouvaient plusieurs choses ébauchées, et même une figure fort avancée; Baccio les obtint du duc, et par une basse jalousie il affecta de les détruire; il brisa également le groupe d'Hercule et d'Anthée, que Fra Giovan' Agnolo avait déjà presque terminé. Enfin il construisit le soubassement du

tombeau, qui consiste en un dé isolé posé sur un socle et surmonté d'une cimaise, au-dessus de laquelle est un amortissement formant frise, et orné de crânes de chevaux réunis par des draperies; venait ensuite un autre dé plus petit, occupé par la statue de l'invincible Jean de Médicis, armé à l'antique, et tenant en main le bâton de général; un bas-relief représentait le seigneur Jean entouré de soldats, de prisonniers et de femmes nues. Dans cette composition, Baccio plaça une figure portant un cochon sur son épaule; c'était, dit-on, un trait de satire lancé contre son ennemi Baldassare da Pescia, qui avait fait donner à d'autres sculpteurs, comme nous l'avons déjà dit, les statues de Léon et de Clément dont il avait été chargé.

Ces travaux étaient à peine achevés, que Baccio détermina le duc Cosme à mettre à exécution une entreprise de longue haleine qui devait entraîner des dépenses considérables. Ce prince avait abandonné le palais des Médicis pour revenir habiter avec la cour celui de la Piazza, où résidait autrefois le gouvernement. Baccio et Giuliano d'Agnolo lui proposèrent de faire dans la grande salle d'audience, située à l'extrémité septentrionale du palais, une décoration de trente-huit brasses de largeur sur dix-huit de hauteur en pierre de Fossato (6) et en marbre. Le mur du fond devait être occupé par trois grands arcs, dont deux eussent servi de fenêtres, et eussent été décorés dans leur épaisseur de quatre colonnes avec un archivolt orné de consoles pour former le cintre. Ces colonnes enrichissaient à la fois

l'extérieur du palais et l'intérieur de la salle. L'arcade du milieu, qui renfermait une niche et non une fenêtre, était accompagnée de deux autres niches semblables, l'une au couchant, et l'autre au levant, ornées de quatre colonnes corinthiennes, hautes de dix brasses. Dans les vides laissés par les pilastres qui portaient l'entablement, des niches hautes de quatre brasses et demie auraient renfermé des statues comme la grande niche du fond et les deux niches latérales. Baccio et Giuliano nourrissaient encore des projets plus vastes et plus dispendieux pour la décoration extérieure du palais; la salle étant de biais, il fallait la mettre d'équerre en dehors, et pratiquer à cet effet une saillie de six brasses au pourtour des façades du vieux palais, avec des colonnes hautes de quatorze brasses qui en soutenaient d'autres, entre lesquelles étaient les arcades qui dominant la galerie où se trouvent les Géants et la terrasse. Au-dessus, une autre distribution de pilastres avec le même ordre d'arcades devait porter un dernier ordre d'arcs et de pilastres dans le genre d'un théâtre; enfin, tout l'édifice aurait été couronné d'une espèce d'entablement crénelé. Baccio et Giuliano, craignant que cet immense projet n'effrayât le duc, résolurent de ne lui parler d'abord que de la décoration intérieure de la salle d'audience, et de la façade en pierre de Fossato, du côté de la place. Les plans et les dessins furent exécutés par Giuliano, et présentés au duc par Baccio, qui lui montra que l'une des grandes niches latérales renfermerait Léon X ramenant la paix en Italie; et

l'autre, Clément VII couronnant l'empereur Charles-Quint. Les sujets qui auraient décoré les petites niches devaient rappeler les belles actions de ces papes. Les statues en pied de Jean de Médicis, du duc Alexandre et du duc Cosme, accompagnées de nombreux ornements sculptés, auraient occupé les niches placées entre les pilastres. Ces dispositions plurent infiniment au duc, qui désirait posséder la plus belle salle de toute l'Italie. Baccio voulut que la taille des pierres de Fossato destinées au soubassement, aux colonnes et aux corniches, fût entièrement confiée aux ouvriers de Santa-Maria-del-Fiore. Ces hommes habiles auraient facilement mené à fin tous les ornements de pierre, si Baccio s'y fût prêté; mais comme il touchait chaque mois son traitement et cinq cents écus pour chaque figure de marbre, sans compter les gratifications, il ne s'occupait qu'à faire ébaucher les statues, et se souciait fort peu de conduire rapidement l'entreprise. Au bout de plusieurs années, la salle était à peine à moitié achevée. De toutes les statues, Baccio ne plaça dans les petites niches que celle de Jean de Médicis et celle du duc Alexandre, et dans une grande niche, sur un soubassement en brique, celle du pape Clément VII. Il commença la statue du pape Léon, et termina celle du duc Cosme; mais le prince et les courtisans ne trouvèrent pas la tête ressemblante. Furieux des reproches qu'on lui adressait, il la détacha un jour pour la recommencer; cependant ce projet resta sans exécution. Il avait coutume de mettre des morceaux de rapport à ses statues, comme il le fit

pour une des têtes du Cerbère de son Orphée, pour la draperie de son saint Pierre de Santa-Maria-del-Fiore, pour son Cacus et d'autres ouvrages qu'il est inutile de mentionner ici. Les sculpteurs réprouvent d'ordinaire de semblables moyens, mais Baccio n'y attachait aucune importance.

Baccio, désirant abandonner sa lourde entreprise qui était peu goûtée d'ailleurs, s'efforça de la faire oublier au duc, en lui persuadant que les directeurs de Santa-Maria-del-Fiore trompaient sa confiance; il ajouta qu'il serait à propos d'employer les deniers qui leur étaient confiés à construire un chœur octogone dans leur église, avec toute la richesse qu'exigeait ce magnifique monument. Filippo Brunelleschi en avait laissé un modèle en bois, avec l'intention de l'exécuter en marbre par la suite, sur le même dessin, mais en y ajoutant de nombreux ornements. Baccio, prévoyant que ce chœur lui fournirait une suite de travaux des plus productifs, dit au duc qu'à l'aide des revenus de Santa-Maria-del-Fiore on pourrait subvenir à presque toutes les dépenses, et embellir cette église de telle sorte qu'elle laisserait un souvenir éternel de la grandeur de Son Excellence; ses discours et ses dessins en imposèrent au duc, qui lui ordonna de se mettre à l'œuvre. Après un mur examen avec Giuliano d'Agnolo, Baccio résolut de suivre le modèle de Filippo Brunelleschi; ils ajoutèrent seulement des colonnes et des ornements qui malheureusement ne furent pas de bon goût; à chaque encoignure des huit faces, ils élevèrent des pilastres d'ordre ionique qui pliaient sur

les angles. Ces pilastres, ainsi que tout le reste, diminuant vers le centre du chœur et n'étant pas égaux, se trouvaient nécessairement larges au dehors et étroits au dedans, ce qui produisait une disproportion choquante. Chaque pilastre en se repliant, selon l'angle des huit faces intérieures, était diminué par les lignes du centre, de manière que les deux colonnes qui l'accompagnaient le rendaient maigre et disgracieux, quoique les proportions eussent été rigoureusement observées. Pour décorer l'autel, Baccio modela en cire un Christ mort accompagné de deux Anges, dont l'un tenait les instruments de la Passion. La statue du Christ occupait presque tout l'autel, et permettait à peine d'y célébrer le service divin. Derrière l'autel, Baccio construisit un piédestal en saillie sur lequel il plaça, entre deux Anges agenouillés, Dieu le Père donnant sa bénédiction. Le gradin de l'autel, d'une brasse de hauteur, était orné de plusieurs sujets tirés de la Passion de Notre-Seigneur, qui devaient être exécutés en bronze. Sous l'arcade du fond, Baccio éleva l'Arbre du péché avec le Serpent à face humaine et les figures nues d'Adam et d'Ève (7). En dehors du chœur, dans le soubassement, il avait ménagé un vide de trois brasses de longueur environ, pour y représenter en marbre ou en bronze l'histoire de la Création. Vingt et un sujets de l'Ancien-Testament devaient couvrir le reste des soubassements. Pour plus de richesse encore, chaque socle de pilastre ou de colonne aurait supporté un Prophète en marbre (8). Certes, jamais artiste n'eut plus belle occasion de

déployer tout son savoir et de s'immortaliser. Ce modèle plut infiniment à Son Excellence, qui ordonna de tailler sur-le-champ les marbres qui arrivaient en quantité de Carrare, et d'appliquer à ces travaux tous les revenus de l'église. De son côté, Baccio attaqua ses statues; il commença par celle d'Adam, haute de quatre brasses; lorsqu'il l'eut terminée, il la trouva trop serrée des flancs et défectueuse dans plusieurs autres parties; aussi en fit-il un Bacchus que le duc conserva pendant longtemps dans sa chambre, et plaça ensuite dans une niche des appartements d'été du rez-de-chaussée. Baccio, ayant recommencé un autre Adam dans une attitude différente, se trouva forcé de changer son Ève en une Cérès qu'il donna à la duchesse Leonora avec un Apollon; ces deux statues servirent à orner la façade du vivier du jardin Pitti. Il espérait que ses deux nouvelles statues d'Adam et d'Ève plairaient au public et aux artistes; mais elles éprouvèrent le même sort que ses premiers ouvrages, et furent amèrement critiquées dans des sonnets et des vers latins; on disait entre autres choses: « Adam et Ève, « par leur désobéissance, méritèrent d'être chassés « du paradis terrestre; et leurs statues, opprobre de « l'art, méritent d'être chassées de l'église. » Néanmoins, ces figures sont bien proportionnées et offrent de belles parties; si elles n'ont pas une certaine grâce que Baccio ne pouvait leur donner, elles sont au moins remarquables par le dessin et l'entente du métier. Quelques gentilshommes prièrent un jour une dame de qualité qui les regardait, de dire ce qu'elle

en pensait : « Il ne me sied pas de porter un jugement sur l'homme, répondit-elle ; pour la femme, elle me semble aussi blanche que ferme. » Paroles ingénieuses qui attribuaient au marbre les qualités que l'artiste n'avait pas su trouver. Baccio ne réussit pas mieux ensuite pour son Christ mort ; après l'avoir considérablement avancé, il l'abandonna, et en fit un autre accompagné d'un Ange, mais d'une telle grandeur que le prêtre n'avait plus la place nécessaire pour officier sur l'autel. Il laissa également inachevée la statue du Père éternel, qui est encore aujourd'hui dans les ateliers dépendants de l'église. Ces revers n'abattirent point Baccio ; il ne tenait aucun compte des critiques, et ne cherchait qu'à s'enrichir et à acquérir des propriétés. Il possédait déjà le magnifique domaine de Spinello sur le côteau de Fiesole, celui de Cantone avec une vaste et belle habitation sur les bords de l'Affrico, et une grande maison dans la rue de' Ginori qu'il devait à la libéralité du duc ; il se souciait donc peu de travailler et de se donner de la peine. Il ne s'inquiétait pas davantage du tombeau de Jean de Médicis, de la salle d'audience du palais, du chœur et de l'autel de Santa-Maria-del-Fiore, et de la honte dont toutes ces entreprises laissées en arrière devaient le couvrir ; il se contenta de s'occuper faiblement des travaux de l'autel et de la statue de Dieu le Père.

A cette époque, Benvenuto Cellini, le plus habile orfèvre de son temps, revint de France, où il avait fait pour le roi François I^{er} plusieurs ouvrages d'orfèvrerie, et coulé en bronze divers morceaux de sculp-

ture. Le duc Cosme l'accueillit de la manière la plus gracieuse, et le pria de jeter en bronze une statue haute de cinq brasses environ, représentant Persée foulant aux pieds Méduse après lui avoir coupé la tête; mais, comme dit le proverbe, le potier tracasse le potier, et le sculpteur jalouse le sculpteur; Baccio ne put voir tranquillement cet artiste jouir des faveurs de Son Excellence; il ne concevait pas que Benvenuto d'orfèvre fût devenu sculpteur et osât entreprendre des statues colossales, quand jusqu'alors il n'avait exécuté que des médailles et des petites figurines; aussi ne tarda-t-il pas à se déclarer son ennemi; mais il trouva quelqu'un en état de lui répondre. Benvenuto n'était pas moins fier que lui, et voulait maintenir la partie égale; souvent ils se livraient des assauts terribles en présence du duc, qui se divertissait de leurs propos, et leur laissait pleine liberté de s'attaquer franchement devant lui, pourvu qu'en se quittant il ne fût plus question de rien (9). Cette rivalité ou plutôt cette haine fut cause que Baccio s'occupa sans relâche de sa statue de Dieu le Père, car il avait perdu de son crédit auprès du duc, et il ne se soutenait plus qu'en adulant la duchesse. Un jour, dans une de ses querelles accoutumées avec Benvenuto, celui-ci s'emporta au point de le menacer en lui disant: « Pourvois-tu d'un
« autre monde, parce que je ne te laisserai pas
« long-temps dans celui-ci. » Baccio lui répondit:
« Eh bien! avertis-moi un jour d'avance, afin que
« je puisse me confesser, faire mon testament, et ne
« pas mourir comme une bête que tu es. » Le duc

leur imposa silence, dans la crainte que cela n'eût d'autres suites fâcheuses, et, pour ne pas exciter de plus belle leur jalousie, les chargea tous deux d'exécuter son buste en bronze.

Pendant ce temps, Baccio termina la statue de Dieu le Père, et la fit transporter dans l'église sur le piédestal qui tenait à l'autel ; il appela ensuite à son aide le sculpteur Vincenzio de' Rossi, son élève, pour modeler en terre les deux Anges et la plus grande partie des ornements du gradin et du sous-bassement. Lorsqu'il eut ainsi avancé ces travaux, il supplia le duc d'aller les visiter avant qu'ils ne fussent exposés aux regards du public ; mais Son Excellence, qui jusqu'alors l'avait comblé d'honneurs et de richesses envers et contre tous, s'y refusa malgré les vives sollicitations de la duchesse, qui protégeait Baccio. Cosme s'était ennuyé à la fin d'accorder ses faveurs à un homme qui ne voulait jamais mener une entreprise à fin.

Vers l'an 1554 environ, j'abandonnai le service du pape Paul III pour entrer à celui du duc de Médicis ; et, l'année suivante, je fis venir de Rome le sculpteur Bartolommeo Ammannati, pour travailler avec moi à la salle d'audience, à la fontaine et aux statues qui devaient orner le palais. Baccio, se voyant délaissé pour d'autres artistes, en conçut tant de chagrin, et devint d'une humeur si farouche et si intraitable, que personne n'osait vivre avec lui ; il accablait de mauvais traitements Clemente, son fils naturel, jeune homme de mérite, que Son Excellence estimait beaucoup et avait chargé de sculpter

sa statue en marbre. Déjà Clemente avait modelé la tête; mais, ne pouvant pas supporter plus longtemps les tourments que lui faisait éprouver son père, il obtint du duc la permission de se retirer à Rome. Baccio ne voulut rien donner à son fils lorsqu'il partit, et cependant jusqu'alors ce jeune homme lui avait été d'un grand secours dans maintes occasions. Arrivé à Rome dans une mauvaise saison, le pauvre Clemente succomba au travail, et mourut la même année. Il laissa dans sa succession une très belle tête en marbre du duc Cosme que Baccio plaça au-dessus de la porte principale de sa maison de la rue de' Ginori, et un Christ soutenu par Nicodème, sous la figure duquel on trouve le portrait de Baccio. Ce groupe alla décorer l'église des Servites, comme nous le dirons plus bas.

Depuis plusieurs années on avait tiré à Carrare un énorme bloc de marbre haut de six brasses et demie et large de cinq, pour lequel Baccio avait donné cinquante écus d'arrhes. Après qu'il eut conclu ce marché, le duc, cédant aux instances de la duchesse Leonora, lui permit d'en faire un Neptune sur un char traîné par des chevaux marins. Ce groupe devait décorer une grande fontaine que l'on aurait construite sur la place. Baccio présenta plusieurs modèles à Son Excellence; mais ce projet demeura sans exécution jusqu'en 1559. Cette année, le possesseur du bloc fit signifier à Baccio qu'il eût à payer le reste de la somme qui lui était due, sinon qu'il partagerait son marbre en plusieurs morceaux pour

le vendre plus facilement. Benvenuto Cellini et Bartolommeo Ammannati, ayant appris que le duc avait ordonné à Giorgio Vasari d'acquérir ce bloc, et n'en avait pas encore disposé en faveur de Baccio, supplièrent Son Excellence de leur permettre d'entrer en concurrence avec Bandinelli, et d'accorder le marbre à celui qui ferait le plus beau modèle. Le duc y consentit, enchanté de cette occasion qui forçait Bandinelli à déployer tout son savoir et tous ses efforts pour l'emporter sur ses rivaux. En effet, Baccio, redoutant la disgrâce du duc, exécuta de nouveaux modèles avec tout le soin imaginable ; mais, fidèle à ses habitudes d'intrigues, il obtint la direction du transport du bloc à Florence. Dès qu'il fut arrivé à Carrare, il rapetissa méchamment ce marbre, et de telle sorte qu'il ôta à ses concurrents et à lui-même la possibilité d'en faire un ouvrage aussi grand qu'on l'espérait. De retour à Florence, il y eut de longs débats entre lui et Benvenuto à ce sujet. Néanmoins, grâce à la protection de la duchesse, le bloc fut adjugé à Baccio, qui construisit sous la galerie de la place un atelier pour le recevoir.

Baccio, pour conserver la faveur de la duchesse Leonora, lui donna plusieurs tableaux peints d'après ses cartons par un jeune homme nommé Andrea del Minga. Ces tableaux, représentant la Création d'Adam et d'Ève, leur Renvoi du paradis terrestre, Noé et Moïse, étaient destinés au palais Pitti. Baccio contribua aussi à l'embellissement des jardins Pitti, en fournissant le modèle d'un vivier

où l'on voyait quelques chèvres grandes comme nature, et un paysan vidant un tonneau.

Lorsqu'il commença le grand modèle du Neptune, il engagea de nouveau son élève Vincenzo de' Rossi à venir l'aider. Sur ces entrefaites, ayant appris que Michel-Ange faisait un groupe du Christ mort et de quatre autres figures pour l'église de Santa-Maria-Maggiore, il mit tous ses soins à achever celui que son fils Clemente lui avait laissé. Il chercha ensuite, dans les principales églises de Florence, un endroit où il pût le placer et y établir sa sépulture. Les Pazzi, sans toutefois renoncer à leurs droits de patronage et d'armoiries, lui permirent de creuser un tombeau, et d'élever un autel de marbre pour y poser ses statues dans leur chapelle de l'église des Servites.

Dès que cette sépulture fut achevée, Baccio voulut y déposer de ses propres mains les restes de son père Michelagnolo. La fatigue ou l'émotion qu'il éprouva en remuant ces marbres et en touchant à ces ossements hâta peut-être sa mort, qui arriva après huit jours de maladie. Il était âgé de soixante-douze ans, et avait jusqu'alors joui d'une santé très robuste. Ses obsèques furent célébrées avec pompe, et son corps fut enseveli à côté de celui de son père. On grava sur son tombeau l'épithaphe suivante :

D. O. M.

BACCIUS BANDINELL. DIVI IACOBI EQVES

SVB HAC SERVATORIS IMAGINE

A SE EXPRESSA CVM IACOBA DONIA

VXORE QUIESCIT. AN. S. MDLIX.

Après la mort de Baccio, dont la riche succession passa entre les mains de ses enfants, le fameux bloc de Neptune excita des querelles plus vives que jamais. Cellini ayant fait un petit modèle de ce groupe, croyait avoir bien mérité; d'un autre côté, l'Ammannati, en sa qualité de sculpteur, habitué à tailler le marbre, trouvait les titres de son rival moins puissants que les siens. L'Ammannati me remit un petit modèle en cire, et me pria de le montrer à Michel-Ange pour qu'il en dît son avis, et qu'il engageât le duc à lui adjuger le marbre; j'y consentis, et Son Excellence lui ordonna de clore une arcade de la place, et de commencer un modèle de la grandeur que permettait le bloc. A cette nouvelle, Benvenuto furieux monta à cheval, et courut à Pise dire au duc qu'il ne pouvait souffrir qu'un homme d'aussi peu de mérite l'emportât sur lui, et qu'il le suppliait de mettre le Neptune au concours. Le duc lui permit de boucher l'autre arcade, et d'exécuter un modèle comme il le désirait. Tandis que ces deux artistes étaient occupés de ce travail, Maestro Giovan Bologna, sculpteur flamand, et Vincenzio Danti de Pérouse, se mirent sur les rangs; ils savaient qu'ils n'obtiendraient pas le marbre, mais l'occasion leur parut favorable pour mettre au jour leur talent. Giovan fit son modèle dans le couvent de Santa-Croce; et Vincenzio, dans la maison d'Alexandre, fils d'Octavien de Médicis. Dans ce concours, Benvenuto Cellini fut vaincu par l'Ammannati, que Giorgio Vasari servit chaudement auprès de Son Excellence. Giovan Bologna n'étant pas assez connu

pour les ouvrages en marbre, le duc n'alla pas même voir son modèle, quoique, selon les artistes et les connaisseurs, ce fût le meilleur de tous. Si Baccio eût vécu, à lui sans doute aurait appartenu la gloire de cette entreprise, et tant de débats n'eussent point eu lieu.

Sept années après la mort de Baccio, le duc Cosme, à l'occasion des noces de sa belle-fille la reine Jeanne d'Autriche, fit achever par Giorgio Vasari, en moins de cinq mois, la grande salle d'audience, dont les deux tiers, à peine terminés, avaient demandé quinze années de travail à Bandinelli.

Le mérite de Baccio fut moins connu de son vivant qu'après sa mort ; il mettait tant de mauvaise grâce à servir les seigneurs qui l'employaient, qu'aucun d'eux ne lui tenait compte de ses efforts ; sa brutalité, sa méchanceté et ses médisances lui attirèrent de nombreux ennemis qui ne laissaient passer aucune occasion de lui rendre au centuple le mal qu'il leur avait fait. Devant les tribunaux même, sans respect pour les magistrats, il insultait les citoyens parmi lesquels il s'en trouvait quelquefois qui ne le ménageaient pas davantage. Il aimait à plaider, à chicaner, et se vantait d'avoir eu des procès toute sa vie. Mais quant à nous, nous devons oublier ces défauts en faveur de ses grands talents, qui le placent au nombre des maîtres les plus habiles et les plus dignes de vivre éternellement.

Il se faisait appeler tantôt de' Brandini, et tantôt de' Bandinelli ; sur quelques gravures on lit Baccio de' Brandini, mais il finit par conserver le nom de

Baccio de' Bandinelli qu'il affectionnait particulièrement ; il disait que ses ancêtres appartenaient à la famille des Bandinelli qui vinrent de Sienne à Gaiuole, et de Gaiuole à Florence (10).

Nous sortons de dire combien il nous semble nécessaire que l'histoire de l'école florentine soit intimement connue, pour que l'on puisse apprécier Michel-Ange sous son véritable aspect et à sa juste valeur. On concevra sans peine que souvent, à propos de beaucoup d'autres artistes moins célèbres et moins importants que lui, nous regrettions que l'histoire de l'école florentine n'ait point encore été faite, pas plus, au reste, que celles des autres grandes écoles italiennes. Si l'on écrit un jour ces intéressantes histoires, notre auteur en aura assurément fourni les principaux éléments. Avec un consciencieux travail, on menerait peut-être ces histoires à bonne fin, en confrontant les récits du Vasari avec les œuvres dont il parle et qui subsistent, en composant un faisceau de toutes les observations et de tous les faits isolés qu'il rapporte, et en s'appuyant sur les indications d'un ordre plus élevé que peuvent donner les quelques grands écrivains qui nous rendent compte des faits généraux, des mouvements de la politique, et de la marche de la philosophie dans cette Italie de leur

temps. En attendant que ces beaux travaux soient accomplis, force est de nous emparer au passage, pour les mieux faire ressortir, si nous le pouvons, de tous les aperçus que le Vasari suggère au fur et à mesure que son livre se déroule, quitte quelquefois à nous répéter et, qui pis est, à paraître nous contredire ou nous égarer. Dans de simples annotations sur un auteur tel que le nôtre, si rapide, si abondant, si varié, mais en même temps si peu digéré et si mal conçu, il faudrait un aplomb et une expérience que nous ne saurions avoir pour nous promettre d'arriver à un tissu serré et résistant. Nous devons nous borner à attacher quelques fils, et à prendre garde d'embrouiller la trame des travaux qu'on tentera sans doute après nous.

Suivons donc pas à pas notre auteur, et contentons-nous le plus souvent d'éclairer l'un par l'autre les passages importants de son livre. Cette attentive conférence est notre principale tâche, et nous devons d'autant plus volontiers nous y appliquer que c'est tout à la fois préparer la réhabilitation personnelle du Vasari et celle de l'histoire de l'art. Plus on lit le Vasari, plus on se demande d'où lui vient la réputation de malveillance et de partialité qu'on lui a faite. Quant à nous, si nous le trouvons quelquefois dans l'erreur, nous ne le surpréons jamais à mentir. Toujours naïf, presque toujours vrai, nous ne saurions voir chez lui la trace de ces inimitiés personnelles, de ces amitiés fanatiques, et de ces passions jalouses qu'on a fait sonner si haut, et dont, à l'exception du sage Lanzi,

les écrivains sur l'art, de tous les pays, ont paru si sincèrement révoltés. Lanzi avait beaucoup lu le Vasari ; son ouvrage en dépose , et l'honorable opinion qu'il a gardée de son prédécesseur et de son guide, et qu'il a proclamée, prouve son bon jugement et sa probité ; car, assurément, il aurait eu l'impudence de dire qu'il ne lui avait fait que de médiocres emprunts , ou qu'il l'avait continuellement trouvé en défaut, que tout le monde l'aurait cru sur parole, au train où, pour le Vasari, allaient alors les choses. Lanzi a tiré un grand parti de notre auteur ; mais combien n'a-t-il pas travaillé et cherché lui-même ! cependant avec quelle franchise il lui rend hommage ! Tandis que d'autres qui, pour faire leurs ouvrages, se sont contentés d'arracher de droite et de gauche quelques lambeaux au Vasari, s'appropriant sa substance, sans même déguiser sa forme, à moins que ce ne soit par leurs involontaires contre-sens, n'ont pas craint, nous ne disons pas de cacher la source où ils puisaient, mais encore de la salir par les incriminations les plus effrontées, afin d'écarter plus sûrement ceux qui auraient pu vouloir y venir après eux. Combien de fois, depuis Taddeo Zuccherò qui commença cette guerre, ne l'a-t-on pas accusé d'avoir insulté au talent de Raphaël, et sacrifié les artistes à ses haines et à ses préférences ? On a déjà vu à quoi se réduit, à propos de Raphaël, sa malveillance florentine, qui ne l'a pas empêché d'être en définitive le plus sincère de ses admirateurs et le plus substantiel de ses historiens. Maintenant voici venir le Bandinelli, l'ennemi personnel

de Giorgio, l'ennemi de Michel-Ange son maître, et l'homme le plus exécré dans Florence et le plus exécrationnable par son arrogance, ses bassesses, ses violences et ses lâchetés. Cependant le Vasari restera impartial et digne, et dans son livre ce beau talent sera apprécié par lui en dehors de ce sale caractère. Le fougueux Cellini n'en a pas agi de même dans ses mémoires. Bandinelli n'accordait de mérite à personne, aussi Cellini lui nie-t-il complètement le sien. C'est à l'endroit du mérite qu'il lui en veut, qu'il le prend, qu'il le trépigne. On dirait, à l'entendre parler de cet homme, qui pourtant comprend l'art comme lui, et dont certains ouvrages pourraient être confondus avec les siens, qu'il débat une chaude question d'école, et qu'il défend Florence contre l'invasion des principes les plus contraires à ceux qu'elle suit. Il n'en est rien : au fond de tout cela il n'y a rien pour l'art, c'est, entre eux, une pure querelle de concurrence et de vanité. L'envieux Baccio ne veut pas reconnaître la capacité de Cellini. Le brutal Benvenuto le paie de la même monnaie, et déclare que Bandinelli est le seul homme à Florence qui sache aussi peu son métier. Colère pour colère, injures pour injures, calomnies pour calomnies, ce n'est pas ainsi que le Vasari traite ses ennemis, au moins en écrivant. Toutefois, ce n'est point probablement sans malice qu'il fait remarquer en passant combien l'arrogant sculpteur avait rencontré dans l'orfèvre un homme capable de lui répondre ; car il faut savoir que le Vasari était également brouillé avec tous deux.

Si la biographie du Bandinelli nous a servi à confirmer par une preuve nouvelle l'impartialité de notre auteur, nous voulons qu'elle nous serve encore à appuyer nos opinions personnelles sur le Buonarroti. Nous trouvons en effet qu'elle est tout-à-fait propre à préciser plusieurs points que nous n'avons pu qu'effleurer. Le caractère et les œuvres de Michel-Ange, rapprochés du caractère et des œuvres de Baccio, seront plus faciles à distinguer et à expliquer. Ce que nous avons dit sur Michel-Ange et sur l'unité de l'école florentine, sur sa méthode, sur l'impulsion commune qu'elle imprimait aux artistes dans leur jeunesse, ne ressort-il pas évidemment cette fois encore de ce que le Vasari nous raconte des commencements de Baccio ?

Le Buonarroti et le Bandinelli ont préludé l'un comme l'autre, et comme presque tous les Florentins que nous avons pu voir et que nous verrons dans le cours de notre livre ; même habileté, même courage précoce. Chez un peuple où le sentiment de l'art était tellement répandu qu'il touchait et s'attachait, par un bout ou par l'autre, à toutes les activités, à toutes les exigences sociales, était-il étonnant que ceux qu'il appelait à lui lui vinssent de bonne heure ? L'art, utile à la religion à laquelle il conciliait les cœurs, utile au pouvoir dont il augmentait l'éclat, utile à la science et à l'industrie dont il accélérât les mouvements et enrichissait les produits, voyait venir à lui, sans long-temps les attendre, tous ceux que ses progrès pouvaient réclamer, choisissant librement ses élus dans les

cellules des cloîtres, dans les palais des nobles, dans les comptoirs des marchands, dans les échoppes des ouvriers.

Cette popularité, cette accessibilité de l'art avaient nécessairement une grande influence sur la manière dont on l'étudiait. Comme les natures les mieux disposées se trouvaient immédiatement sollicitées et provoquées, elles se jetaient intrépidement en avant, et l'art semblait mener les hommes plus que les hommes ne semblaient le mener. Cette force entraînante, qui paraissait elle-même choisir ses instruments et ses moteurs, courbait tous les obstacles, comme par enchantement; et des jeunes gens encore obscurs, mais pleins de foi dans la puissance de l'étude, paraissaient en un seul jour et dans un seul essai dépasser des artistes consommés, des vieillards célèbres, mais arrêtés par l'habitude et par le doute. Ces rudes émules qui, avant d'avoir atteint leur âge d'homme, ne permettaient plus de faciles espérances dans la carrière, en écartaient naturellement tous ces caractères vacillants, tous ces esprits lourds qu'un art amorti recrute dans nos temps, et qui ne se déterminent guère que par la nécessité où l'on est de faire un choix, que par l'ennui de l'inoccupation où l'on flotte quand on a laissé passer le moment de choisir, et surtout, que par le charme que l'on croit attaché à l'exercice de la plus indépendante profession. Cette présence des premiers, cette absence des seconds, imprimaient à l'art un mouvement si rapide, que les générations avaient à peine le temps de s'éteindre et

de se céder tranquillement la place. L'enfance de Raphaël avait débordé la maturité du Pérugin. Le fameux Francia de Bologne était mort d'effroi et d'admiration en ouvrant la caisse fatale que son jeune ami de Rome lui envoyait, et qui contenait cette brusque annonce : « Que le temps des hommes
« de son âge était fini, et que le char de la peinture
« entraîné par une jeunesse ardente allait invinci-
« blement les écraser. » Michel-Ange, qui dans son enfance avait suscité l'envie du vieux Ghirlandajo, devait encore pousser à la retraite le grand Léonard de Vinci, qui autrefois avait découragé de même le célèbre Andrea del Verrocchio. Ainsi marchaient ces hommes. Le progrès était le fruit de leur obstination précoce, et de la chaleur de leur jeune sang, et cette obstination de la tête, cette ferveur du cœur, étaient le gage de leur vocation. Et voyez encore, quoi de plus admirable, de plus expressif que cette jeunesse du Bandinelli ? N'est-elle pas en tout comparable à celle de Michel-Ange, à celle de tous les grands artistes de ce temps, jusqu'au moment au moins où ce trait honteux de la destruction du chef-d'œuvre de l'école, de l'immortel carton, semble la prédestiner à une vie d'infamie et de mécomptes ? Le Bandinelli, à l'âge de dix-neuf ans, s'est déjà fait accepter à Florence comme un grand dessinateur. Andrea del Sarto et le Rosso lui cèdent en ce point. Le Vinci lui avait prédit bonheur ; et l'enfant qui, comme Michel-Ange, s'était exercé aux statues de neige, enfant encore, se faisait regarder quand il s'exerçait aux statues de marbre.

Mais tout mouvement énergique, tout emploi passionné de la force humaine, tourne bientôt à l'excès, et se corrompt dans sa propre violence, quand l'impulsion imprimée arrive à ne plus savoir où se saisir, et quand l'effort survit à l'obstacle. Que pouvait espérer le Bandinelli, venant après Michel-Ange et marchant du même pas que lui? Où pouvait-il compter mener la science florentine, quand la science florentine était arrivée à son terme? Grand dessinateur, dans une école où le dessin était la plus grande affaire, qu'avait-il à chercher, qu'avait-il à trouver après ce terrible carton de la guerre de Pise, que Michel-Ange, son aîné, avait achevé à trente-deux ans; chef-d'œuvre qui avait fait lâcher prise à Léonard, tourner la tête au Rosso, et que son propre auteur, si l'on s'en rapporte à Cellini, bien croyable quand il parle sans jalousie et sans colère, n'avait pu lui-même égaler depuis dans sa longue carrière ¹. Si Baccio n'avait point eu ce tempérament mâle, cette humeur imployable qui caractérisait les plus grands hommes de Florence, il aurait compris qu'il fallait désormais modérer son effort, et plutôt le partager que le concentrer; autrement, qu'il n'arriverait qu'à doubler Michel-Ange, qui n'avait doublé personne. S'il avait eu le grand sens de Raphaël et ses abondantes aptitudes; s'il avait eu la modestie et la naïveté intelligente de Fra Bartolommeo; s'il avait eu l'insouciance et la

1. Dapoi non arrivò a questo segno mai alla meta. Benven. Cellini, p. 13.

force tranquille d'Andrea del Sarto , il se serait déterminé comme eux à laisser Michel-Ange seul , et Baccio , moins fort qu'il ne fut probablement , nous paraîtrait aujourd'hui plus grand. Mais engagé , par son éducation et sa pente naturelle , dans la même voie que Michel-Ange , excité et applaudi dans cette voie , au moment où Michel-Ange allait toucher au but , il prétendit continuer sa course , et ne comprit pas qu'à ce jeu enivrant de la gloire , le premier qui gagne ne risque plus rien , et laisse peu après lui. Qu'a besoin , en effet , la postérité d'accorder une attention égale à ceux qui viennent répéter ce qu'on a déjà dit , et montrer ce qu'on a déjà vu ? au front d'une chose accomplie la postérité n'écrit qu'un nom , c'est assez pour qu'elle la reconnaisse à jamais. Quand Florence eut achevé sa tâche dans le carton de la guerre de Pise , le nom de Michel-Ange fut définitivement inauguré ; aucun autre ne pouvait plus prévaloir sur celui-là. Bandinelli , Cellini , l'Ammannati , le Bologna , devaient y perdre leur peine , malgré leur force. Et comment en aurait-il été autrement ? Michel-Ange qui n'avait personne devant lui , et qui avait conscience de sa grandeur , travaillait en toute sincérité. Attentif uniquement à ne pas être trop inférieur à ce qu'il avait été , il laissait les autres se débattre et se tordre pour l'égaliser ; et dans l'usage complet de sa force , on dirait presque de son droit , il agissait sans cesse sur eux ; mais sans sortir de lui-même , mais en travaillant pour lui seul. L'envieux Bandinelli et les autres , au contraire , travaillaient en Michel-Ange et tra-

vaillaient à son profit. Toutes les tentatives de Baccio ne servaient qu'à monter Michel-Ange plus haut dans l'opinion. Tous ses succès n'aboutissaient qu'à fournir à l'école une occasion nouvelle de s'incliner devant son chef privilégié. Michel-Ange, dans toutes les gloires qui s'élevaient à côté de la sienne, prenait d'abord la part du premier arrivé, la part du lion. Le nom du Bandinelli ne se prononçait pas à Florence sans que le nom du Buonarroti ne se trouvât aussitôt sur les lèvres pour le rabaisser. La comparaison avec Michel-Ange poursuivait Baccio sans relâche, dans l'éloge comme dans le blâme, dans ses victoires comme dans ses défaites. Ainsi, Baccio, qui était entré avec confiance dans la voie ouverte par tout un peuple, ne semblait plus, en dernière analyse, que suivre la piste d'un homme. Cette position fatale, qu'assurément bien d'autres ont rencontrée, quand elle ne tue pas vicie profondément. Tous les sentiments qui honorent une organisation puissante, toutes les facultés qui la distinguent, peuvent ainsi s'aigrir et se corrompre à un point qui révolte. Cette émulation et ce légitime orgueil, qui donnent à l'artiste tant de force, quand ils sont trop souvent trompés, peuvent tourner à la malveillance et à l'envie. Et une fois qu'on en est là, une fois que le talent s'exerce dans ce supplice de tous les instants, une fois qu'il s'échauffe à ce foyer honteux, une fois qu'il se rafraîchit à cette source impure, on le voit bien. Il s'empreint d'une physionomie arrogante ou humiliée, contrainte ou abandonnée. L'exécution

tremble ou s'exaspère, la pensée se traîne ou s'effare; c'est enfin une existence entière qui, ayant perdu sa juste base, outrepassé toutes les bornes. L'envie a perdu Baccio; elle l'a perdu et comme homme et comme artiste. Son ignoble cachet scelle sa vie, comme il scelle ses œuvres. Et cependant, cette longue existence vouée au travail, ces œuvres nombreuses douées de tant de beautés, n'ont-elles rien qui les recommandent? Sans doute beaucoup de choses parlent pour elles; mais l'envieux peut-il jamais obtenir justice? Michel-Ange, qu'il a poursuivi pendant soixante ans de sa haine et de ses embûches, est là lui aussi avec sa vie et avec ses œuvres: avec sa vie, patiente, laborieuse, innocente de bassesses et d'excès, rayonnante de probité et de désintéressement; avec ses œuvres, sublimes et simples, exemptes d'affectation et de faiblesse, éclatantes de plénitude et de sobriété. Comparez la production entière de Michel-Ange et celle de Baccio, c'est Baccio qui l'a voulu, et vous verrez combien Michel-Ange, que vous accusez, quand vous le considérez seul, d'avoir enfreint les limites de la raison et de la vérité, y est au contraire resté fermement attaché. Vous verrez combien il a su rester tranquille à côté d'un tel rival et d'un tel voisin. Au point où Florence était venue, le plus difficile de la course était de s'arrêter tout court. Regardez le Bandinelli se perdre et trébucher sur cette pente rapide de l'art; regardez Michel-Ange s'y tenir sans effort et y fixer paisiblement son glorieux étendard, entre tous les progrès à obtenir, et

toutes les décadences à craindre. La constance, la raison, l'espoir et l'inspiration, avaient conduit Michel-Ange; l'impatience, la colère, le désespoir et l'affectation, poussaient le Bandinelli. Michel-Ange s'étonnait lui-même, et ne comprenait pas comment un aussi savant dessinateur que Baccio pouvait se compromettre dans une peinture aussi sauvage, aussi brutale que la sienne. Nous aussi nous pouvons nous étonner et ne pas comprendre comment un anatomiste aussi profond que Baccio a pu se compromettre dans une sculpture aussi exagérée, aussi exorbitante que la sienne. — En attendant les maîtres ignorants prédits à Florence par Michel-Ange, il fallait bien voir les maîtres savants, qui ne pouvaient plus tirer parti de leur science. La sculpture de Baccio, malgré son fier aspect et son immense mérite, a ouvert la porte à la décadence. La décadence, n'est-ce pas toujours la science inutilisée par l'affectation, le désespoir et l'envie?

NOTES.

(1) Il existe deux gravures du Massacre des Innocents dans le style de Baccio : l'une ne porte pas le nom de l'inventeur, et est gravée par Gio. Battista de' Cavalieri; on lit au bas de l'autre : *Baccius invenit Florentiæ*, et au-dessous de ces mots on trouve un S et un R entrelacés.

(2) Le Titien, pour se moquer des fanfaronnades de Baccio,

grava sur bois , à l'imitation du groupe du Laocoon , trois singes entortillés de serpents.

(3) Ce groupe devint malheureusement la proie des flammes dans l'incendie du 12 août 1762 avec le célèbre Bacchus de Sansovino, et cinq précieux morceaux antiques parmi lesquels on comptait ce Sanglier qui était regardé comme l'un des ouvrages les plus parfaits de l'antiquité.

(4) Cette chapelle fut peinte par le Pontormo.

(5) On se rappelle ce tercet que l'on plaça dans la bouche de Cacus :

Ercole non mi dar, che i tuoi vitelli
Ti rendero con tutto il tuo bestiamè ;
Ma il bue l'ha avuto Baccio Bandinelli.

(6) Cette pierre, d'une couleur bleuâtre, se polit facilement, et résiste à l'eau et au froid. Michel-Ange s'en servit pour construire la bibliothèque et la sacristie de San-Lorenzo.

(7) En 1722, ces statues furent enlevées à cause de leur nudité, et remplacées par le groupe du Christ mort de Michel-Ange.

(8) Plusieurs de ces prophètes ont été gravés sur cuivre par Morgen, et tous ont été moulés par Bartol. Cavaceppi, sculpteur romain.

(9) Nous citerons ici quelques passages curieux des mémoires de Cellini qui serviront à montrer quel était le caractère de ces deux artistes :

« Bandinelli s'empara tout-à-fait de l'oreille du duc; il lui fit croire que si je pouvais jeter en bronze quelques statues, je serais du moins incapable de jamais réussir dans l'ensemble, et il ajouta que Son Excellence devrait prendre garde de ne pas jeter son argent au vent..... Je résolus de le tuer si je le rencontrais, et je me dirigeai vers Florence dans cette intention. Au moment où j'entrais sur la place de San-Domenico, Bandinelli arrivait de l'autre côté; j'allai droit à lui pour accomplir cet acte de sang; mais, ayant levé les yeux, je vis qu'il était sans armes sur un mauvais petit mulet grand comme un âne; il devint de la couleur d'un mort et trembla des pieds à la tête. Je sentis quelle affreuse lâcheté j'allais commettre, et je me contentai de lui dire : « N'aie pas peur,

« vil poltron, tu n'es pas digne de mes coups. » Il me regarda un peu rassuré et ne dit mot..... Un ouvrier de Bandinelli, nommé Francesco, me fit demander si je voulais lui donner de l'ouvrage ; j'y consentis : quinze jours après, il me dit qu'il avait parlé avec son ancien maître, et que, si je voulais faire une figure de marbre, Bandinelli mettrait un bloc à ma disposition. Je lui répondis à l'instant : « Dis-lui que j'accepte, et que peut-être ce marbre lui portera malheur ; car il cherche à m'exciter et ne pense plus au grand danger qu'il a couru sur la place San-Domenico ; jamais je ne parle de cet animal, et il ne cesse de me causer des ennuis ; je soupçonne qu'il t'a envoyé chez moi pour espionner mes actions ; retourne donc chez lui, et ne manque pas de lui dire que j'exige ce marbre..... » Un jour de fête, entre autres, j'allai au palais après mon dîner. La porte du garde-meuble était ouverte ; m'étant approché par curiosité, le duc m'appela et me dit du ton le plus gracieux : « Sois le bienvenu ; examinons un peu ce que contient cette caisse que Stefano da Palestrina vient de m'envoyer. » Dès que je l'eus ouverte, je m'écriai : « C'est une statue de marbre grec vraiment admirable ! Parmi tous les antiques de Votre Excellence, il n'y a pas une figure d'enfant aussi belle et d'un style aussi pur. » Le duc enchanté me dit : « Mon cher Benvenuto, explique-moi en quoi consiste le grand mérite de l'artiste qui a fait cette statue. » Je parlai long-temps sur ce sujet, et je m'aperçus que le duc m'écoutait avec un plaisir infini. Pendant cet agréable entretien Bandinelli entra. Son Excellence se fâcha presque, et lui demanda d'un ton sévère ce qu'il venait faire : Baccio ne répondit pas ; puis, jetant les yeux sur la statue, il secoua la tête avec un malicieux sourire et dit : « Seigneur, voilà une de ces choses dont je vous ai si souvent parlé ; vous pouvez voir que les anciens n'entendaient rien à l'anatomie, aussi leurs ouvrages sont-ils remplis d'erreurs. » Dès que cet imbécile eut fini sa chanson, « Benvenuto, me dit le duc, tu l'as entendu, ce qu'il dit est justement le contraire de ce que tu me démontrais tout à l'heure ; défends donc un peu ton opinion. » A ces mots je répondis : « Votre Excellence n'ignore pas que Baccio Bandinelli est un composé de mal ; tout ce qu'il regarde avec ses yeux de vipère devient aussitôt mauvais ; mais moi je ne suis porté qu'au bien, et ce que j'ai dit à Votre Excellence de cette belle figure est l'exacte vérité. » Pendant que je parlais, Bandinelli faisait des contorsions et la plus vilaine mine du monde, car il était aussi laid que possible. Le duc se leva ensuite, descendit dans cer-

taines salles basses , et nous le suivîmes ; il s'assit ; Baccio et moi, nous nous plaçâmes à ses côtés ; je me taisais , mais Bandinelli revint à la charge et dit : « Quand j'exposai mon groupe d'Hercule et Cacus , on fit, je crois , sur ce sujet plus de cent sonnets ; la canaille ne tarissait pas en critiques injurieuses. » — « Quand notre grand Michel-Ange , répondis-je , découvrit la sacristie de San-Lorenzo , l'admirable et savante école, amie de la vérité et du beau, lui adressa plus de cent sonnets, rivalisant les uns les autres à qui en dirait le plus de bien , et cela était aussi juste qu'il l'est de critiquer le groupe de Bandinelli. » Ces paroles jetèrent notre homme dans une telle fureur qu'il ne se posséda plus ; il se tourna vers moi et me dit : « Et toi, que trouverais-tu à y reprendre ? » — « Je vais te le dire , lui répondis-je , si tu veux bien m'écouter. » — « Parle , » reprit-il. Son Excellence et les personnes qui étaient présentes me prêtèrent attention , et je commençai ainsi : « Je me contenterai de répéter ce que tout le monde a dit : On prétend que si l'on coupe les cheveux de ton Hercule , il ne lui resterait pas assez de crâne pour contenir sa cervelle ; on ne sait si son visage est celui d'un homme, ou d'un lion, ou d'un bœuf ; on dit que sa tête n'est pas à l'action et ne tient pas au cou ; que ses deux épaules ressemblent aux deux paniers d'un âne, que les mollets ne sont pas copiés sur un modèle humain , mais sur un mauvais sac rempli de melons que l'on aurait appuyé tout droit le long d'un mur , que le dos produit l'effet d'un sac de courges longues ; on cherche en vain de quelle manière les deux jambes sont attachées à ce torse hideux qui ne s'appuie ni sur l'une ni sur l'autre. Cette pauvre statue tombe en avant de plus d'une brasse , ce qui est la plus grande et la plus affreuse erreur que puissent commettre les artistes à la douzaine que nous connaissons ; on trouve que les bras pendent si disgracieusement, que l'on est tenté de croire que tu n'as jamais vu de gens nus et vivants ; que la jambe droite d'Hercule et celle de Cacus n'ont pas même un mollet à elles deux ; on dit encore qu'un des pieds d'Hercule est en terre , et que l'autre semble posé sur du feu. » Baccio, voyant que je disais la vérité, n'eut pas la patience de me laisser achever : « Ah ! mauvaise langue, s'écria-t-il tout à coup, que dis-tu de mon dessin ? » — « Celui qui dessine bien , répondis-je, n'exécute jamais mal ; je crois donc que ton dessin ressemble à tout le reste. » Accablé par les regards railleurs du duc et des assistants, Baccio lâcha la bride à son insolence et me montra son horrible figure en criant : « Tais-toi, *soddomitaccio*. » A ces

mots, le duc fronça le sourcil et je devins furieux ; mais j'eus aussitôt recours au remède, et je lui dis : « Insensé ! tu t'oublies. « Plaise à Dieu que je connaisse un art si noble, que Jupiter et Gany-
 « mède l'exercent dans le ciel , et que les plus grands princes et les
 « plus grands rois l'exercent ici-bas ; mais moi, pauvre homme obscur,
 « je ne pourrais ni ne saurais m'occuper d'une chose si admirable. »
 Le duc et les autres personnages partirent alors d'un éclat de rire des plus bruyants. Cependant, malgré ma gaieté apparente, lecteurs bénévoles, mon cœur se brisait de colère en pensant qu'un des plus dégoûtants scélérats que la terre ait portés eût la hardiesse de me lancer une si grossière injure devant un si grand prince ; mais il injuria plutôt le duc que moi-même , et si je n'eusse été retenu par le respect que je devais à Son Excellence, je le faisais tomber mort à mes pieds. Ce vil coquin fut couvert de confusion , et pour mettre fin aux railleries dont on l'accablait, entama un nouveau sujet en disant : « Benvenuto se vante que je lui ai promis un bloc de
 « marbre. » — « Eh quoi ! lui répliquai-je, ne m'as-tu pas fait dire par
 « Francesco que tu me donnerais un bloc si je voulais travailler le
 « marbre ? Je l'ai accepté et je veux l'avoir. » — « Tu peux être assuré,
 « reprit-il, que tu ne l'auras jamais. » Encore brûlant de ses outrages, je perdis la raison, et ne tenant aucun compte de la présence du duc, je lui dis : « Je te jure que si tu ne m'envoies pas ce
 « marbre, il faut que tu cherches un autre monde si tu ne veux pas
 « que je te tue dans celui-ci. » — « Est-il vrai que tu lui as promis un
 « bloc de marbre ? demanda le duc à Bandinelli. » Il répondit que c'était la vérité. « Eh bien ! me dit le duc, va à la direction des tra-
 « vaux publics et choisis-en un à ton goût. » Je rappelai que Bandinelli m'avait promis de me l'envoyer chez moi ; la discussion fut des plus violentes, et je ne consentis à l'accepter à aucune autre condition. Le lendemain matin on m'apporta un bloc de la part de Bandinelli. »

(10) Le musée du Louvre possède deux portraits de Bandinelli ; l'un est peint par lui-même, et l'autre par Sebastiano del Piombo.



SEBASTIANO DAL PIOMBO.

SEBASTIANO,

FRATE DEL PIOMBO,

PEINTRE VÉNITIEN.

La musique fut la première occupation de Sebastiano. Chanteur et instrumentiste habile, ses talents lui attirèrent les bonnes grâces des gentilshommes vénitiens.

Bien jeune encore, il apprit les éléments de la peinture sous le vieux Giovan Bellini. Plus tard, il adopta la manière et le coloris du Giorgione.

Il fit, à Venise, plusieurs portraits d'après nature, d'une grande ressemblance; entre autres celui de Verdelotto, musicien français de mérite, maître de chapelle de Saint-Marc : sur la même toile, on voit un chanteur nommé Ubretto. Francesco San-Gallo, sculpteur, possède aujourd'hui ce tableau, qui fut apporté à Florence par Verdelotto, lorsqu'il devint maître de chapelle à San-Giovanni.

A la même époque, Sebastiano peignit, à San-Giovanni-Grisostomo de Venise, quelques figures, dont le faire se rapproche tellement de celui du Giorgione, que plus d'une fois elles furent attribuées à ce maître.

La réputation de Sebastiano ne tarda pas à se répandre au loin. Agostino Ghigi, riche négociant siennois, ayant entendu vanter ses talents de peintre et de musicien, chercha à l'attirer à Rome. Il n'eut pas de peine à réussir, car Sebastiano savait que cette ville est la mère-patrie protectrice du génie. Agostino lui fit aussitôt décorer, dans son palais situé au-delà du Tibre, les petits arceaux de la galerie, dont la voûte avait été peinte par Baldassare Peruzzi. Il y exécuta plusieurs sujets poétiques dans le style qu'il avait apporté de Venise, bien différent de celui que suivaient alors les artistes renommés à Rome. Il peignit ensuite à fresque, à côté de l'histoire de Galathée, un Polyphème où il se surpassa, vivement aiguillonné par le voisinage de Baldassare et de Raphaël. Quelques morceaux à l'huile, remarquables par cette touche suave et moelleuse qu'il devait au Giorgione, contribuèrent aussi à le mettre en grande estime à Rome.

Pendant ce temps, Raphaël s'était créé des admirateurs et des amis, qui proclamaient que ses peintures l'emportaient sur celles de Michel-Ange, pour la beauté de la couleur, pour l'invention et pour la grâce. A les entendre, Michel-Ange, hors le dessin, ne pouvait supporter aucun parallèle; de sorte que Raphaël, au moins son égal, sinon son maître comme dessinateur, lui était entièrement supérieur par le coloris. C'est que ces artistes comprenaient plus facilement les douces qualités de l'un que le génie terrible de l'autre. Sebastiano doué d'un tact exquis, et capable d'apprécier le mérite de ces deux

hommes, embrassa le parti de Michel-Ange, qui de son côté le prit en amitié et imagina de l'aider de ses dessins, pensant que caché à l'ombre d'un tiers il deviendrait juge du combat. Ainsi protégé, Sebastiano vit ses ouvrages favorablement accueillis. Un habitant de Viterbe, en crédit auprès du pape, et dont j'ignore le nom, lui commanda un Christ mort, pour une chapelle qu'il avait fait construire dans l'église de San-Francesco. Ce tableau fut regardé comme un chef-d'œuvre; mais il est vrai que Michel-Ange en donna le carton.

Pier Francesco Borgherini, marchand florentin, chargea également Sebastiano de décorer une chapelle de San-Piero-in-Montorio, sachant que Michel-Ange lui fournirait tous les dessins. Sebastiano commença par peindre à l'huile la Flagellation du Christ, sur une partie du mur couverte d'un enduit qu'il croyait propre à préserver ses couleurs de toute altération. Michel-Ange, dit-on, non content d'avoir dessiné en petit cette composition, traça lui-même sur la muraille les contours de la figure du Christ, qui sont d'une pureté inimitable.

Dans la même chapelle, Sebastiano peignit ensuite à fresque saint Pierre, saint François, deux Prophètes et la Transfiguration. Il passa six années à exécuter ces travaux; mais doit-on lui demander compte de son temps? Quand il découvrit ses peintures, la critique fut réduite au silence, il avait atteint la perfection!

Lorsque Raphaël fit sa Transfiguration, pour le cardinal Jules de Médicis, Sebastiano osa entrer en

concurrence avec lui et entreprit la Résurrection de Lazare, sous la conduite et d'après les cartons de Michel-Ange. Ces deux tableaux furent exposés dans la salle du Consistoire, et l'un et l'autre reçurent les plus grands éloges. La grâce et la beauté ravissante du chef-d'œuvre de Raphaël n'empêchèrent point de rendre justice aux efforts de Sebastiano. Le Lazare fut envoyé à Narbonne, par le cardinal de Médicis, et la Transfiguration resta dans la chancellerie, jusqu'au moment où elle fut transportée à San-Piero-in-Montorio.

Peu de temps après, Raphaël étant mort, Sebastiano, grâce à Michel-Ange, se trouva placé dans l'opinion au-dessus de Jules Romain, de Gio. Francesco, de Perino del Vaga, de Polidoro, de Maturino, de Baldassare Peruzzi et de tous ses autres rivaux. Aussi Agostino Ghigi lui confia-t-il le soin de peindre entièrement la chapelle qu'il avait fait élever à Santa-Maria-del-Popolo, pour recevoir son tombeau. Cette entreprise fut menée à fin, par Francesco Salviati, en 1554, sept ans après la mort de Sebastiano, qui, par nonchalance, s'en occupa bien peu, comme il est facile de le voir, quoiqu'il eût reçu de la libéralité d'Agostino et de ses héritiers des sommes considérables. Il commença de même, sans l'achever, un tableau de maître-autel, dans l'église della Pace, pour Messer Filippo de Sienne, clerc de la chambre. Les frères, voyant qu'ils ne gagneraient rien à attendre, furent forcés d'enlever les échafauds qui encombraient leur église. Lorsque Sebastiano fut mort, ils retirèrent le voile dont ils

avaient couvert cet ouvrage, qui représentait la Vierge visitant sainte Élisabeth, et l'on admira un groupe de femmes d'une beauté extraordinaire. Sebastiano travaillait difficilement, et cela est tellement vrai, qu'après avoir résolu de peindre sur pierre quelques figures, dans la chapelle qui renferme les sibylles et les prophètes de Raphaël, il passa si bien son temps à réfléchir, que dix ans après il mourut sans avoir touché à la muraille.

Le portrait sembla mieux lui convenir que les grandes compositions. Il déploya dans ce genre une perfection rare, comme l'on peut s'en convaincre par les portraits de Marcantonio Colonna, du marquis de Pescara, de la signora Vittoria Colonna, de Federigo da Bozzolo, d'Adrien VI et du cardinal Nincafort. Ce seigneur l'avait chargé de décorer une chapelle de l'église de Santa-Maria-de-Anima; mais, rebuté par la paresse de notre artiste, il appela son compatriote Michel Coxie, qui de suite exécuta à fresque la Vie de sainte Barbe.

Sebastiano peignit aussi une femme vêtue à la romaine, que possède Luca Torrigiani; un capitaine, dont j'ignore le nom, que l'on voit à Florence chez Giulio de' Nobili; une tête non entièrement terminée qui appartient à Gio. Battista Cavalcanti; et la Vierge couvrant d'une étoffe de laine l'enfant Jésus, qui se trouve aujourd'hui dans la galerie du cardinal Farnèse; pour le roi de France, qui avait déjà un tableau de lui, il ébaucha un saint Michel terrassant le démon. Le cardinal Jules de Médicis, ayant été élu pape sous le nom de Clé-

ment VII, chargea l'évêque de Vasona de dire à Sebastiano qu'à la première occasion il le pourvoierait de quelque bon office. En attendant, notre artiste termina deux portraits de Sa Sainteté; il donna l'un à l'évêque de Vasona, et garda l'autre qui était à mi-corps; il peignit ensuite Anton Francesco degli Albizzi d'une manière qui frappa d'étonnement les Florentins; la tête, les mains, les étoffes et tous les moindres détails étaient rendus avec un soin inexprimable. En retraçant Messer Pietro Aretino, il distingua dans ses vêtements cinq ou six nuances diverses de noir, en imitant avec exactitude le velours, le satin, la moire, le damas et le drap; Messer Pietro tient en main une branche de laurier et un papier sur lequel on lit le nom de Clément VII; deux masques représentant, l'un la vertu et l'autre le vice, ornent le devant du tableau. Messer Pietro envoya cette peinture à ses concitoyens qui la placèrent dans la salle du conseil.

Sebastiano fit avec un bonheur égal les portraits d'Andrea Doria et de Baccio Valori.

A cette époque, se rappelant les promesses que lui avait faites l'évêque de Vasona, il sollicita l'office del Piombo, que la mort de Fra Mariano Fetti venait de laisser vacant, et il l'obtint à la charge de payer une pension de trois cents écus à Giovan d'Udines qui s'était mis sur les rangs avec lui; aussitôt qu'il se vit en possession de cette charge lucrative qui lui permettait de vivre dans l'aisance, il abandonna son art et se livra au repos. Le travail était devenu pour lui un véritable supplice. On

blâme souvent avec raison les princes qui ne récompensent pas les hommes de mérite, et quelquefois cependant leur libéralité produit de funestes effets; ainsi Clément VII, en jetant Sebastiano dans l'opulence, le rendit insouciant et paresseux, tandis qu'il luttait sans relâche tant qu'il fut dans la pauvreté. Dans les courts instants qu'il accorda au travail, il peignit sur pierre, pour le patriarche d'Aquilée, un Portement de croix qui lui fit beaucoup d'honneur; la tête et les mains du Christ étaient d'une exécution merveilleuse. Peu de temps après, il commença le portrait de la nièce du pape, qui depuis est devenue reine de France; cette peinture inachevée se voit aujourd'hui dans le garde-meuble de Sa Sainteté; ensuite le cardinal Hippolyte de Médicis l'envoya avec une escorte de quatre cavaliers faire le portrait de la signora Giulia Gonzaga, qui demeurait alors à Fondi. Le cardinal récompensa largement Sebastiano, et donna cet ouvrage divin au roi François I^{er} qui le fit placer à Fontainebleau.

Sebastiano avait inventé une nouvelle manière de peindre à l'huile sur la pierre. Les amateurs, croyant que par ce moyen les tableaux seraient d'une éternelle durée, et que le feu et les vers ne pourraient les attaquer, coururent apporter des arrhes à notre artiste afin qu'il travaillât pour eux; mais comme il préférait le repos à l'action, il s'occupa fort peu de tenir ses engagements; il exécuta néanmoins, sur une pierre ornée à l'entour d'autres pierres de diverses couleurs, un beau Christ mort que don Ferrante Gonzaga envoya en Espagne. Il reçut pour

cet ouvrage cinq cents écus de Messer Niccolò de Cortona, agent du cardinal de Mantoue. Sebastiano trouva le secret si vainement cherché par son compatriote Domenico, par Andrea dal Castagno, et par Antonio et Piero del Pollaiuolo, d'empêcher les peintures à l'huile sur muraille de pousser au noir. Sa Flagellation du Christ, à San-Pietro-in-Montorzo, a conservé la vigueur et la fraîcheur qu'elle avait le premier jour. Pour repousser l'humidité, il employait un enduit composé de mastic de poix et de chaux vive qu'il unissait ensuite avec une truelle rougie au feu ; il se servait également de cette préparation pour travailler sur le peperino, le marbre, le porphyre et d'autres pierres. On lui doit encore l'art de peindre sur les métaux, tels que l'argent, le cuivre et l'étain.

Mais Sebastiano s'abandonnait de plus en plus à l'oisiveté, il passait presque toutes ses journées à rêver et à causer ; croyant que, quelque prix qu'on lui donnât de ses ouvrages, on ne les payait jamais assez. Il se décida avec peine à entreprendre pour le cardinal d'Aragon un tableau représentant le Martyre de sainte Agathe ; ce morceau précieux, qui ne cède en rien aux plus belles pages de Raphaël et du Titien, appartient maintenant à Guidobaldo, duc d'Urbain.

A cette époque, Sebastiano envoya le portrait du pape Clément à Michel-Ange qui le lui avait demandé pour Giuliano Bugiardini, que Baccio Valori et Octavien de Médicis avaient chargé de reproduire les traits de Sa Sainteté dans différents tableaux. De tous les portraits que fit Sebastiano, celui de Clé-

ment VII est le plus admirable ; il peignit aussi d'après nature Paul Farnèse , et commença le portrait du duc de Castro, son fils, qu'il laissa inachevé comme tant d'autres choses ; il ne lui fallut pas moins de trois années pour terminer celui de Pietro Gonzaga , qui du reste est un chef-d'œuvre. Sebastiano possédait, près de Santa-Maria del Popolo, une très belle maison qu'il avait fait bâtir ; il y menait joyeuse vie, oubliant la peinture , et répétant souvent qu'il vaut mieux vivre tranquillement que se tourmenter et se fatiguer dans l'espérance de perpétuer son nom après sa mort, puisqu'à fin de compte le temps doit tout détruire ; et il mettait ses paroles en action. Les vins les plus exquis, les mets les plus délicats couvraient sa table où se réunissaient des gens de mérite, tels que le Molza et le Gandolfo. Quelqu'un lui disant qu'il devait avoir honte de ne plus travailler, il répondit : « Pourquoi travaillerais-je ? j'ai le moyen de ne rien faire ; d'ailleurs « il existe maintenant des peintres qui terminent en « deux mois des travaux qui me demanderaient deux « ans ; bientôt il n'y aura plus rien à peindre, et si « les artistes d'aujourd'hui travaillent tant, il faut « bien , pour qu'ils aient quelque occupation, que « les autres se reposent. » Ainsi vivait Sebastiano ; parfois seulement il s'occupait de poésie, il maniait habilement le style badin , et l'on a conservé des tercets qu'il envoya à son grand ami Messer Francesco Berni, qui lui avait adressé une pièce de vers. Personne ne fut meilleur camarade que lui, et cependant, par une inconcevable fatalité, il se brouilla

avec Michel-Ange. Ayant persuadé au pape de faire peindre à l'huile le Jugement dernier, il prépara un enduit à cet effet malgré Michel-Ange qui refusa de travailler autrement qu'à fresque, disant que l'art de la peinture à l'huile n'était qu'un art de femme, bon seulement pour des paresseux et des lâches tels que Sebastiano. Bientôt après, le Buonarroti fit recrépir le mur à son gré, sans toutefois oublier l'injure qu'il croyait avoir reçue.

Sebastiano continua de faire bonne chère jusqu'au moment où il fut attaqué d'une fièvre violente qui l'emporta en peu de jours. Il était alors âgé de soixante-deux ans. Par son testament, il ordonna qu'on l'enterrât sans aucune cérémonie, et qu'on distribuât aux pauvres l'argent que les prêtres auraient exigé ; on l'ensevelit dans l'église del Popolo, au mois de juin de l'an 1547. L'art ne perdit pas beaucoup à sa mort, car dès qu'il fut nommé Frate del Piombo, on put le compter parmi ceux qui n'existaient plus. A la vérité, ses amis regrettèrent ses doux entretiens.

Il eut de nombreux élèves, mais ils n'apprirent chez lui qu'à jouir de la vie ; il faut cependant en excepter Tomaso Laurati, de Sicile, qui entre autres choses a exécuté à Bologne un tableau représentant l'Amour et Vénus, que l'on voit chez Messer Francesco Bolognetti. Il est aussi l'auteur d'un beau portrait de Bernardino Savelli, et de quelques autres ouvrages dont il est inutile de parler.

Nous avons déjà remarqué, en plusieurs circonstances, combien il était difficile de suivre la marche et les progrès de chacune des écoles italiennes, en les considérant isolément, à cause des échanges et des emprunts continuels de principes ou de moyens qu'elles s'étaient faits les unes aux autres; à cause encore des continuels déplacements auxquels les artistes des différentes villes se livraient, soit par choix, soit par nécessité, et des fréquentes associations qu'ils contractaient entre eux, par sympathie, par intérêt, ou pour répondre mieux aux nombreuses exigences des grandes entreprises dont on les chargeait. Cependant, quoique toutes ces causes réunies compliquent singulièrement la physionomie de chacune des écoles, embrouillent et embarrassent la compréhension de leurs méthodes particulières, et rompent à chaque pas la succession et l'enchaînement de leurs acquisitions propres, il n'est pas moins vrai de dire que ces écoles conservent encore d'une manière suffisamment lisible, quand on y regarde, ce qui les distingue et les constitue. Car, malgré les emprunts qu'elles devaient inévitablement se faire, pour ne pas rester trop au-dessous de certaines convenances inhérentes à l'exercice intelligent de l'art et à sa rationnelle application, il est évident qu'elles n'en poursuivaient pas moins de préférence le développement de la partie qu'elles s'étaient imposé de pousser jusqu'à son terme. C'est ainsi que chaque école, par cette précieuse alternative de l'exclusion habituelle et volontaire, et de l'adoption accidentelle

et forcée des principes et des moyens des écoles voisines et rivales, marchait à l'unité de l'art, unité d'autant plus admirable et plus puissante, que toutes les parties qui entraient dans sa composition auraient été poussées vigoureusement, par un effort systématique et constant, que rien, autant que possible, ne serait venu troubler, ni partager. Qui a pu tracer aux écoles italiennes, dès leur origine, dès la première enfance de l'art, une manœuvre aussi bien appropriée au but? Qui a pu assurer à leurs premières démarches, à leurs premières résolutions une obéissance aussi prolongée? Ce sont là de profondes questions, auxquelles nous ne nous chargeons pas de répondre ici. Essentiellement diverses, essentiellement liées entre elles, il est aussi impossible de séparer les écoles italiennes que de les confondre. C'est là un fait que nous nous bornons à constater; car nous aurions beau ressasser ici toutes les choses usées qu'on s'est plu et qu'on se plaît encore à dire sur l'influence, en même temps semblable et opposée, des climats, des mœurs, de la constitution des villes italiennes, nous reculerions la difficulté sans la résoudre. Au lieu d'une question d'art, nous aurions une autre question, voilà tout. Nous nous contenterons donc, suivant les besoins de l'examen auquel nous nous livrons, de faire ressortir tantôt les adhérences et les affinités, tantôt les séparations et les répulsions des écoles entre elles, en priant le lecteur de se mettre toujours en garde contre les entraînements presque inévitables d'une pareille tentative, entraînements qui

pourraient quelquefois faire croire que nous méconnaissions l'unité de l'art italien, unité qui pour nous est évidente, précieuse, inattaquable. Ainsi, quand, fidèles à notre tâche, nous sommes obligés, en parlant de Venise et de Florence surtout, de mettre en saillie leur originalité, leur méthode, leur parti pris dans l'art, nous entendons les faire mieux comprendre dans leur intimité, mais nullement les extraire avec violence du grand ensemble auquel elles se rattachent à nos yeux, comme aux yeux de tout le monde.

Quoique Venise aimât par-dessus tout la couleur, la richesse et l'éclat; quoique Florence préférât le dessin, la science et la profondeur; quoique Parme et Milan prétendissent à l'effet, au ressort et à la solidité; quoique Rome exigeât l'ordre, la convenance et l'harmonie, chacune de ces villes ne resta jamais cependant indifférente aux qualités et aux ressources qui n'étaient point l'objet de sa recherche la plus exclusive, de sa prédilection la plus marquée; s'il en eût été autrement, chacune de ces villes n'eût atteint qu'un résultat trop fragmentaire, et qui eût été vraiment déplorable, parce qu'il n'aurait pu fournir aucune prise à cet esprit de rapprochement et de fusion qui s'empara de l'Italie au seizième siècle, et qui procura à l'art moderne son magnifique épanouissement. L'école florentine elle-même, qui se lie aux autres écoles beaucoup plus par tout ce qu'elle leur a prêté que par le peu qu'elle en a reçu, se fût trouvée dans l'impossibilité complète d'agir et d'opérer ses derniers progrès, si elle eût voulu fermer

absolument la porte aux améliorations acquises dans les procédés de la coloration par les Lombards, par les Vénitiens. Pour faire autre chose que des fresques pâles, sans relief et sans profondeur, des cartons sans modelé et sans vie, Florence dut bien quelquefois invoquer le génie de la couleur, et lui demander de jeter quelque prestige à une délinéation sévère jusqu'à rebuter l'œil et froisser la raison. Mais l'orgueilleuse Florence, tout en subissant cette nécessité, en garda un amer dépit, et chercha à détourner l'attention d'une démarche qui lui semblait humiliante. Michel-Ange représente admirablement l'esprit de sa ville dans la manière dont il usa de l'industriel élève du Giorgione. Sûr de son fait, à l'aide de cet habile praticien, il rêva la défaite de l'école romaine et la honte du grand Raphaël ; mais en mettant l'insouciant Vénitien à tribut, le fier Florentin prétend l'écraser sous sa protection et ses bienfaits. Sébastien donnera dans l'intimité de longs renseignements à Michel-Ange, et Michel-Ange, à son temps perdu, fera la fortune et la gloire de Sébastien ; et si Sébastien ne marche pas droit, s'il montre un peu trop de confiance en soi, s'il veut que, dans une occasion un peu importante, son patron paraisse lui devoir quelque chose, ne serait-ce qu'un enduit à la mode de Venise, son patron le traitera de lâche et de fainéant, et entendra ne plus le revoir de la vie, et ce dédain pour l'homme s'étendra jusqu'à sa science. La peinture, comme il la pratique, sera bonne pour les femmes, et jamais Michel-Ange ne consentira à s'y commettre.

Il est fort à croire qu'en tout ceci Michel-Ange était on ne peut plus consciencieux; pour les hommes de ce calibre, il y a sans doute une règle à part; leur large génie leur élargit la conscience; et voués à rendre de grands services, il faut bien que tout ce qui les entoure leur soit un instrument, instrument qu'ils ramassent quand il peut aider, et qu'ils rejettent quand il embarrasse. Si Michel-Ange eût rencontré plutôt Sébastien de Venise, sa belle composition de la Guerre de Pise ne serait peut-être pas restée à l'état de carton; s'il l'eût rencontré plus tard, il se serait peut-être moins étonné que Baccio Bandinelli malgré son grand talent de dessinateur, n'ait pu faire que de la peinture si rêche et si sauvage; on peut croire cela, d'autant plus qu'il faut se garder d'admettre que Michel-Ange ait été, comme tant d'écrivains l'ont dit, un faible peintre lui-même. Dans ses voûtes, dans ses pendentifs, dans son immense ensemble de la chapelle Sixtine, y compris même son Jugement dernier, il y a assurément quelque chose de bien indépendant de la science linéaire et de la connaissance anatomique, qui en fait de la peinture, et, quoi qu'on en dise, de la bonne et solide peinture.

Le choix heureux d'un ton local, la rencontre exacte dans le contraste et dans l'union des teintes partielles, qui peuvent seulement donner à une masse aussi grande tant de netteté, de simplicité et de convenance, et à des détails si compliqués tant de précision, de ressort et d'expression n'appartiennent pas de plein droit au plus habile dessina-

teur ; pour y parvenir, il faut encore avoir l'instinct et l'expérience de la couleur, de son essence, de ses moyens, de sa gamme, de ses ressources et de ses bornes; or, comme la peinture de la chapelle Sixtine offre incontestablement le choix heureux et l'exacte distribution dont nous parlons ; comme partout on peut apercevoir la plus ferme tenue, la plus franche détermination dans le pur emploi du ton, en dehors de l'étude de la forme que le ton est appelé à remplir, on peut en conclure que Michel-Ange avait absorbé, autant qu'il le fallait à son but, tout ce que la science vénitienne pouvait lui fournir. Et quoique Sébastien n'ait pas mis la main à l'œuvre de Michel-Ange, il peut à bon titre en réclamer sa part; ce qui n'est pas un petit honneur ni un lot à dédaigner, surtout pour un joyeux compagnon comme lui, qui ne semble jamais avoir été dévoré par un sentiment bien vif de personnalité et d'ambition.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE TOME CINQUIÈME.

	Pages.
BALDASSARE PERUZZI, peintre et architecte siennois. . .	1
JULES ROMAIN, peintre.	33
LE ROSSO, peintre florentin.	72
MICHEL-ANGE BUONARROTI, peintre, sculpteur et archi- tecte florentin.	406
BACCIO BANDINELLI, sculpteur florentin.	312
SEBASTIANO, FRATE DEL PIOMBO, peintre vénitien. . .	365

FIN DE LA TABLE.

Received of the Treasurer of the
County of ... the sum of ...

for ...

the sum of ...

...

...

...

VIES

DES PEINTRES

SCULPTEURS ET ARCHITECTES

PREMIÈRE SÉRIE

(du tome I au tome V, inclusivement)

Les Biographies des tomes I, IV et V, traduites par M. Léopold Leclanché, sont suivies de Commentaires (en caractères pareils à ceux du texte) par M. Jeanron.

Les tomes II et III sont entièrement traduits et commentés par M. Léopold Leclanché.

DEUXIÈME SÉRIE

(du tome VI au tome X, inclusivement)

Les tomes VI et VII sont traduits par M. Léopold Leclanché, et commentés par M. Jeanron.

Les tomes VIII, IX et X sont entièrement traduits et commentés par M. Léopold Leclanché.

VIES DES PEINTRES

SCULPTEURS ET ARCHITECTES

PAR GIORGIO VASARI

TRADUITES

PAR LÉOPOLD LECLANCHÉ

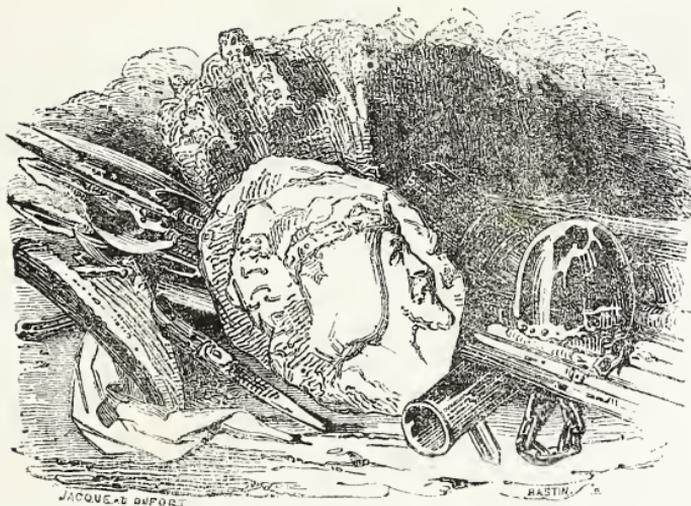
ET COMMENTÉES

PAR JEANRON ET LÉOPOLD LECLANCHÉ

121 PORTRAITS DESSINÉS PAR JEANRON.

Et gravés sur acier par Wacquez et Bouquet.

TOME SIXIÈME



PARIS

JUST TESSIER, LIBRAIRE-ÉDITEUR

QUAI DES AUGUSTINS, 37

1841

DES PRINCEPS

ROYAUME DE SUÈDE

ROYAUME DE NORVÈGE

ROYAUME DE DANEMARCK

ROYAUME DE PRUSSE

ROYAUME DE BAVIÈRE

ROYAUME DE Saxe

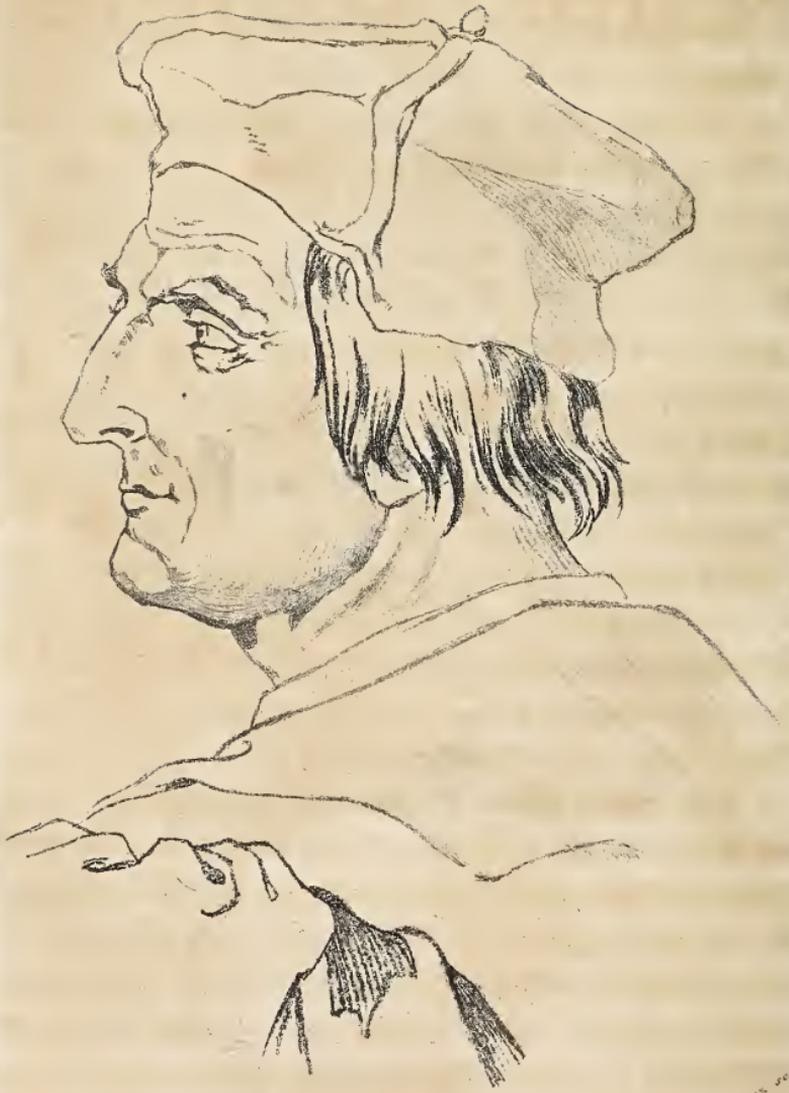


ROYAUME DE Saxe

ROYAUME DE Saxe

ROYAUME DE Saxe

ROYAUME DE Saxe



Jamson del.

Maquet sc.

ANDREA DE FIESOLE.

VIES
DES PLUS CÉLÈBRES
PEINTRES, SCULPTEURS
ET
ARCHITECTES.

ANDREA DE FIESOLE,

SCULPTEUR,

ET AUTRES FIÉSOLANS.



S'il est nécessaire aux peintres de savoir se servir des couleurs, il n'est pas moins indispensable aux sculpteurs de savoir manier adroitement le ciseau. Que de sculpteurs, en effet, modèlent admirablement en terre et se trouvent incapables de mener leurs ouvrages à bonne fin, lorsqu'il s'agit d'attaquer le marbre! D'autres, au contraire, sans aucune connaissance du dessin, mais guidés par un bon goût naturel que je ne pourrais expliquer, parviennent à tirer du marbre un parti merveilleux. Andrea, fils

de Pietro di Marcò Ferrucci de Fiesole, nous en offre un exemple. Dans sa jeunesse, les principes de l'art lui furent enseignés par Francesco di Simone Ferrucci, également de Fiesole. Il commença par sculpter des ornements ; mais il acquit bientôt une telle habileté d'exécution, qu'il ne tarda pas à aborder les figures. Ayant une main hardie et rapide, il se distinguait plutôt par une pratique qui semblait innée chez lui, que par la science du dessin. Néanmoins, il se livra à des études plus sérieuses, lorsque plus tard il travailla avec Michele Maini, autre sculpteur fiésolan, qui fit pour la Minerva de Rome le saint Sébastien de marbre, si admiré dans son temps.

A Imola, Andrea exécuta, dans une chapelle de l'église degl' Innocenti, des travaux qui lui valurent de justes éloges (1). Il alla ensuite à Naples où il était appelé par Antonio di Giorgio da Settignano, grand ingénieur et architecte, qui jouissait d'un tel crédit auprès du roi Ferrante, que, non-seulement il avait la direction de tous les édifices du royaume, mais encore de toutes les affaires les plus importantes de l'État.

A peine arrivé à Naples, Andrea fut mis à l'œuvre dans le château de San-Martino. On l'employa aussi à d'autres ouvrages ; mais après la mort de son protecteur Antonio dont les obsèques furent vraiment royales, car vingt couples de pleureurs l'accompagnèrent à sa dernière demeure, il quitta Naples et revint à Rome où il se consacra entièrement à l'étude de son art ; puis il regagna la Toscane et acheva, dans l'église de San-Jacopo de Pistoia, la cha-

pelle de marbre où sont les fonts baptismaux. Il y sculpta avec beaucoup de soin le vase et les ornements du baptistère. Dans la même chapelle, il représenta Jésus-Christ baptisé par saint Jean. Ces deux figures, grandes comme nature et en demi-relief, sont exécutées dans une bonne manière. A cette époque, il fit quelques autres petits ouvrages, desquels nous nous bornerons à dire qu'ils se distinguent par une hardiesse et un bon goût dignes d'éloges, bien que l'on y reconnaisse le métier plus que l'art. Si les artistes de l'ordre d'Andrea joignaient la science du dessin à leur habile pratique, combien ne l'emporteraient-ils pas sur ceux qui, tout en étant parfaits dessinateurs, n'obtiennent que de tristes résultats parce qu'ils ne possèdent pas l'habitude nécessaire du maniement du ciseau!

Revenons à Andrea. Il orna l'église de l'évêché de Fiesole de trois figures en ronde-bosse et de plusieurs sujets en bas-relief. Il fit également le petit bas-relief qui est scellé au milieu de l'église de San-Girolamo de la même ville. Ces différents ouvrages lui ayant acquis de la réputation, les marguilliers de Santa-Maria-del-Fiore, alors que le cardinal Jules de Médicis gouvernait Florence, lui commandèrent une figure d'apôtre de quatre brasses de hauteur. Quatre autres statues semblables avaient été confiées à Jacopo Sansovino, à Benedetto da Maiano, à Baccio Bandinelli et à Michel-Ange Buonarroti (2). Les marguilliers voulaient les douze apôtres pour les placer dans leur magnifique église à l'endroit où on les voit aujourd'hui peints par

Lorenzo di Bicci. Andrea, selon sa coutume, montra dans sa figure qu'il avait plus de pratique et de bon goût que de science du dessin. Si ce morceau ne lui attira pas autant d'éloges que ses rivaux en obtinrent, il lui laissa du moins le renom de bon et habile maître.

Andrea travailla ensuite presque continuellement pour la même église, et, entre autres choses de sa main, l'on y rencontre le buste de Marsiglio Ficino au-dessus de la porte qui conduit à la maison canoniale.

A cette époque, il exécuta pour le roi de Hongrie une fontaine en marbre qui lui fit grand honneur, et il envoya à Strigonia, ville de Hongrie, un tombeau en marbre, orné d'une Madone et de plusieurs figures, dans lequel on enferma plus tard le corps du cardinal de Strigonia. Il envoya en outre deux anges de marbre en ronde-bosse à Volterra, et sculpta pour Marco del Nero, Florentin, un Crucifix en bois, grand comme nature, qui est aujourd'hui à Florence dans l'église de Santa-Felicità, et un autre de moindre dimension pour la confrérie dell' Assunta de Fiesole.

Andrea cultiva aussi l'architecture. Il fut le maître du Mangone, tailleur de pierres et architecte, qui construisit à Rome plusieurs palais et d'autres édifices.

Devenu vieux, Andrea ne s'occupait plus que de travaux de mince importance, en homme modeste qui sait préférer une vie tranquille à toute autre chose.

Madonna Antonia Vespucci lui commanda le tombeau de Messer Antonio Strozzi, son mari; mais, comme il ne pouvait travailler beaucoup lui-même, il confia l'exécution des deux anges à son élève Maso Boscoli, de Fiesole, qui laissa de nombreux ouvrages à Rome et ailleurs. La statue de la Vierge fut sculptée par Silvio Cosini de Fiesole, et terminée en 1522, année où mourut Andrea qui fut enseveli par la confrérie dello Scalzo dans l'église des Servites.

Silvio, après avoir mis en place sa Vierge et achevé de tous points le tombeau de Messer Antonio Strozzi, continua d'exercer l'art de la sculpture avec un remarquable succès. Il exécuta une foule d'ouvrages dans une bonne et gracieuse manière, et déploya surtout une rare habileté dans les grotesques, comme le prouvent les chapiteaux de marbre, les petits masques et d'autres ornements qu'il sculpta dans la sacristie de Michel-Ange Buonarroti (3); on ne saurait vraiment rien voir de mieux. Le Buonarroti, ayant reconnu le mérite de Silvio, lui fit commencer quelques trophées; mais ils restèrent inachevés à cause du siège de Florence. De Silvio est encore le tombeau des Minerbetti, dans leur chapelle de l'église de Santa-Maria-Novella. L'ensemble et les détails de cet ouvrage sont aussi bien qu'on peut le désirer.

Silvio était à Pise l'an 1528. Il y fit un ange qui manquait sur une colonne du maître-autel de la cathédrale, pour servir de pendant à celui du Tribolo. Ces deux anges sont semblables,

au point qu'on les croirait sortis de la même main.

Dans l'église de Montenero, près de Livourne, Silvio sculpta deux figures de marbre pour les Jésuites, et à Volterra le tombeau de Messer Raffaello Maffei. Il représenta ce savant homme entouré de divers personnages et d'ornements.

Durant le siège de Florence, Niccolò Capponi mourut à Castel-Nuovo della Garfagnana, en revenant de Gênes où il était ambassadeur de la république auprès de l'empereur. Silvio fut aussitôt envoyé en toute hâte pour mouler la tête de cet honorable citoyen, afin de la traduire ensuite en marbre. La famille de Niccolò Capponi retint quelque temps à Pise notre artiste, qui était membre de la confrérie de la Misericordia dont les principales fonctions consistaient à accompagner les condamnés à mort jusqu'au lieu du supplice. Silvio remplissait dans cette confrérie l'office de sacristain, lorsqu'il lui vint un caprice des plus étranges.

Une nuit, il déterra le corps d'un criminel qui avait été pendu la veille. Il commença d'abord par le disséquer pour son instruction, puis, comme s'il eût ajouté foi à la sorcellerie et aux enchantements, il l'écorcha tout entier, et fit de sa peau une espèce de pourpoint qu'il porta quelque temps par-dessus sa chemise sans que personne le sût. Il pensait sans doute que c'était un talisman doué d'une grande vertu. Il ne quitta ce lugubre vêtement qu'après avoir été vivement réprimandé par un prêtre auquel il se confessa. Nous pourrions raconter quantité de traits semblables de Silvio; mais, comme ils n'en-

trent point dans le plan de notre histoire, nous les passerons sous silence.

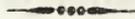
La première femme de Silvio étant morte à Pise, il se rendit à Carrara. Il y travailla un peu et y prit une nouvelle femme avec laquelle il ne tarda pas à aller à Gênes où il sculpta, sur la porte du palais du prince Doria, de magnifiques armoiries. Il orna le même palais de stucs d'après les dessins de Perino del Vaga. Il y fit aussi le buste en marbre de l'empereur Charles-Quint.

L'inconstant Silvio ne pouvait rester longtemps en place; le séjour de Gênes lui pesa bientôt, et il se mit en route pour la France. Il partit donc; mais il n'était pas arrivé au Monsanese qu'il rebroussa chemin. Il s'arrêta à Milan où il exécuta dans la cathédrale plusieurs sujets et figures, et de nombreux ornements dignes des plus grands éloges. Enfin il mourut dans cette ville, à l'âge de quarante-cinq ans. Doué d'un beau génie, quoique capricieux, il se tirait avec beaucoup d'adresse de tout ce qu'il entreprenait. Il se plaisait à composer des sonnets et à chanter en improvisant. Dans sa jeunesse, il s'était adonné au métier des armes. Certes, s'il se fût sérieusement appliqué à la sculpture et au dessin, il n'aurait point eu d'égaux, et de même qu'il surpassa Andrea Ferrucci, il lui eût été facile de surpasser beaucoup d'autres sculpteurs que l'on regarde comme de très-bons maîtres.

Du temps d'Andrea et de Silvio, florissait un autre habile sculpteur fiésolan, nommé le Cicilia. On voit de sa main, dans l'église de San-Jacopo-in-

Campo-Corbolini de Florence, le tombeau, fort admiré, de Messer Luigi Cornabuoni, chevalier. Il fit l'écu de ce seigneur dans une tête de cheval, comme pour montrer l'origine de la forme des écus.

A la même époque encore, Antonio de Carrara, sculpteur de mérite, exécuta à Palerme, pour le duc de Montelione de la maison Pignatella, Napolitain et vice-roi de Sicile, trois statues de la Vierge qui furent placées sur trois autels de la cathédrale de Montelione en Calabre, et plusieurs sujets en marbre que l'on trouve à Palerme. Cet Antonio a laissé un fils qui est aujourd'hui un statuaire non moins habile que son père (4).



Au point où nous sommes parvenus, dans la publication de notre auteur, nous allons voir apparaître, on doit s'y attendre, la foule des praticiens éminents qui suivirent les grands maîtres, ou qui s'exercèrent concurremment avec eux. Chacun de ces hommes dont l'acquis, pris isolément, eût suffi sans contredit à défrayer n'importe quelle école, dans nos temps modernes, n'en est pas moins totalement oublié aujourd'hui. La renommée des inventeurs et des grands maîtres absorbe toutes ces gloires secondaires. Cela n'est peut-être pas bien juste, mais on ne peut rien y faire. L'histoire de l'art comme toutes les histoires s'écrit sous l'in-

fluence de la curiosité humaine , curiosité assez mal inspirée quelquefois , comme on sait ; curiosité qui souvent court après les connaissances les moins applicables , et néglige étourdiment l'observation des phénomènes dont l'étude serait la plus nécessaire , la plus immédiatement profitable. Nous sommes investis de l'héritage de l'art le plus riche et le plus glorieux , et ce dont nous nous occupons le moins est de savoir comment nous conserverons cet héritage. Nous aimons mieux nous perdre dans le mystère des origines de cette fortune dont nous sommes les maîtres , que de nous occuper des utiles soins qui nous la conserveraient. Le grand souci des érudits du temps est surtout de savoir , à ce qu'il paraît , par qui , pourquoi , quand , comment la peinture a été découverte. Mais par qui et comment elle ne sera pas dégradée ou détruite , peu importe à ces hommes savants. Cette dernière question n'est pas curieuse. Pour nous , qui n'avons pas pris la plume pour assembler des nuages , il ne nous sera pas d'un mince intérêt de suivre le Vasari dans ses derniers volumes , et de nous laisser aller à toutes les pensées que soulèvent la lecture de ces biographies et le souvenir des œuvres de tant d'artistes autrefois fameux et maintenant obscurs. Ils étaient fameux dans le compagnonnage des grands maîtres , dont le sympathique assentiment et la souveraine compétence croyaient les recommander à la postérité ; ils sont négligés par nous qui croyons pouvoir faire des réputations durables à nos entours. Triste pronostic pour nos célébrités ! En dehors donc des

géants qui se trouvent encore engagés dans les derniers volumes du Vasari, comme le Titien, Andrea del Sarte et quelques autres, nous acceptons de grand cœur le soin de nous occuper de ces hommes, et de tâcher de rappeler leurs vies pleines d'œuvres fortes et de conseils importants, à l'estime et à l'attention de nos lecteurs. Il est un fait incontestable, c'est que, à peine la mémorable réalisation des artistes principaux du seizième siècle fut-elle accomplie, il s'offrit un double spectacle : d'un côté, se continuèrent des œuvres consciencieuses et saines, où la science et l'inspiration des maîtres se conservèrent dans une admirable intégrité; d'un autre côté, se produisirent des tentatives présomptueuses et folles, où le pédantisme et la manière des académistes des bas siècles de l'art se firent pressentir douloureusement. Sans les allures arrogantes, les recherches creuses, les principes relâchés, les misérables séductions de ceux qui nous légèrent ces derniers et contagieux exemples, combien de temps l'art eût-il tenu dans sa voie glorieuse, dans sa direction naïve? Sans la constance, la simplicité et le nerf qui s'obstinaient à se montrer dans les premiers, en combien de temps l'art eût-il été définitivement abîmé? Entre ces deux actions formidables, entre ce double effort du bon sens qui persiste et de la manie qui s'exaspère, l'art nous a été livré tel quel. Au moment précis où l'art, monté au faite, n'eut plus à s'accroître, mais bien à se défendre, commence, à bien dire, notre vraie tradition.

Il n'est pas besoin de remonter aux premiers temps

du monde, ou pour parler plus discrètement, il n'est pas nécessaire que tous entreprennent d'aussi longs voyages. L'art est trop vieux pour qu'il soit indispensable de battre les terres perdues qu'occupait son enfance.

Nous croyons essentiel qu'on nous renseigne sur la façon dont l'instinct pittoresque s'arrangeait du temps de Bizzamano, de Giorgius Stephanus, de Michael Blanchernita, de Michael Micros et de Pantaleo. Toutes études profitent, nous le voulons bien ; nous le confessons volontiers assurément, si, à notre tour, on veut nous permettre de croire qu'il n'est pas sans importance de savoir comment le génie humain se comporta dans les arts, quand des hommes du nom de Vinci, de Corrège, de Fra Bartolommeo, de Giorgione, de Raphaël, de Titien, de Paul Véronèse, d'Andrea del Sarte, de Michel-Ange, de Jules Romain, de Tintoret, descendirent dans la tombe.

C'est à ce travail que nous entendons nous livrer dans ces volumes. Nous y chercherons à nous rendre compte de cette position qui nous semble suffisamment curieuse. Nous le ferons, en présence de nos préoccupations actuelles et des impressions du moment dans lequel nous vivons, étudions et produisons.

Ici même, nous aurions cherché à pénétrer dans les ateliers des peintres du seizième siècle, pour rapprocher l'éducation qu'on y recevait de celle qu'on reçoit aujourd'hui dans les nôtres. Mais nous remettons cela à quelque note prochaine, croyant bon,

avant d'entreprendre cet examen, de dire quelques mots sur la question de la vocation dans les arts, question qu'on a obscurcie en y versant beaucoup d'encre, et dans laquelle nous nous retrouverons, comme de juste, vis-à-vis des dissonances de l'opinion, de la critique et de l'esthétique.

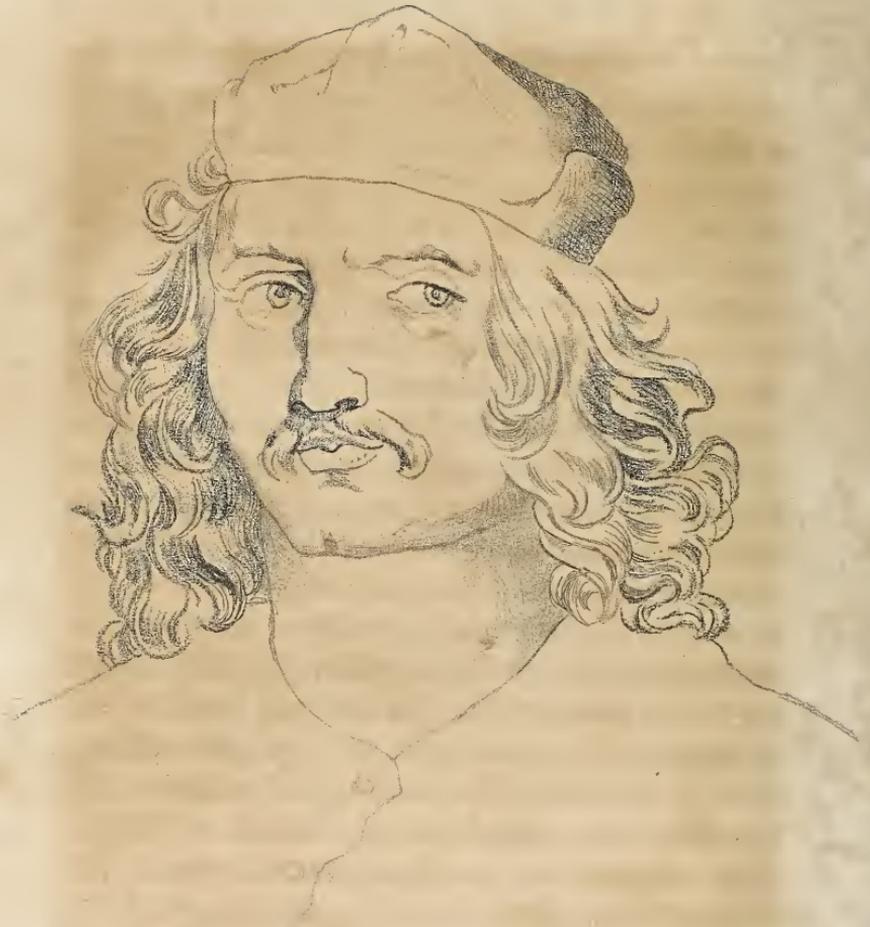
NOTES.

(1) Andrea fit aussi deux petites statues dans la chapelle del Salvatore. Voyez le Titi.

(2) Le Bandinelli ne fit point la statue qui lui avait été commandée. Michel-Ange laissa un saint Mathieu ébauché.

(3) Par la sacristie de Michel-Ange, le Vasari désigne la chapelle de San-Lorenzo, où sont les tombeaux des Médicis.

(4) Antonio de Carrara, autrement dit Antonio Langini, exécutait si habilement les draperies, que Michel-Ange répondait aux personnes qui lui demandaient une figure drapée : « Allez trouver le Langini en Sicile. » Antonio enrichit la tribune de la cathédrale de Palerme de seize statues en marbre, et d'une foule de bas-reliefs, d'arabesques et d'ornements de la plus grande beauté.



Scamozzi del.

Hogben sc.

BENEDETTO DE ROVEZZANO.

BENEDETTO DA ROVEZZANO,

SCULPTEUR.



Qu'elle doit être grande la douleur de ceux qui, après avoir enfanté des œuvres de génie, se trouvent tout à coup privés de la vue par l'âge, la maladie, ou quelque funeste accident! Ils espéraient jouir dans leur vieillesse du fruit de leurs travaux, ils espéraient voir les œuvres des autres artistes, ils espéraient connaître la perfection à laquelle était parvenu cet art qu'ils avaient pratiqué; mais, hélas! ils ne peuvent alors apprécier ni les défauts ni les qualités de leurs rivaux. Lorsqu'ils entendent louer ceux qui leur ont succédé, leur chagrin devient encore plus vif, non par envie, mais parce qu'il leur est impossible de juger eux-mêmes si cette renommée est juste et méritée; tel fut le sort de Benedetto da Rovizzano, sculpteur florentin, dont nous écrivons la vie pour que le monde sache avec quel art cet homme habile et expérimenté attaqua le marbre et créa des choses merveilleuses.

Parmi quantité d'ouvrages qu'il exécuta à Florence, on remarque, dans la maison de Pier Francesco Borgherini, une cheminée en pierre de macigno, des chapiteaux, des frises et d'autres nombreux

ornements sculptés avec soin. Il enrichit aussi la maison de Messer Bindo Altoviti, d'une cheminée et d'un évier en pierre de macigno ; mais, pour ce qui regarde l'architecture, il se servit des dessins de Jacopo Sansovino. En 1512, le gonfalonier Piero Soderini lui confia l'exécution d'un magnifique tombeau dans la grande chapelle del Carmine de Florence. Au milieu d'ornements et de remarquables figures, il jeta une draperie en pierre de touche d'un fini si précieux, qu'on la croirait de satin noir. En un mot, on ne saurait trop louer cet ouvrage de Benedetto. Comme il connaissait aussi l'architecture, ce fut d'après l'un de ses dessins que l'on arrangea, à Sant'-Apostolo de Florence, la maison de Messer Oddo Altoviti, prieur de cette église. Il fit en marbre la porte principale sur laquelle il sculpta les armes des Altoviti. Ces armoiries représentent un loup décharné qui se détache du fond avec quelques objets flottants travaillés avec une délicatesse extrême. Dans la même église de Sant'-Apostolo, au-dessus des deux chapelles de Messer Bindo Altoviti, où Giorgio Vasari d'Arezzo peignit à l'huile le tableau de la Conception, Benedetto exécuta en marbre la magnifique sépulture de Messer Oddo ; puis, comme nous l'avons déjà dit, il fit, avec Jacopo Sansovino et Baccio Bandinelli, un des apôtres hauts de quatre brasses et demie, destinés à Santa-Maria-del-Fiore. C'est l'évangéliste saint Jean, figure d'un bon dessin qui se trouve aujourd'hui avec plusieurs autres statues dans l'œuvre de Santa-Maria-del-Fiore.

L'an 1515, les supérieurs de l'ordre de Vallombrosa, ayant résolu de transférer le corps de saint Giovanni Gualberto de l'abbaye de Passignano dans l'église de la Santa-Trinità de Florence, demandèrent à Benedetto le dessin d'une chapelle et d'un tombeau. Des niches placées entre des pilastres chargés d'ornements et de grotesques finement sculptés devaient renfermer des statues grandes comme nature. Le soubassement, haut d'une brasse et demie, aurait représenté des sujets tirés de la vie de saint Giovanni Gualberto. Benedetto, aidé par plusieurs sculpteurs, travailla pendant dix années consécutives à ce tombeau, qu'il acheva avec tous les accessoires dans les maisons del Guarlondo, lieu voisin de San-Salvi, hors de la porte alla Croce où habitait presque toujours le général de l'ordre qui subvenait à ces énormes dépenses. Cet ouvrage émerveilla Florence. Mais, hélas ! les marbres et les chefs-d'œuvre des hommes de talent sont soumis à la fortune ! La discorde régna parmi les moines, leur gouvernement vint à changer, et l'œuvre de Benedetto resta imparfaite dans le même lieu jusqu'en 1530. A cette époque, la guerre étant allumée autour de Florence, les soldats détruisirent tous ces travaux et détachèrent méchamment les têtes de ces statues précieuses. Tout fut tellement ruiné et saccagé, que les moines vendirent ensuite les débris à vil prix. Ceux qui voudront connaître ce qui en reste peuvent aller visiter l'œuvre de Santa-Maria-del-Fiore où se trouvent quelques morceaux qui ont été achetés comme marbres brisés, il y a

peu d'années, par les ministres de cette église (1). S'il est vrai que tout se conduit à bonne fin dans les monastères où règnent la concorde et la paix, il est vrai aussi qu'au contraire rien n'arrive à perfection, là où dominant l'ambition et la discorde; car autant un homme bon et sage construit en cent ans, autant un ignorant grossier et insensé détruit en un jour. Le sort semble vouloir bien souvent que les gens ineptes et incapables d'apprécier les choses de mérite soient ceux qui commandent et gouvernent, ou plutôt qui détruisent tout, comme l'a dit l'Ariosto avec tant de vérité, au commencement de son dix-septième chant, en parlant des princes (2). Mais, pour en revenir à Benedetto, ce fut un très-grand malheur que tant de travaux et de dépenses aient été ainsi perdus. Il donna ensuite le dessin de la porte et du vestibule de l'abbaye de Florence, et construisit plusieurs chapelles, et entre autres celle de Santo-Stefano pour la famille des Pandolfini.

Enfin Benedetto fut appelé en Angleterre au service du roi, dont il sculpta le tombeau. Ce prince le chargea de nombreux travaux en marbre et en bronze, et le récompensa avec une libéralité qui le mit à même de vivre à l'aise le reste de ses jours. Il retourna alors à Florence où il fit peu de chose, car bientôt les vertiges qui en Angleterre avaient commencé à lui donner mal aux yeux et d'autres infirmités causées, dit-on, par le feu près duquel il restait en fondant ses métaux, le privèrent complètement de la vue. Il cessa donc de travailler environ vers l'an 1550, et mourut quelques années après.

Benedetto supporta cette cécité durant ses dernières années avec une patience vraiment chrétienne, remerciant Dieu de lui avoir permis d'acquérir par son travail les moyens de vivre honnêtement.

Benedetto fut un aimable et galant homme et rechercha toujours la société des gens de bien. Nous avons copié son portrait sur un dessin de notre recueil, qui fut fait d'après lui dans sa jeunesse, par Agnolo di Donnino.

Nous possédons plusieurs excellentes études de la main de Benedetto, qui certes mérite d'être compté parmi les artistes célèbres.



On se plaint toujours. Le livre du Vasari, écrit en présence des siècles les plus propices que nos arts aient rencontrés, ne laisse pas, cependant, d'abonder en boutades amères contre les personnes et les choses, les faits et les opinions, qui entravent la marche de l'art et troublent la prospérité de l'artiste. Souvent cet homme pressé, sous la plume duquel les documents s'entassent et débordent, s'arrête, malgré lui, pour flétrir, dans quelque digression aussi naïve qu'éloquente, ces auteurs ou ces causes d'allanguissement et de désordre. On pense bien que nous n'avons pas ici en vue les réflexions dont il fait précéder la biographie de Benedetto da Rovazzino. Le déplorable malheur qui interrompit l'utile carrière de ce courageux praticien suggère à notre

auteur des considérations sans doute fort touchantes, mais auxquelles il est, certainement, inutile d'ajouter quelque chose. Cependant, si nous devons le laisser dans la compassion qu'il éprouve, alors qu'il nous raconte comment Benedetto da Rovizzano, intrépide fondeur, perdit la vue au feu de ses fourneaux, nous devons le suivre dans la colère qu'il ressent quand il nous explique comment les merveilleux travaux de cet ouvrier furent mutilés et dilapidés. Or, pour suivre ici le Vasari, il faut nous porter loin. Cavalièrement appuyé sur le grand Arioste, il enjambe son sujet apparent dans une phrase brève, et les vers acérés du dix-neuvième chant du poète lui servent, même sans qu'il les déclame, à atteindre son but réel. C'était peu à son gré d'avoir tympanisé les discordes intestines et l'avarice des communautés qui peuvent seulement par la concorde et la libéralité reconnaître et conserver les dignes travaux de l'art, la langue lui démangeait de se permettre davantage, même en courant. Sur ce point, il tenait à dire son mot aux puissances du siècle. Et ce mot est trop rude pour le répéter ici. Cependant, sans vouloir systématiquement rabattre les griefs du Vasari, nous pouvons affirmer qu'il ne s'est jamais douté des véritables causes de la dépréciation de l'art et de ses réelles traverses. Comment les aurait-il devinées dans les beaux temps où il vécut? Comment les aurait-il sondées dans ces jours d'entraînement où les plus glorieux maîtres accomplissaient à l'envi, sous ses yeux, la production aussi rapide que durable, aussi abondante que belle, dont

son Italie a décoré notre monde moderne? Sur le retour de l'âge, vers la vieillesse de Michel-Ange et de la liberté florentine, notre sagace auteur eût pu seulement commencer à concevoir quelque doute et à craindre pour l'avenir de l'art; mais, comme chacun alors, il n'y songea guère. Vasari pouvait-il justement apprécier les déviations politiques et sociales auxquelles correspondait cette déviation artistique? La meurtrière Académie de Saint-Luc, dont lui-même fut un des principaux instigateurs, n'était, dans son esprit et la volonté de ses mâles condisciples, qu'un hommage rendu aux maîtres, et qu'une consécration pieuse de leur tradition. En dehors donc de ce que cette institution fatale de l'Académie réservait sans le montrer encore, où le Vasari aurait-il trouvé quelque cause efficace de dépérissement et de désordre dans l'art? Les personnes et les circonstances, dont il se plaint quelquefois avec tant d'amertume, que pouvaient-elles sur ses destinées? Il faut s'habituer à regarder courageusement les choses, et, sans craindre de s'endurcir, il faut savoir ne pas se révolter devant les lois éternelles. Les nobles tendances, contrariées dans leurs cours par les fautes et les crimes des générations, périssent-elles jamais sous les règlements de la Providence? Qu'importe à l'art la mort prématurée de celui-ci ou la vie misérable de celui-là! Qu'importe à l'art même la peste et les fléaux, la guerre et le sac des villes, l'ineptie et la brutalité de quelques particuliers! Tous ces détestables éléments, toute cette engeance atroce peuvent abîmer les plus sympathiques

existences; mais l'existence de l'art en est-elle réellement atteinte? Pas le moins du monde. L'histoire est là qui le prouve. Votre ville, votre patrie, Vasari, fut visitée presque à la fois par tous ces fléaux; et c'est au milieu d'eux que surgirent ses plus grands hommes, et que se produisirent ses plus fortes œuvres. La règle suivant laquelle Dieu distribue la santé, la fortune, l'intelligence, le calme ou le trouble, nous échappe; est-ce une raison à nos pensées de ne pas s'y conformer? et pouvons-nous être plus jaloux que lui de la conservation et de l'ordre du monde? Mais, dans le champ de notre libre action, ce que nous faisons de nos mains ou ce que nous laissons faire, voilà ce qui nuit. Et si vous viviez de notre temps, Vasari, vous le verriez clairement. Nous avons, depuis vous, perverti ou laissé pervertir tous les vrais principes de l'art; nous avons méconnu ou laissé méconnaître tous les vrais besoins de l'artiste, et cela est un mal plus vaste, plus irréparable (que l'intérêt de l'art nous absolve de cette dure parole), que la vie misérable d'un Corrège, que la mort prématurée d'un Raphaël, que le sac de Rome, la peste de Florence, et les brutalités de quelques hommes ineptes auxquels le hasard a donné la puissance. Vous avez prétendu, Vasari, qu'un homme ignorant détruit parfois plus en un jour qu'un homme sage ne construit en cent ans; que vous semblerait-il aujourd'hui, où l'ignorance est partout et la sagesse nulle part? Il en est cependant ainsi. Dans votre Italie, dans notre France, la pauvreté de nos œuvres en dépose. Le vulgaire, qui ne veut point faire

ces durs aveux, est réduit à déprécier les œuvres immortelles dont il a perdu l'intelligence; mais nos hommes les plus forts, qui sont seuls à en garder quelques étincelles, n'en doutent pas dans leurs consciences. La vénération du passé, que les vrais amis de l'art professent, est tout ce qui nous reste.

C'est assez, nous le voulons croire, si le temps de réagir est venu, et si l'on réagit avec connaissance. Comment s'y prendra-t-on toutefois? par quels moyens cette réaction bienfaisante viendra-t-elle purifier le champ de l'art de toutes les influences mauvaises qui l'étiolent, et débarrasser sa carrière de toutes les embûches qui l'entravent? On ne peut se promettre le succès dans cette œuvre longtemps délaissée, et dont chaque jour de négligence accroît les fatigues nécessaires, qu'en unissant les consciences et les efforts vers un but commun. Comment unira-t-on ces consciences et ces efforts? En décrivant courageusement toutes les dissidences qui séparent et isolent les amis de l'art, afin qu'ils en voient mieux les résultats funestes; car ce n'est pas sur un terrain vague et mouvant que l'unanimité peut s'assurer; ce n'est pas davantage vers un but étroit et partie que l'universalité peut tendre.

Et d'abord, sans nous perdre dans des sommités qui ne nous sont point accessibles, sans aller chercher des analogies dont l'examen nous écraserait, en laissant à d'autres cette haute mission et ce travail héroïque, voyons quelles sont les causes de dépérissement, de décadence, les plus immédiates, les plus visibles, et sur lesquelles les artistes et les amis

de l'art peuvent plus facilement s'entendre et opérer?

Au premier rang, au rang royal, il faut placer les erreurs de l'opinion publique; car l'histoire de l'art nous le montre, et c'est là un de ses enseignements fondamentaux : l'opinion publique peut seule soutenir et féconder les hautes tendances des artistes. Les plus grands hommes de notre tradition, les Appelles et les Phidias, les Michel-Ange et les Raphaël, ont trouvé chez elle leur principale force; les exceptions à cette règle la confirment. A tous les degrés de l'échelle et pour toutes les organisations, point de développement assuré, si ce développement se cherche à contre-sens de l'opinion.

Les erreurs de l'opinion publique, dans nos affaires, s'exercent principalement sur la destination et l'objet de l'art dont elles pervertissent les saines notions. Elles poussent ou sanctionnent dans la plus fâcheuse direction le pouvoir, dont les conseils et les ressources se dépriment ou s'inutilisent. Elles troublent le sens naïf et détournent les dispositions natives dans les études premières; frappant nos arts dans les sources mêmes de la vie, et mutilant nos artistes dès leur jeunesse.

Après les erreurs de l'opinion publique viennent celles des artistes : cercle vicieux d'influences, où l'art, malgré le riche héritage des siècles et les leçons de l'expérience, tourne dans le plus délabrant vertige, comme ces chevaux usés qui, avant de tomber sous le marteau, se laissent ainsi étourdir.

Les erreurs des artistes portent surtout sur les principes de l'éducation et de la production arti-

stiques. C'est à l'ombre des ateliers qu'elles font effrontément leurs ravages, et au jour des exhibitions publiques qu'elles les dissimulent hypocritement.

Quant à nous, passerons-nous en revue cette troupe de notions ruineuses et de préventions arrogantes, qui commence à cacher si mal, sous le double manteau de l'autorité publique et de l'autorité spéciale, ses ignorances et ses contradictions, véritables ulcères de la pensée? Jusqu'à un certain point, oui; oui, suivant nos forces et nos convenances.

Et d'abord, commençons par le plus difficile, par ce qui touche à l'opinion publique en fait d'art.

Supposez qu'un jeune homme, libre de son avenir, consciencieux et modéré, veuille donner son existence tout entière à l'étude et à l'exercice de la peinture. Supposez encore qu'il attende de cet exercice seul ce qui doit s'attendre de toute profession. S'il a été prudent autant que désireux, sa première situation d'esprit n'a-t-elle pas été le doute? Ne s'est-il pas, premièrement, arrêté au seuil de l'art, comme au bord d'un abîme?

S'il en était autrement, c'est qu'alors il n'aurait pas entendu les mille voix de la presse et de l'opinion, et tout ce flux d'éloquence qui chaque année déplore plus haut l'aveuglement de l'inutile jeunesse qui encombre l'école, les ateliers et les expositions; c'est qu'alors il n'aurait pas entendu ces incessantes mercuriales adressées avec une acrimonie égale aux hommes qui continuent les errements anciens, et à ceux qui poursuivent les données nouvelles.

S'il ne les a point entendues, c'est un malheur ; car il est bon qu'un homme , dans une occurrence aussi grave et d'ailleurs unique dans la vie , se détermine avec connaissance de cause.

Il faut donc qu'il sache que , quant à l'art de la peinture considéré en lui-même et dans ses hauteurs morales , les théories les plus contradictoires sont en présence , et que tout producteur dans notre école est contraint à marcher dans des conditions qui n'ont jamais été rencontrées dans aucune autre. Il faut qu'il sache que , de tous côtés , son futur talent est menacé par les appréciations les plus contradictoires , et que les temps ne sont plus où les mérites incontestables , aidés par les circonstances heureuses , trouvent dans l'assentiment public la récompense de leurs labeurs. Tout talent , aujourd'hui , ne peut être appuyé que par de rares suffrages , et doit traîner à sa suite le boulet des innombrables exigences auxquelles nul ne peut satisfaire. Tous les principes , tous les goûts qui ont dominé successivement les écoles d'art chez tous les peuples , sont représentés simultanément aujourd'hui chez nous , et aspirent les uns et les autres , avec le même acharnement , à despotiser notre malheureuse école. Embarras poignant et grande démarche pour le jeune peintre , que de décider auxquels il se donnera !

Sera-t-il avec ceux qui , se fondant sur le passé , anathématisent le présent et usurpent l'avenir , soit au profit de l'art grec , soit au profit de l'art italien ? Appartiendra-t-il à ceux qui , avec une égale har-

diesse, exhumant la barbarie romaine et byzantine du moyen-âge, prétendent régénérer notre art moderne à cette source troublée par tous les germes et toutes les dissolutions d'une civilisation naissante et d'un monde vieilli ; ou bien encore à ceux qui, voulant le salir davantage au borbier des moins lointaines décadences, et lui constituer par là une originalité plus piquante, l'excitent à tous les caprices et à toutes les corruptions du dernier siècle ?

Mais ce n'est pas tout. Ces aveugles apologistes du passé, qui tiraillent le jeune peintre au nom des traditions et des exemples contraires, ne sont pas seuls à se le disputer. Il lui faut encore se débattre avec ceux qui ont reçu le don de prophétie, et qui lui expliquent à la fois, avec un ascendant égal, chacun un avenir de sa façon. Les uns promettent à l'art plus de profondeur et plus d'intimité ; ils lui prescrivent l'ombre et le silence : l'avenir en fera un joyau précieux qu'on dérobera aux profanes regards. L'art, au contraire, disent les autres, est un levier puissant qui doit ébranler les masses populaires, les instruire et les moraliser : l'avenir le promènera dans le monde comme un étendard.

Voilà, jeune homme, en sommaire ce que pensent de l'art ceux qui jugent l'artiste. Dans ces systèmes différents, nécessité, dit-on, de choisir : choisissez ; mais n'oubliez pas que chacun de ces conseillers, dans sa prévoyance paternelle, a voulu vous garantir contre vos instincts en révolte et vos propres faiblesses, en vous infligeant une vie et des mœurs singulières appropriées à son idée. Pour les

uns, il convient qu'un artiste connaisse les saintes extases de la réclusion monacale, et se soumette à l'existence tranquille et pure du bienheureux Fiesole, du frère Barthélemi, et de cette troupe sainte des peintres de Sienne et de l'Ombrie. Pour les autres, les allures de Salvator, le grand saltimbanque de la peinture, sont de rigueur. Autant donc que les mœurs contemporaines et la police actuelle le facilitent, baladez et courez les aventures. En effet, n'est-il pas nécessaire de commenter ses œuvres par sa vie, et, sans cette montre, comment voudriez-vous qu'on crût à la sérénité ou à la vigueur de votre œuvre?

Ici nous parlons sérieusement, et notre expérience des hommes, qu'un long contact déjà nous a permis d'examiner, nous assure que nous avons mis, dans l'intérêt de la jeunesse et de l'art, le doigt sur une plaie vive, sur une plaie honteuse dans notre école. Eh! mon Dieu! ne tombe-t-il pas sous le sens que, la tournure d'esprit d'une époque se reflétant dans sa littérature, ces manifestations si diverses et si entraînantés des gens lettrés influent sur une jeunesse essentiellement impressionnable, et qu'exaltent encore et leurs livres et son ignorance ordinaire? S'il est reconnu qu'au lieu d'indiquer les vraies difficultés et les vraies jouissances de l'art, c'est maintenant une fureur dans l'orgie littéraire d'échafauder les plus bizarres théories, de faire étinceler les plus monstrueux paradoxes, que voulez-vous qu'il en arrive? En faussant les intelligences, on pervertit les âmes; en dépravant l'homme, on égare l'artiste.

Combien n'en avons-nous pas rencontré de ces natures si bien disposées encore pour notre art, natures à forts instincts et à faibles caractères, qui ont abouti au suicide moral, y marchant aux sons enivrants des amplifications littéraires ! Il y en a, souffreteux enfants échappés par leur génie des derniers rangs des familles ouvrières, qui, peu contents de gagner avec leur talent heureux de quoi sustenter dix familles, l'ont gâché en le monnayant, poursuivis qu'ils étaient par le cortège de tous les besoins factices. On avait fait rêver à ceux-là les somptuosités royales de l'Espagnolet et de Vandyck. Il y en a qui désertent leurs ateliers pour s'immiscer dans les intrigues, parce que Rubens a été ambassadeur et que Raphaël eût été cardinal. Il y en a qui les ferment, parce que Michel-Ange ne voyait personne et ne fréquentait que son talent et son orgueil. Il y en a qui boivent, comme buvait Mabuse. Il n'est pas jusqu'à la légende apocryphe de Rembrandt, qui n'ait fait des avars.

Maintenant, si, pour ne point sortir de notre cadre, nous avons groupé par grandes masses les plus notables dissidences de l'opinion publique en fait d'art, et si, pour en mieux faire sentir les funestes influences, notre supposition a jeté à travers un jeune homme sans expérience, croit-on que l'homme fait, que l'artiste éprouvé ait moins à essayer et à souffrir ? Il s'en faut de beaucoup !

Chacun des systèmes qui se partagent l'opinion, non content d'appeler à soi par les plus captieuses sollicitations la jeunesse hésitante de l'artiste, pour-

suit avec acharnement, et par les plus injustes appréciations, la conviction de sa virilité. L'artiste vit en présence de toutes les religions en fait d'art, et toutes les religions sont pour lui intolérantes et persécutrices.

« Si les différents systèmes, si les différents goûts
 « de chacun des critiques qui se disputent l'opinion
 « publique, depuis les fanatiques de la peinture
 « chinoise jusqu'à ceux de la peinture espagnole,
 « consentaient seulement à permettre qu'on essayât
 « de les contenter tour à tour et non pas à la fois,
 « j'y travaillerais, nous disait quelqu'un, et j'acquer-
 « rais probablement ainsi une réputation incon-
 « testée. Mais, comme ils sont trop jaloux l'un de
 « l'autre pour le permettre, que voulez-vous qu'on
 « fasse? »

Fallait-il répondre à cet homme, le plus fort peut-être des artistes de ce temps, d'essayer à les contenter tous ensemble dans une seule et même œuvre?

Qu'on nous en croie, tous ces systèmes, s'irritant l'un l'autre de leur présence, sont un grand mal. L'histoire des belles époques n'offre rien de pareil; à cause de tous ces systèmes aucun artiste ne peut plus devenir populaire, aucun talent ne peut plus échapper à l'insulte. La gloire ne sait plus où se saisir et comment se mériter; nous travaillons dans le vide. Ces scandales de la critique annulent le public. Le sentiment public tombe à l'état moléculaire, et l'on veut que l'art se garde entier!

Et puis, pour tout dire, ces scandales blasent le public et fatiguent l'artiste. Ils les dépravent tous deux

également, et l'un par l'autre : le public par la satiété, et l'artiste par la peur.

Le public troque, pour les satisfactions creuses de la subtilité à laquelle il s'habitue, les impressions vives et généreuses du sentiment dont il s'écarte : mauvais marché. L'artiste énervé remplace l'inspiration par la complaisance, et tombe honteusement par la crainte dans toutes ces erreurs que l'audace n'eût pas commises ou eût fait oublier.

Le lien de sympathie qui doit unir l'artiste au public devient une lourde chaîne pour tous deux. Le public tremble d'avoir mauvais goût, de se laisser engouer niaisement, de paraître peu connaisseur ; l'artiste marche gauchement à force de prudence, craint de déchirer son pied aux épines du chemin, rêve sans cesse et parle bas dans son œuvre pour ne pas éveiller la critique. Il s'occupe surtout à comparer la manière dont il s'y prend à celle qu'emploie son voisin plus heureux et mieux habitué. Ce calcul est si simple, cette idée est si naturelle : « Ce qui lui a réussi beaucoup me réussira tous les jours un peu ! » Alors il emprunte son mouvement, sa forme, sa couleur, sa pensée même ; immense avantage résultant de la comparaison ! L'ouvrier n'a plus foi dans ses muscles, le poète dans son génie ; fainéant avili, sans conscience, sans caractère, il mendie sa part d'admiration, et la critique, qui n'aime pas infiniment les hommes fiers, la lui donne de préférence. — Ainsi s'évanouit et disparaît, par la complaisance de l'un et l'exigence de l'autre, la faculté de produire et celle de sentir,

et le charme partagé qui résulte de toutes deux ; ainsi éclot, à la chaleur d'une admiration sans intelligence, une perfection factice, résultat moyen qui n'offense personne, qui n'a pas de valeur par la présence des qualités, mais par l'absence des défauts ; résultat que les douaniers de la critique ne peuvent jamais saisir, et qui se reproduira tous les ans jusqu'à ce qu'on arrive enfin à l'innocence de la toile blanche, où la critique pourra reconnaître toute la pureté, toute la sagesse, tout l'équilibre qu'elle recommande au nom de l'éternelle raison, et par les considérations les plus nouvelles et les argumentations les plus contradictoires.

Arrêtons là, pour le reprendre bientôt, le triste examen des influences qui contrarient la marche de l'art et compromettent sa prospérité. La sollicitude la plus désintéressée a été notre seul mobile, qu'on le veuille croire. Ce sentiment, naturel à tout homme qui aime les arts, a pu sans doute nous passionner, sans que la malveillance ait le droit d'en charger les proportions légitimes pour défigurer le sens de nos considérations : si elle y parvenait, nous n'aurions pas été compris. Il y a des questions tellement délicates, qu'il ne suffit pas de les traiter clairement pour toujours être entendu. Nous aurions échoué complètement dans notre essai, si, de nos paroles loyales, on tirait cette conséquence détournée, que nous avons nié à la théorie ses enseignements, à la critique ses services, à la presse ses sympathies. Ici nous avons signalé sans crainte leurs écarts, nous reconnâtrons ailleurs leurs bienfaits ; nous

avons la conviction d'être dans le vrai. A tous les indices auxquels nous comptons le faire reconnaître, nous en ajouterons un encore, le plus concluant peut-être de tous, celui d'avoir su nous préserver des mauvais conseils de l'ingratitude.



NOTES.

- (1) Voyez le P. Richa, tom. VI, p. 77 et 78, et le Migliore, p. 63.
- (2) Voici les vers de l'Arioste auxquels Vasari fait allusion :

Il giusto Dio, quando i peccati nostri
Han di remission passato il segno,
Acciò che la giustizia sua dimostri
Egualè alla pietà, spesso dà regno
A tiranni atrocissimi ed a mostri,
E dà lor forza e di mal far ingegno.

VINCENZIO DE SAN-GIMIGNANO

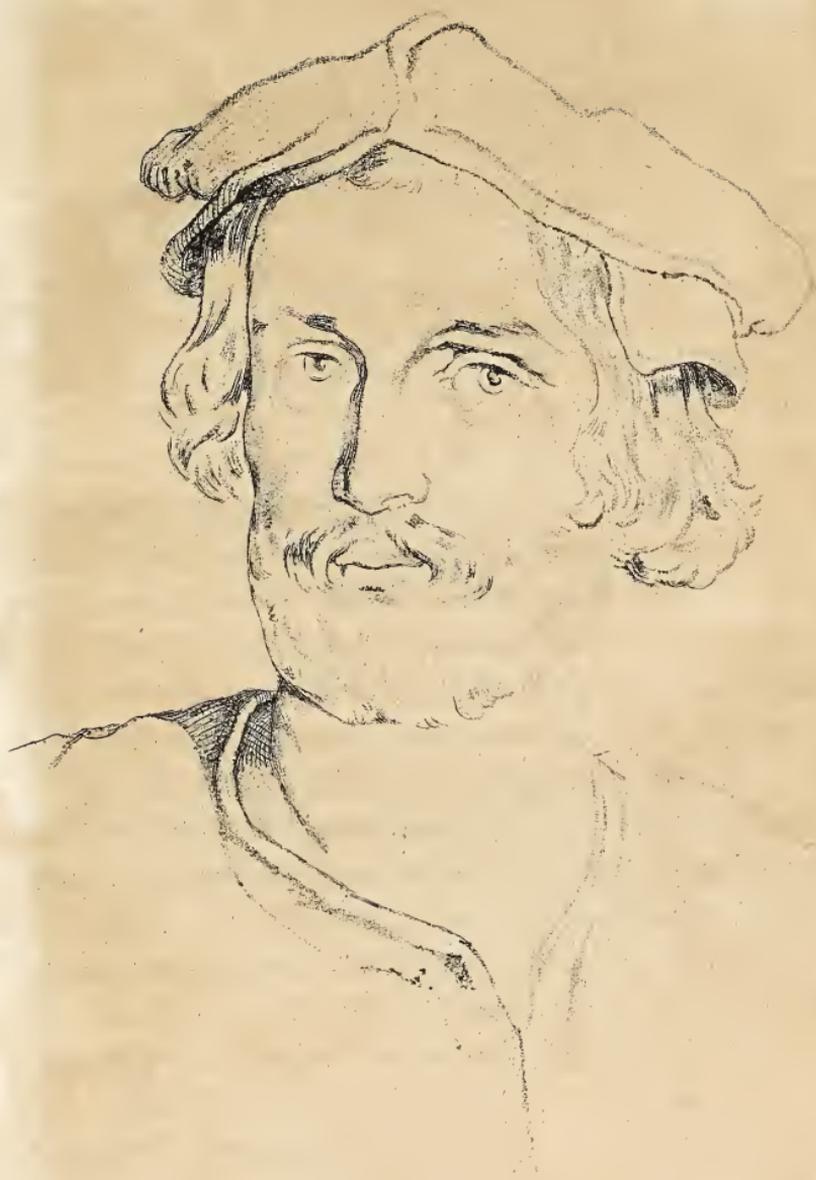
ET TIMOTEO D'URBIN,

PEINTRES.

Après la vie du sculpteur Benedetto da Rovezzano, je dois écrire celle de deux excellents peintres, Vincenzo de San-Gimignano et Timoteo d'Urbini. Je commencerai par Vincenzo dont le portrait est ci-contre, puis je m'occuperai immédiatement de Timoteo, ces deux artistes ayant été, presque dans le même temps, élèves et amis de Raphaël.

Par la protection du gracieux Raphaël d'Urbini, Vincenzo obtint avec plusieurs autres peintres, dans la loge vaticane, des travaux dont il s'acquitta de façon à s'attirer les louanges générales, et à mériter d'être chargé d'exécuter en clair-obscur, dans le Borgo, vis-à-vis du palais de Messer Gio. Battista dall' Aquila, Apollon entouré des neuf Muses au-dessus de quelques lions de la plus grande beauté.

Vincenzo avait une manière très-soignée; son coloris était harmonieux et le caractère de ses figures extrêmement agréable. En somme, il s'efforça toujours d'imiter son maître Raphaël, comme le prouve la façade de la maison construite au Borgo, en face



Scaron del.

D'acquas. sc.

VINCENZIO DE SAN GIMIGNANO

du palais du cardinal d'Ancona par Messer Gio. Antonio Battifero d'Urbino. Cette façade représente, par allusion au nom de famille des Battiferi, les Cyclopes forgeant les foudres de Jupiter, et d'un autre côté Vulcain fabriquant les flèches de Cupidon. Ces fresques et plusieurs autres furent peintes par Vincenzo d'après des dessins que Messer Gio. Antonio Battifero devait à Raphaël, dont l'amitié lui avait déjà valu de nombreux bénéfices et de grosses pensions à la cour du pape.

Vincenzio peignit ensuite, sur une façade de la place de San-Luigi-de'-Francesi à Rome, une multitude de sujets, parmi lesquels on distingue la Mort de César, le Triomphe de la Justice, et un Combat de cavalerie. Près du toit, entre les fenêtres, il plaça quelques Vertus d'une exécution parfaite.

Les Mages guidés par l'étoile, qui se voient sur la façade des Epifani, derrière la Curia-di-Pompeo et près du Campo-di-Fiore, sont également de Vincenzo (1). Il contribua encore par une infinité d'autres travaux à l'embellissement de Rome, dont le climat a toujours exercé une si merveilleuse influence sur les productions du génie. Cette remarque ne semblera point ridicule, si l'on songe que l'expérience a démontré que souvent le même homme subit dans son talent des variations extraordinaires, en mieux ou en pire, suivant les lieux où il est appelé à travailler.

Vincenzio était en très-haut crédit à Rome lorsque, l'an 1527, la ruine et le saccage de cette malheureuse ville, jadis maîtresse des nations, le con-

traignirent à retourner à San-Gimignano sa patrie. Là, privé de l'air vivifiant et inspirateur de Rome, il sentit diminuer son amour de l'art, et, dans son abattement, il ne fit plus que des ouvrages sur lesquels je me tairai, afin de ne pas ternir la renommée qu'il avait d'ailleurs justement acquise. Il me suffit que l'on voie clairement combien les violences de la guerre sont contraires à l'épanouissement du génie. Un compagnon de Vincenzo, appelé Schizzone, nous en offre encore un exemple. Ce peintre avait exécuté au Borgo, au Campo-Santo de Rome et à Santo-Stefano-degl'Indiani, plusieurs morceaux fort estimés, lorsque la méchanceté de la soldatesque le força de renoncer à son art, et bientôt après lui fit perdre la vie. Vincenzo mourut à San-Gimignano, accablé d'une tristesse qu'il n'avait pu chasser depuis son départ de Rome.

Timoteo naquit à Urbino, de Bartolommeo della Vite, honorable citoyen, et de Calliope, fille de Maestro Antonio Alberto, de Ferrare, très-bon peintre dans son temps, comme le prouvent les ouvrages qu'il a laissés à Urbino et ailleurs.

Bien jeune encore, Timoteo perdit son père, et resta sous la direction de sa mère Calliope, dont le nom était d'un bon et heureux augure; car Calliope est une des neuf muses, et la peinture et la poésie ont une grande conformité entre elles. Timoteo, élevé avec soin par sa prudente mère, qui le dirigea vers l'étude du dessin, eut le bonheur de paraître au moment où florissait le divin Raphaël Sanzio. Il apprenait l'état d'orfèvre, lorsque Messer Pier-

Antonio, son frère aîné, voulant le pousser dans cet art pour lequel il paraissait avoir un goût naturel, l'appela à Bologne où lui-même étudiait. Timoteo habita longtemps cette noble ville. Il y fut libéralement hébergé par le magnifique Messer Francesco Combruti, et il y vécut constamment avec des gens de mérite qui surent bientôt apprécier ses qualités.

Au bout de peu de mois, quelques portraits d'amis, qu'il peignit avec un rare succès, montrèrent qu'il avait plus de dispositions pour la peinture que pour l'orfèvrerie. Son frère, afin de seconder son génie, l'engagea alors à quitter la lime et le ciseau et à se livrer entièrement à l'étude du dessin. Timoteo reçut ce conseil avec une joie extrême, et commença aussitôt à copier tous les meilleurs ouvrages de la ville. Il se lia étroitement avec les peintres, et fit chaque jour des progrès d'autant plus merveilleux, qu'il apprenait facilement les choses les plus difficiles sans être dirigé particulièrement par un maître. Amoureux de son art, dont il avait surpris de nombreux secrets en voyant parfois travailler quelques peintres médiocres, il se mit hardiment à peindre, guidé surtout par la nature. Il prit une manière infiniment gracieuse et très-sensible à celle de Raphaël, son compatriote, bien qu'il n'eût vu à Bologne que peu de productions de la main de ce nouvel Appelles. Après divers essais heureux sur panneaux et sur muraille, Timoteo, voyant que tout lui réussissait à souhait, aborda les parties les plus ardues de l'art avec tant de courage, qu'il ne tarda pas à se trouver entouré de l'estime

universelle, et aussi solidement ancré que qui que ce fût.

A l'âge de vingt-six ans il retourna dans sa patrie, où, durant un séjour de quelques mois, il donna d'excellentes preuves de son savoir. En effet, il y peignit dans la cathédrale le premier tableau de la Madone, qui renferme, outre la Vierge, saint Crescenzo, saint Vitale, et un petit ange assis à terre et jouant de la viole avec une grâce vraiment divine. Vincenzio exécuta ensuite, dans l'église de la Trinità, un autre tableau pour le maître-autel, à gauche duquel il fit de plus une sainte Apolline.

Ces ouvrages et d'autres que nous ne mentionnerons pas ayant porté au loin le nom de Timoteo, Raphaël appela avec instances notre artiste à Rome, où il l'accueillit avec cette ineffable gracieuseté qui le distinguait à un si haut point. Vincenzio avait à peine passé une année auprès de Raphaël, que déjà il avait grandement augmenté non-seulement son talent, mais encore sa fortune; car à cette époque il envoya chez lui de bonnes sommes d'argent. Il travailla avec le maître dans l'église de la Pace, et il y peignit de sa main et de son invention les admirables Sibylles qui occupent les lunettes à droite. Ce fait, affirmé par maintes personnes qui se souviennent d'avoir vu Vincenzio à l'œuvre, est encore prouvé par les cartons que possèdent ses héritiers. Il fit pareillement ensuite, pour l'oratoire de Santa-Caterina de Sienne, le catafalque de la sainte titulaire et tout ce qui l'entoure. Bien que quelques Siennois, trop épris de leur pays, s'obsti-

ment à attribuer cette magnifique page à l'un de leurs concitoyens, il est facile de reconnaître qu'elle appartient à Vincenzo, tant à cause de la grâce et de la suavité du coloris, qu'en raison de divers souvenirs qu'il laissa dans cette noble école d'excellents peintres.

Timoteo vivait honorablement à Rome; mais il ne put, comme tant d'autres, rester éloigné de sa patrie, où le rappelaient ses amis et sa vieille mère. Il partit donc au grand déplaisir de Raphaël qui l'aimait beaucoup. Peu de temps après, cédant aux conseils de ses intimes, il prit une femme à Urbin. Les charmes de la ville natale et de la paternité furent assez puissants pour le déterminer à renoncer aux voyages, malgré les prières de Raphaël qui réclamait sa présence à Rome, comme le confirment quelques lettres de ce grand maître.

Timoteo ne laissa pas cependant d'exécuter de nombreux travaux à Urbin et dans les villes environnantes. A Forli, il peignit une chapelle avec Girolamo Genga, son ami et son compatriote; puis il fit seul deux tableaux, dont l'un fut envoyé à Città-di-Castello et l'autre à Cagli. Il exécuta encore, à Castel-Durante, quelques fresques qui, comme ses autres productions, témoignent de son habileté dans la figure, dans le paysage, et, en un mot, dans toutes les parties de la peinture. A Urbin, il décora dans la cathédrale, à la prière de l'évêque Arrivabene, de Mantoue, la chapelle de San-Martino, en compagnie du Genga; mais le tableau de l'autel et le milieu de la chapelle sont entièrement de sa main.

Dans la même église, il laissa une Madeleine dont le visage divin exprime l'amour qu'elle portait à son maître ; les cheveux de la sainte descendent jusqu'à terre, et sont rendus avec tant de vérité qu'ils semblent agités par le vent. A Sant'-Agata, il y a de notre artiste un autre tableau avec de très-bonnes figures. A San-Bernardino, hors de la ville, il fit cette Annonciation si admirée qui est à droite de l'autel des Bonaventuri, gentilshommes d'Urbin. La Vierge, debout et les mains jointes, lève les yeux au ciel ; un ange lui montre, au milieu d'un cercle lumineux, un petit enfant qui, un pied posé sur le Saint-Esprit en forme de colombe, donne la bénédiction d'une main, tandis que de l'autre il tient un globe, emblème du monde. A droite de la Vierge se tient saint Jean-Baptiste, vêtu d'une peau de chameau déchirée, et à gauche un saint Sébastien entièrement nu et attaché à un arbre. Ce personnage est exécuté avec un tel soin, qu'il ne saurait avoir plus de relief ni être plus beau.

Les illustrissimes ducs d'Urbin ont, de la main de Vincenzo, un Apollon et deux Muses à moitié nues, dans un étudiotte secret. Pour les mêmes princes, notre artiste fit plusieurs tableaux et divers ornements de chambre d'une rare perfection. Il représenta ensuite avec le Genga, sur des caparaçons de chevaux qui furent envoyés au roi de France, des animaux d'une telle beauté, qu'on les croirait doués de vie et de mouvement. Enfin il exécuta quelques arcs de triomphe, semblables à ceux des anciens, lorsque l'illustrissime duchesse Leonora vint trou-

ver son mari, le duc Francesco-Maria. Ces ouvrages plurent infiniment à ce seigneur et à sa cour : aussi, pour récompenser leur auteur, la famille ducale lui paya-t-elle, pendant nombre d'années, une honorable pension.

Timoteo était bon dessinateur, mais encore meilleur coloriste. Ses ouvrages ne pourraient être ni plus finis ni plus soignés. Il était adroit de sa personne, et d'un caractère fort gai. Sa conversation abondait en saillies vives et facétieuses. Il jouait de toutes sortes d'instruments, et surtout de la lyre, dont il se servait pour accompagner les chants qu'il improvisait avec une facilité extraordinaire.

Il mourut l'an 1524 de notre salut, à l'âge de cinquante-quatre ans. Sa patrie resta riche de son nom et de ses vertus autant qu'affligée de sa perte.

Plusieurs tableaux inachevés qu'il laissa à Urbin, et qui furent terminés par d'autres peintres, montrent quels furent sa valeur et son mérite.

Nous conservons dans notre recueil quelques dessins de Timoteo, que nous tenons de son fils, le très-noble et vertueux Messer Giovanni-Maria. Ces précieux morceaux se composent d'un *Noli me tangere*, d'un saint Jean Évangéliste dormant tandis que le Christ prie dans le jardin des Oliviers, et d'un croquis à la plume du portrait du magnifique Julien de Médicis, fait par Timoteo lorsque ce seigneur se trouvait à la cour d'Urbin.



Nous avons pris l'engagement de faire ressortir la supériorité de l'éducation qu'on recevait dans l'atelier des maîtres anciens, sur celle qu'on peut rencontrer dans l'atelier des maîtres modernes; ce serait chose facile assurément, à propos des deux élèves aimés de Raphaël et employés par lui dans ses grands travaux. Nous nous en abstenons cependant, parce qu'avant de s'occuper des différents modes d'enseignement par lesquels les aptitudes de l'artiste sont développées ou comprimées, il nous paraît de toute nécessité de faire pressentir au moins quelque chose sur ces aptitudes en elles-mêmes. D'ailleurs, après cette introduction indispensable, nous retrouverons encore, et bientôt, d'autres élèves, d'autres collaborateurs du peintre d'Urbino.

Dans leurs livres, les théoriciens de l'art édifient de toutes pièces un type idéal d'artiste. Mais l'histoire de l'art ne nous offre jamais en action cet être fantastique. Au contraire, les monuments nous font voir que l'estime des hommes a accepté les résultats des organisations les plus opposées.

Si, ces livres à la main et pour s'y conformer, quelque divinateur se promenait de par le monde cherchant les élus de la peinture, il n'en trouverait pas.

Ce n'est pas assez pour la plupart des tireurs d'horoscopes, qui cherchent délibérément à ébranler les convictions les plus fortes, de remarquer dans le sujet soumis à leur contrôle les plus brillantes facultés et l'organisation morale la plus heureuse. Tout cela, si rare que ce soit, est encore peu de

chose pour ces hommes exigeants qui sont si communs. Il leur faudrait, en outre, des garanties de précision, de facilité, de goût, de patience, de réflexion et d'imagination, promettant des œuvres complètes; le tout probablement pour bannir des arts la médiocrité, que ces hommes supérieurs voudraient n'y pas voir tolérer. Le vrai est, qu'en bien d'autres choses, les plus flatteuses places pour les hommes médiocres ne manquent pas, et qu'ainsi cette proscription n'est, au fond, qu'une hospitalité jalouse. Aussi rien de plus touchant que de voir les efforts de ces conseillers, auxquels rien ne coûte et que rien n'arrête, lorsqu'ils bâtissent à l'art un piédestal si élevé, que le plus monstrueux orgueil pourrait seulement espérer y atteindre.

Ce n'est pas, d'ailleurs, qu'on ne verrait avec joie les artistes se multiplier et l'art se populariser. Au besoin on aidera et on applaudira à ce mouvement, qui redonnerait aux arts leur glorieuse importance. Les grands travaux du siècle de Léon X seraient à une époque comme la nôtre. Mais, malgré tout cela, ou plutôt à cause de tout cela même, point de raisons, point de prétextes pour se faire artiste sans la condition expresse d'avoir de son état au moins la vocation.

Grosse banalité qui répond si péremptoirement à cette question incessante : — Si l'art s'en va ?

Donc la vocation est la condition *sine qua non* pour embrasser la carrière de l'art. L'intelligence qui, sans ce don magique, osera aborder le vaste champ de l'art, s'y verra, comme une plante stérile

ou parasite, sécher, ou étouffer, qui pis est, le bon grain prêt à germer. Dans cet immense concert, qui module la beauté sur tous les accents, elle ne sera qu'une note inutile ou discordante qu'il importera de supprimer.

Cela va bien ; mais dans quel non-sens ces grands discoureurs s'évertuent-ils, s'il est constant que dans les arts personne encore n'a pu définir et caractériser la vocation ? Car, si nous avons bien lu nos auteurs sur ce chapitre, on s'est borné jusqu'à ce jour à paraphraser la boutade du grand Léonard. Un tel homme avait bien le droit de fournir substance à de gros traités par une seule parole ; il avait bien le droit de se permettre de la lâcher rude et dédaigneuse, et ce n'est pas, certes, à lui que nous nous en prendrons. *Le peintre doit être universel !* A notre connaissance, Vitruve en a dit autant de l'architecte, Hippocrate du médecin, Quintilien de l'orateur ; et si notre littérature était plus vaste, nous citerions facilement qui l'a dit encore du philosophe et de l'administrateur, du général et du légiste, du poète et de l'astronome, du chimiste et du géographe, et de tant d'autres.

Que d'hommes universels à trouver, mon Dieu ! Heureusement que, les désirant toujours, d'ordinaire on s'en prive. Déjà même, pour moins s'apercevoir de leur absence, on coupe et recoupe judicieusement tous les univers de la science humaine en spécialités si petites, que le premier venu, bientôt, pourra les remplir et s'y trouver à l'étroit.

En dehors de l'universalité que demandait Léo-

nard, qu'on demande encore, tant les vieilles coutumes sont difficiles à extirper, mais qui n'est plus, soyez-en sûr, qu'une vaine formalité, la vocation reste à définir. C'est un beau thème : nous le recommandons aux professeurs d'esthétique. La question pourrait se mettre au concours.

Espérons qu'après avoir statué sur la vocation, ces hommes savants ne s'arrêteront pas en aussi beau chemin. Quand la vocation sera découverte et constatée, il sera si facile d'établir une direction dans laquelle devront marcher logiquement les sujets qui en seront doués ! Voilà donc notre thème qui grandit ; c'est toute une organisation ! Il est à croire qu'avant peu notre Institut serait à la tête de ce mouvement organisateur !

Quant à nous, qui ne sommes nullement préparés à concourir, qui ne sommes pas en position de législater, et qui d'ailleurs péchons par le manque de confiance pour le corps sous l'autorité duquel une si grande révolution pourrait seulement s'accomplir, nous osons demander pourquoi on ne serait pas plus large ?

Pourquoi s'obstiner à ne pas reconnaître à toutes les intelligences le droit, et à toutes les facultés l'appétitude de se développer, à leurs risques et périls, en s'appliquant à l'art, comme à la science, comme à l'industrie, chacune selon son intensité, son élévation et sa conscience ? Chaque organisation ne se classe-t-elle pas à son rang dans les monuments de notre art, depuis les audacieuses abstractions de Michel-Ange jusqu'aux humbles imitations de Gérard Dow ?

Si une même vocation était indispensable, à coup sûr elle pousserait au même but. Or, voici deux hommes qui, évidemment, ont été grands peintres tous deux. Il doit y avoir entre eux une certaine parité ; ils doivent se toucher par quelques points. En effet, cela est. Certes, l'un et l'autre se courbaient sur leur tâche avec un égal courage. L'œuvre de chacun est un perpétuel sacrifice. Ici, comme là, même travail acharné, même lutte avec des difficultés d'un ordre différent, même triomphe dans une sphère opposée. Mais si l'amour de chacun d'eux pour sa chose a été égal, si leur constance a été pareille, est-ce une raison de rassembler, dans une même famille de facultés, des tendances si distinctes, si opposées ? Si vous n'avouez pas que vous avez méconnu la différence de leur aptitude à cause des merveilles de leur volonté, on ne peut plus vous comprendre.

A franchement parler, vous n'avez rien dit.

La volonté est la seule aptitude humaine, si ce mot convient, qui puisse tenir réunies, dans une telle accolade, des organisations d'ailleurs si contraires.

La volonté est un trait de caractère commun à tous les hommes qui ont fortement agi dans toutes les directions ; laissons - lui son efficacité générale, et n'en faisons pas la marque d'une disposition spéciale.

Toute organisation qui se sent attirée par l'art doit se livrer à lui avec confiance ; l'art lui trouvera sa place. De Michel-Ange à Gérard Dow, les emplois pour lesquels il recrute sont nombreux, et la dis-

tance qui existe entre ces deux hommes ne suffit pas encore à faire mesurer exactement la multitude de ses besoins.

L'uniformité dans l'art, loin de favoriser les natures supérieures, ne pourrait jamais s'établir qu'au profit de la médiocrité. D'ailleurs, l'uniformité dans les manifestations de l'art est une chose aussi anti-humaine qu'une vocation unique le serait pour les artistes, qu'une sorte de jouissance unique pour la foule qui s'amuse de leurs ouvrages ; car, on l'oublie trop souvent, vis-à-vis des productions élaborées par une infinité d'organisations diverses, se déroule irrésistiblement l'immense série des instincts et des besoins auxquels doit répondre l'art. Comment donc, en présence de l'infinie variété des goûts et des désirs, comment s'y prendrait-on pour limiter la nature et la portée des travailleurs qui s'y adressent et les contentent ? L'influence de l'art sur les sociétés ne peut évidemment s'exercer qu'en raison directe du nombre des besoins auxquels il satisfait. Admettra-t-on que de prime abord l'intelligence humaine puisse se complaire dans l'intimité des chefs-d'œuvre de l'art, que le cœur puisse les sentir, l'esprit les apprécier ? Niera-t-on l'utilité, la nécessité d'une initiation progressive pour conduire graduellement à aimer et à comprendre les maîtres ? Où seront les éléments les plus naturels de cette initiation, si ce n'est dans l'immense échelle des talents inférieurs, par qui l'intelligence la plus étrangère à l'art trouvera satisfaits tout d'abord les instincts les plus élémentaires que possède chaque nature ?

Si vous appelez, comme vous devez le faire, et comme dans les plus beaux temps on l'a fait, toutes les classes et toutes les intelligences à étancher leur soif à la coupe de l'art, n'est-il pas rigoureusement démontré par là que vous devez accepter toutes les gradations du talent? L'art, regardez-y bien, est donc un vaste champ où se doivent produire incessamment les œuvres les plus inégales, des plus simples aux plus compliquées, des plus particulières aux plus générales, des plus vulgaires aux plus exceptionnelles. Dans la constitution complète l'art est comme un arbre immense : les génies dont la tradition s'empare, pour en perpétuer sans cesse le souvenir et l'enseignement, augmentent le tronc séculaire de cet arbre. Les œuvres passagères succèdent aux œuvres mortes, comme les feuilles vertes aux feuilles jaunissantes. Produits d'un jour, en un jour disparus; germes mal disposés pour vivre, principes incomplets, données imparfaites, inextricables détritrus accumulés au pied du colosse, et fermentant sur ses racines; fermentation plus ou moins nauséabonde, mais où tout se transforme et où rien ne se perd.

Ce n'est donc nullement ménager l'art que de vouloir distinguer, comme on dit, les artistes parmi la multitude des intelligences; puis de pousser ces quelques élus dans une voie choisie aussi entre mille, et proclamée fastueusement la seule bonne, au nom d'une vaine logique et d'une mesquine esthétique.

Il faudrait alors de ce champ ouvert, aussi grand

que le monde, faire un stade étroit aux murs tristes et nus; puis à son extrémité indiquer ce but que nul jusqu'ici n'a jamais touché, quoi qu'on ait dit. Et dans cette voie stérile qui se déroberait sous les pas, il faudrait exciter sous le fouet d'une discipline exclusive le troupeau servile des talents élus.

Inconcevables tentatives ! principalement dans un temps où l'on veut la liberté partout; où le mouvement des choses a mis les hommes les plus bas dans les positions les plus hautes; où tous les caprices s'avouent sans rougir; où toutes les ignorances se prononcent sans balbutier.

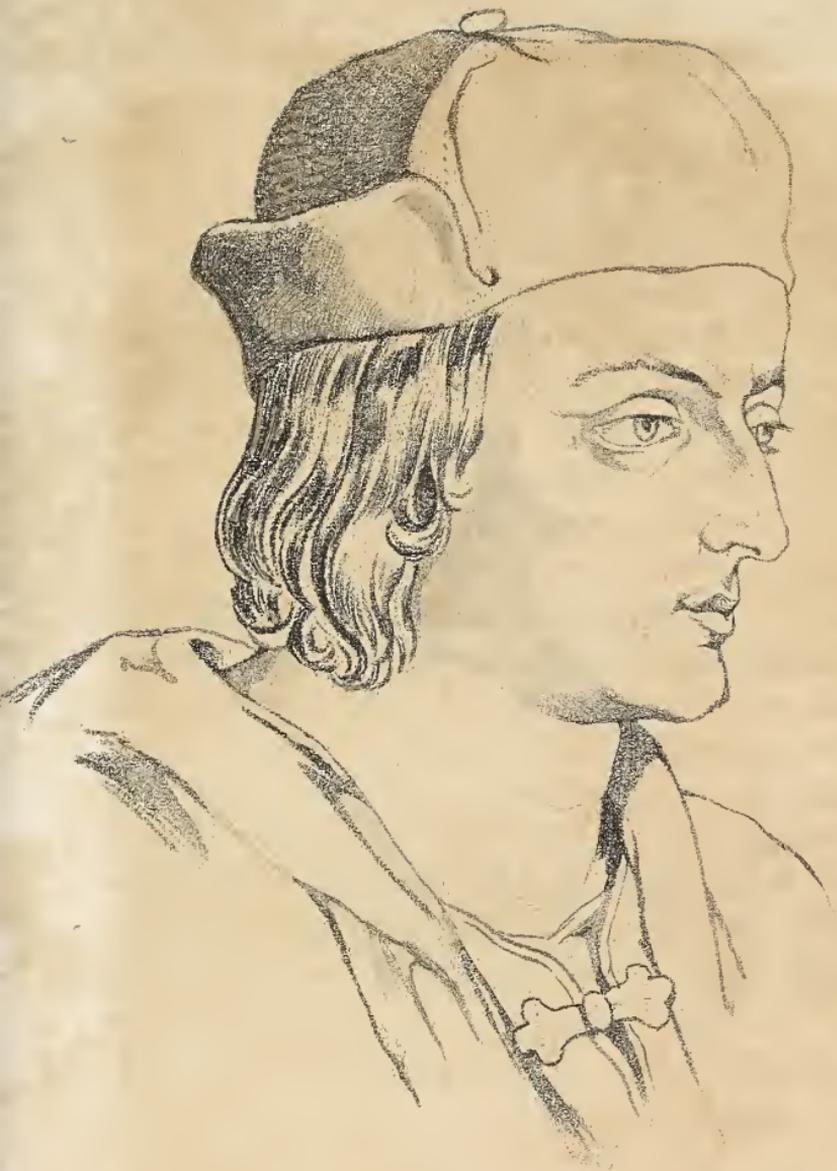
Heureusement que, malgré toutes les blessures et tous les défauts, l'art sur lequel on se croit permis tous les essais n'est point un agonisant abandonné de Dieu, s'il l'est de ses médecins. Sa constitution vaut encore celle des choses le plus évidemment destinées à vivre, et sur lesquelles les infatuations de l'opinion ne sont pas encore arrivées à s'attribuer une puissance souveraine. Heureusement encore que des voix plus fortes et mieux entendues que la nôtre sauront dire que ce n'est point avec la verge du brutal commandement qu'on peut ainsi discipliner l'art, ni avec la serpe d'une vaine doctrine qu'on peut le mettre en coupe réglée. Il ne dépend de personne en particulier, quel qu'il soit, d'assigner à l'avance une forme et une saveur à des fruits. Certains de cela, nous nous bornons à dire que ce n'est ni comprendre ni résoudre la question de la vocation, que de mépriser les plus humbles tendances, en croyant mieux glorifier les plus hautes.

Choisir et exclure est une petite affaire, malgré l'importance qu'on y croit donner; l'insolence et l'ignorance qui peuvent seules convenir à une charge se font bien valoir, mais n'en sont pas plus rares pour cela; fertiliser et développer tous les instincts et toutes les facultés, c'est un tout autre point, un tout autre emploi pour lesquels il y a moins de concurrence et moins d'honneur; c'est aux vrais amis de l'art, artistes et autres, de ne point désertier ces fonctions modestes, pour lesquelles toutes lumières sont encore insuffisantes sans doute, mais où la bonne foi et la sympathie ont toujours leur utilité. Pour nous, nous ne regretterons jamais nos soins et nos peines, si nous parvenons à raffermir quelque conviction ébranlée, à réchauffer quelque ardeur refroidie.



NOTE.

(1) Tous ces ouvrages ont disparu.



Jeanson del.

ANDREA DAL MONTE SANSAVI

ANDREA DAL MONTE-SANSAVINO,

SCULPTEUR ET ARCHITECTE.

Andrea était fils d'un pauvre laboureur de Monte-Sansavino, nommé Domenico Contucci, qui lui faisait garder ses troupeaux. Néanmoins, grâce à son imagination et à son génie, Andrea parvint à comprendre si bien toutes les difficultés de l'architecture et de la perspective, qu'il fut regardé comme l'homme le plus intelligent de son temps. Personne n'était capable de résoudre plus clairement que lui les questions les plus obscures : aussi les connaisseurs lui assignent-ils un rang distingué parmi les plus habiles artistes.

Andrea naquit, dit-on, l'an 1460. Dans son enfance, comme Giotto, il dessinait sur le sable et modelait en terre quelques-uns des animaux confiés à sa garde. Un jour, un citoyen florentin, que l'on assure être Simone Vespucci, alors podestat de Monte-Sansavino, remarqua cet enfant qui était occupé à dessiner ou à modeler attentivement. Il l'appela et lui demanda le nom de son père ; puis aussitôt il alla trouver Domenico qui lui permit d'emmener Andrea à Florence, pour lui faire donner une bonne

éducation. Vespucci voulait voir ce que produiraient les dispositions naturelles d'Andrea favorisées par l'étude. Il le mit chez Antonio del Pollaiuolo. Les progrès du jeune élève furent si merveilleux, qu'au bout de quelques années on put le compter parmi les bons maîtres. On voit encore dans la maison de son protecteur, près du Ponte-Vecchio, un carton où il représenta le Christ attaché à la colonne et frappé de verges. Deux admirables têtes en terre cuite, l'une de Néron, l'autre de Galba, qu'il avait copiées d'après l'antique, ornaient une cheminée de la maison de Simone; mais le Galba est aujourd'hui à Arezzo, chez Giorgio Vasari. Pendant son séjour à Florence, Andrea termina en terre cuite, pour l'église de Sant'-Agata de Monte-Sansavino, un saint Laurent, plusieurs autres saints et divers petits sujets parfaitement exécutés. Il fit de même une Assomption de la Vierge, où il introduisit sainte Agathe, sainte Lucie et saint Romuald. Cet ouvrage fut plus tard reproduit sur verre par les della Robbia.

Andrea composa dans sa jeunesse pour Simone Pollaiuolo, dit le Cronaca, deux chapiteaux de pilastres, qui lui acquirent une grande renommée, et furent cause qu'on lui confia l'exécution de la sacristie de Santo-Spirito. Il l'orna de douze colonnes corinthiennes qui portent une architrave, une frise et une corniche; au-dessus est une voûte à lunettes, décorée de compartiments richement sculptés. Il est vrai que les compartiments ne répondent pas au milieu ou à l'axe des colonnes. S'il en était autrement, cette sacristie aurait plus de

régularité et serait parfaite dans toutes ses parties, ce qui eût été facile à réaliser. Mais, selon ce que j'ai entendu dire par d'anciens amis d'Andrea, il combattait ce reproche en alléguant qu'on voyait la même chose à la Ritonda ¹ de Rome. Néanmoins, beaucoup d'artistes, et particulièrement Michel-Ange, pensent que la Ritonda est l'ouvrage de trois architectes, et qu'ainsi on doit en attribuer les défauts au manque d'unité. Certes, aujourd'hui les maîtres ne tomberaient point dans de semblables erreurs, pour s'excuser ensuite comme faisait Andrea.

Après ce travail, Andrea fut chargé par la famille des Corbinelli de construire dans la même église la chapelle del Sacramento.

Il imita dans ses bas-reliefs Donato et d'autres grands maîtres, et ne s'épargna aucune fatigue pour se faire honneur. Dans deux niches qui sont de chaque côté d'un magnifique tabernacle, il plaça saint Jacques et saint Matthieu. Ces figures ont environ une brasse de hauteur, et se recommandent par une foule de bonnes qualités.

Deux anges d'une beauté merveilleuse, et un petit Christ nu qui ne saurait être plus gracieux, complètent cet ouvrage. Plusieurs petits sujets, délicatement traités, ornent le gradin et le tabernacle ; mais, si l'on veut apprécier tout le mérite de cet habile artiste, il faut considérer l'ensemble de cette chapelle, dont l'exécution et les proportions sont telles, qu'on serait tenté de la croire taillée dans un seul

¹ Le Panthéon.

bloc. On loue encore beaucoup un grand groupe en marbre qu'Andrea sculpta en demi-relief sur le devant de l'autel. Il jeta en bronze les grilles qui ferment la chapelle.

Le couronnement de ces grilles est en marbre, et quelques cerfs, armes ou devises des Corbinelli, ornent les candélabres de bronze. En un mot, tous ces travaux furent conduits avec tout le soin possible, et sans avoir égard à la peine et à la fatigue.

Ces ouvrages ayant nécessairement répandu au loin la renommée d'Andrea, il fut demandé par le roi de Portugal au magnifique Laurent de Médicis, dans les jardins duquel il s'était livré à l'étude du dessin, comme nous l'avons dit ailleurs. Laurent envoya donc Andrea en Portugal, où il construisit de nombreux édifices, parmi lesquels on distingue un superbe palais flanqué de quatre tours. Une partie de ce palais fut peinte d'après les dessins et les cartons d'Andrea qui était excellent dessinateur, comme l'on peut en juger par quelques croquis que nous possédons dans notre recueil.

Pour le même prince, il sculpta en bois un autel avec quelques prophètes, et modela en terre une bataille représentant une victoire remportée sur les Maures par le roi de Portugal. Cette dernière composition devait être exécutée en marbre. Jamais Andrea n'enfanta une plus magnifique chose : les chevaux se heurtent avec rage, les soldats combattent avec furie, en un mot, on ne peut rien voir de plus terrible. Pendant son séjour en Portugal, Andrea sculpta en marbre une statue de saint Marc,

et pour plaire au roi s'occupa de travaux d'architecture bizarres et difficiles, selon l'usage du pays. J'en ai vu autrefois à Monte-Sansavino, chez ses héritiers, un livre qui est aujourd'hui, dit-on, entre les mains d'un de ses élèves, Maestro Girolamo Lombardo, qui eut à finir, comme nous le dirons, quelques ouvrages entrepris par son maître.

Après avoir passé neuf années en Portugal, Andrea désira retourner en Toscane pour voir ses parents et ses amis; comme il avait amassé une bonne somme d'argent, il résolut de demander son congé au roi, qui le lui accorda non sans difficulté. Il partit donc en laissant des artistes capables de mener à bonne fin les travaux qu'il n'avait pu achever.

Arrivé à Florence, l'an 1500, il commença en marbre un Christ baptisé par saint Jean : ce groupe devait être placé au-dessus de la porte de l'église de San-Giovanni, qui est près de la Misericordia; mais il ne le termina pas, parce qu'il fut forcé d'aller à Gênes où il fit en marbre deux figures vraiment dignes d'éloges, un Christ et une Vierge ou un saint Jean. Le groupe de Florence resta imparfait, et se trouve encore aujourd'hui dans l'œuvre de l'église de San-Giovanni (1).

Andrea fut ensuite conduit à Rome par le pape Jules II, qui lui commanda deux tombeaux de marbre pour l'église de Santa-Maria-del-Popolo. L'un de ces tombeaux était destiné au cardinal Ascanio Sforza, et l'autre au cardinal de' Ricanati, très-proche parent du pape. Andrea apporta une telle perfection dans ces ouvrages, qu'on ne pouvait dé-

sirer rien de mieux. On y trouve la pureté, la beauté et la grâce jointes à l'observation de toutes les règles de l'art. Il y a encore une figure de la Tempérance que l'on regarde comme une chose divine : on la prendrait pour une statue antique. Bientôt après, Andrea fit en marbre, pour l'église de Sant'Agostino à Rome, un groupe représentant sainte Anne, Jésus-Christ et la Vierge, qui peut compter pour un chef-d'œuvre parmi les modernes. Le visage de sainte Anne trahit une vive allégresse, la Vierge rayonne de la beauté divine qui lui est propre, et l'enfant Jésus surpasse tout ce que l'on imaginera de plus parfait et de plus gracieux. Aussi, pendant nombre d'années, on couvrit ce groupe de tant de sonnets et de pièces de vers, que les pères de ce saint lieu en remplirent un livre que je n'ai pas vu sans étonnement. La renommée d'Andrea allait toujours ainsi croissant lorsque Léon X, qui avait résolu de conduire à fin, à Santa-Maria-di-Loreto, la décoration de la chapelle de la Vierge, lui confia le soin d'achever ce qu'avait commencé Bramante. Andrea entreprit donc de traduire en marbre tous les événements qui marquèrent la vie de la Mère de Dieu. La Nativité et le Mariage de la Vierge, la Visitation, l'Annonciation, la Nativité de Jésus-Christ, l'Adoration des Mages, sont autant de chefs-d'œuvre qu'il exécuta ou fit exécuter par divers artistes, tels que Baccio Bandinelli, Raffaello da Montelupo, Francesco da San-Gallo, le Bologna et le Tribolo. Andrea ébaucha aussi lui-même les Prophètes des niches, qui furent terminés par Girolamo Lombardo et

d'autres sculpteurs, comme on le verra plus tard. Il surveillait en même temps les fortifications de la ville et la construction du palais des chanoines, qui, après avoir été continuée par Antonio da San-Gallo sous Clément VII, ne put être menée à fin qu'en 1563 par Giovanni Boccacino. Tant qu'il fut employé à Loreto, Andrea profita des quatre mois de vacances qu'on lui accordait chaque année pour aller à Monte-Sansavino se reposer au milieu de ses parents et de ses amis. Il y acheta quelques terres et y bâtit pour lui une maison très-commode, et pour les religieux de l'ordre de Saint-Augustin un couvent avec une petite chapelle. Malgré son âge avancé, il était d'une activité rare : ainsi il donna à la confrérie de Sant'-Antonio les dessins d'une chaire et d'une très-belle porte d'ordre dorique, et à Messer Pietro d'Arezzo, habile astronome, le plan d'une maison : pour Montepulciano, il modela en terre une statue du roi Porsenna, et pour un prêtre allemand de ses amis, un saint Roch grand comme nature, qui fut placé dans l'église de Batifole. Il dessina encore les escaliers de l'évêché d'Arezzo et divers ornements destinés à l'église de la Madonna-delle-Lagrima. Pendant qu'il était à sa maison de campagne, Andrea, s'étant un jour fatigué à porter des palissades, fut attaqué d'une pleurésie dont il mourut au bout de quelques jours, en 1529. Il était âgé de soixante-huit ans : il avait trois fils et trois filles qui pleurèrent amèrement sa mort. Il y a peu de temps, un de ses fils, Muzio Camillo, écrivain de mérite, fut également enlevé à ses amis.

Andrea se distingua non-seulement par son talent, mais encore par sa prudence et sa sagesse. Il était très-lié avec les hommes de lettres et les personnages les plus célèbres de son temps. Il étudia la cosmographie et laissa à ses héritiers des dessins, un traité de perspective et une dissertation sur les mesures des anciens et sur les proportions en architecture. Il avait une taille médiocre, mais bien proportionnée, les cheveux longs et soyeux, les yeux clairs, le nez aquilin, le teint blanc et rosé.

Girolamo Lombardo, dit Simone Cioli de Florence, et Domenico de Monte-Sansavino qui mourut peu de temps après lui, furent ses élèves, de même que Lionardo del Tasso, l'auteur de la statue de saint Sébastien de l'église de Sant'-Ambrogio et du bas-relief en marbre des religieuses de Santa-Chiara. Jacopo Sansovino fut aussi son élève; mais nous en reparlerons plus longuement lorsque nous arriverons à la vie de cet artiste.



Encore un Florentin! encore un homme! Et cependant qui sait son nom, et cependant qui connaît ses œuvres? Mais ses œuvres et son nom, comme ceux de bien d'autres qui l'ont valu, en se laissant entièrement absorber dans l'unité de l'art italien, ne l'ont-ils point enrichie? Mais cette unité, à laquelle tant de fortes organisations, tant de laborieuses existences ont apporté le tribut de leurs

personnalités, n'a-t-elle pas pour caractère principal cette immensité et cette élévation dans lesquelles on conçoit que tout un peuple d'hommes modestes et méritants a fonctionné avec vigueur, à côté des hommes illustres dont le nom est dans toutes les bouches et les œuvres dans toutes les mémoires? L'art italien a milité sous des chefs puissants, et avec des soldats disciplinés et aguerris. C'est là le secret de ses grandes victoires. Si l'école italienne n'avait point été montée de telle manière qu'elle produisît en foule des travailleurs de l'ordre de celui dont nous venons de lire la vie, peut-on croire qu'elle nous aurait montré les apparitions extraordinaires devant lesquelles nous nous émerveillons? Il en est ici comme on l'observe ailleurs : point de phénomenal capitaine sans d'héroïques armées ; point de sublimes citoyens sans un peuple robuste. En effet, l'homme, quel qu'il soit, n'est-il point toujours solidaire du milieu dans lequel il s'exerce et se développe? Ne subit-il pas la radicale influence de ce qui l'entoure, de ce qui l'éduque, de ce qui le stimule, de ce qui le mesure et le récompense? Or, n'est-ce pas toujours la masse en toutes choses, ou l'opinion autrement dit, qui détermine l'éducation, qui fournit l'incitation, fixe l'estime, et rétribue le prix? Les génies les plus forts, parmi ceux qui nous sont signalés dans les époques mauvaises, et chez les nations paresseuses ou engourdies, peuvent-ils être comparés à ceux qui se sont épanouis dans les plus beaux temps et chez les peuples les plus actifs? Comme ces arbres qui se rabougrissent et s'étiolent

sur un sol pauvre et à une exposition froide, n'ont-ils pas tous quelque chose de maladif dans leur complexion et de retenu dans leur jet? Toute force, chez nous, a besoin d'un point d'appui. Tout effort demande une assiette sûre. Que le ciel envoie à l'artiste son inspiration, nous voulons bien le croire; mais que la terre seule lui donne son énergie et sa vitalité, nous en sommes convaincus. Comme le mythologique lutteur, comme le gigantesque fils de Cybèle, dont les ressources renaissaient toutes les fois que son antagoniste lui laissait toucher du pied le sein de sa mère, le génie humain a besoin, dans ses lassitudes, de se retremper sur le sol dont son action première émane. C'est parce que ni notre nation ni quelques autres n'ont jamais eu ni pu avoir jusqu'ici d'écoles puissantes, c'est-à-dire de génération d'artistes universellement et pleinement éduquée et développée, qu'elles n'ont pas trouvé de maîtres à opposer aux maîtres de l'art grec ou de l'art italien. Quant aux résultats, dans une école faible, mal menée et ignorante, les talents supérieurs, malgré leur valeur native, ne sont que des talents médiocres, sans tenue, et incomplets. Dans une école puissante, bien conduite et savante, que pouvez-vous imaginer qu'il manque à ceux qui, entre tous, se font distinguer? Il nous faut parler clair pour qu'on nous comprenne. Que la muse de la peinture nous le pardonne! savez-vous ce que c'est que Raphaël venant au monde dans une chétive école? c'est Lesueur. Savez-vous ce que c'est que le Vinci? c'est Poussin; Michel-Ange? c'est le

Puget ; Jules Romain ? c'est Lebrun ; Titien ? c'est Reynolds ; Corrége ? c'est Prud'hon , et ainsi des autres. Cela est lamentable , mais cela est vrai. C'est pourquoi ils sont bien stupides et bien étrangers à la politique de l'art , ces encourageurs , ces sustenteurs et ces éducailleurs qui croient imprimer un mouvement énergique , et faciliter une explosion brillante au génie , en constituant on ne sait quelle mesquine et arrogante oligarchie dans les arts. Parce qu'ils dédaignent et rebutent , dépriment et arrêtent les vocations secondaires (en supposant toutefois que des gens si mal inspirés soient capables encore de les discerner) , ils aboutissent simplement à amaigrir et à débilitier les organisations supérieures. Un bien paradoxal écrivain , et qui , rien que pour ce mot sublime , aurait mérité d'être mis à la tête des arts dans notre pays , a prétendu que , les œuvres de trois ou quatre maîtres italiens une fois mises hors de compte , il ne restait plus rien pour lui en Italie. Quant à nous , qui ne savons pas aussi bien dire , mais qui prétendons certes aussi bien voir , ce n'est pas trois ou quatre maîtres que nous serions forcés de supprimer , par la pensée , pour oser comparer notre école à celle-là. Nous choisirions davantage : vingt , cinquante , cent. Et l'école italienne , ainsi décapitée dans ses sommités secondaires , nous embarrasserait fort , en présence des supériorités étiques de nos fastueuses académies de ce temps-ci , et du siècle même de notre grand roi. Nos maîtres les plus ingénieux , les plus savants , les plus exercés , non-seulement ne peuvent se rapprocher des

maîtres italiens, mais ils n'auraient pu, tels que notre école les a faits, et tels que nos administrations les ont acceptés, pas même les aider en subalternes. Les derniers élèves des ateliers de Raphaël et de Michel-Ange, de Véronèse et du Titien, en savaient plus long, en vraie et efficace science, que tous les princes de notre école. Vous n'êtes pas de notre avis? C'est bien. Mais permettez alors que nous vous poussions davantage. Des analogies évidentes ont amené des comparaisons frappantes entre les artistes de notre école et ceux de l'école italienne. Invoquons-les, si notre thèse en a besoin, en nous gardant des personnalités fâcheuses qui sont loin de notre humeur, et en n'opérant que sur des noms qui appartiennent à l'histoire et soient en dehors des passions contemporaines. Prud'hon est le Corrège français. C'est votre avis? C'est le nôtre. Mais ni vous ni nous n'avons imaginé cette appellation : c'est purement le fait de l'opinion, de la tradition, dans notre école. Vous figurez-vous sans regret, sans effroi, Prud'hon chargé d'un morceau de l'Antiope, de l'Antiope qui n'est qu'un des moindres morceaux du Corrège? Lesueur n'est-il pas aussi le Raphaël français? Le voyez-vous d'ici devant sa tâche, dans l'École d'Athènes, dans la Messe de Bolsène, et dans la Dispute du Saint-Sacrement, dans la Transfiguration? Combien d'hommes, cependant, dont vous ne savez pas les noms, y ont délibérément porté la main, à la satisfaction du divin maître, du public italien, et aujourd'hui du monde entier! Notre Géricault, notre Puget, ces hommes hardis entre tous, chez

nous, eussent-ils osé, l'un un membre dans une figure du carton de la Guerre de Pise, ou l'autre une portion dans la statue du Penseur ? Puget, soyez-en sûr, aussi vrai que le bloc dont il tira le Crotoniate, a tremblé sous sa main, eût senti sa main trembler sur le marbre du Moïse. Et notre ingénieux Poussin, le voyez-vous lutter d'intentions profondes et de finesses extrêmes avec le Vinci, sur le Cénacle ? En présence de ces œuvres, nos hommes, et nous nous appuyons, sans les offenser certes, sur leurs propres et loyaux témoignages, nos hommes n'auraient su ni s'y prendre, ni commencer, ni continuer, ni finir. Les hommes de l'Italie avaient autour d'eux, au besoin, d'autres compagnons. Ces paroles sont dures ; mais qu'on croie qu'elles sont pesées, et surtout qu'elles sont pieuses. Elles sont pesées, car on verra ce qui les motive, ce qui les justifie, ce qui les explique, ce qui les exige. Elles sont pieuses, car elles tendent à la saine intelligence et à la légitime admiration des œuvres dont la sublimité décore le génie humain et assure la tradition.

NOTE.

(1) Ces statues ont été terminées par Vincenzo Danti de Pérouse, et placées au-dessus de la porte principale du temple de San-Giovanni.

BACCIO DA MONTELUPPO,

ET

RAFFAELLO, SON FILS,

SCULPTEURS.



Baccio da Montelupo exerça la sculpture avec distinction , au grand étonnement de tous ceux qui pensaient qu'un paresseux était incapable de jamais aller loin dans les arts.

Dans sa jeunesse , Baccio , égaré par les plaisirs , ne se livrait guère à l'étude , et tenait l'art en nulle ou mince estime , malgré les reproches et les instances de ses amis. Mais les années , qui apportent la sagesse , vinrent , et lui montrèrent combien il était éloigné de la bonne route. Honteux de se voir ainsi arriéré , il prit le parti de se consacrer au travail avec autant d'ardeur qu'il en avait mis jusqu'alors à l'éviter. Grâce à cette résolution , il arriva à un résultat que personne n'aurait osé attendre de lui. Par ses efforts constants et multipliés , il acquit une rare habileté , qu'il prouva en sculptant en pierre , à Florence , au coin du jardin des Pucci , deux beaux petits enfants qui supportent les armes du pape Léon X (1). Pour Pierre-François de Médicis , il fit



Savron del.

Bouquet sc.

BACCIO DA MONTELUPO.

un Hercule, et pour la confrérie de la porte Santa-Maria, il eut à jeter en bronze un saint Jean Évangéliste. Avant d'obtenir cette commande, il eut à lutter contre plusieurs sculpteurs qui présentèrent des modèles en concurrence avec lui. Sa statue, terminée avec un soin extrême, fut placée à l'encoignure de San-Michele-in-Orto, en face de l'Ufficio. On dit que ses armatures et ses moules étaient d'une grande beauté, et l'on ajoute qu'il effectua l'opération de la fonte avec une facilité merveilleuse. Ces travaux lui valurent le renom de bon et excellent maître, et son saint Jean est aujourd'hui plus que jamais estimé par les artistes.

Baccio sculpta en outre un nombre infini de Crucifix en bois, et un, entres autres, qui se trouve au-dessus de la porte du chœur des religieux de San-Marco, à Florence. Tous ces Crucifix sont pleins de bonnes qualités; mais les plus parfaits sont celui des Murate de Florence et celui de San-Pietro-Maggiore. On admire encore davantage celui que les moines de Santa-Fiora-e-Lucilla placèrent au-dessus du maître-autel de leur abbaye d'Arezzo.

Lorsque le pape Léon X vint à Florence, Baccio éleva un magnifique arc de triomphe en bois et en terre, entre le palais du podestat et l'abbaye. Il fit beaucoup d'autres choses de peu d'importance, qui sont ou perdues ou dispersées chez divers citoyens.

Baccio, ayant pris en aversion le séjour de Florence, alla à Lucques. Il y laissa quelques ouvrages de sculpture, mais surtout d'architecture. Parmi ces derniers, nous citerons le temple, si bien entendu

et si richement orné, de San-Paulino, patron des Lucquois.

Baccio mourut à Lucques, âgé de quatre-vingt-six ans. On lui donna une honorable sépulture à San-Paulino.

Agostino, sculpteur milanais très-estimé, fut le contemporain de Baccio. Il commença, à Santa-Maria de Milan, le tombeau de monseigneur de Foix, qui est resté imparfait. On voit encore maintenant plusieurs grandes figures terminées et quelques ébauchées, destinées à ce monument, ainsi qu'une foule de sujets en demi-relief, de feuillages et de trophées. Agostino entreprit et acheva, à San-Francesco, le mausolée des Biraghi, composé de six statues colossales, d'un soubassement historié, et d'autres beaux ornements qui témoignent de l'habileté et du talent de ce valeureux artiste (2).

Baccio, après sa mort, laissa plusieurs fils, et entre autres Raffaello, qui s'adonna à la sculpture, et non-seulement égala son père, mais encore le surpassa de beaucoup.

Dès sa jeunesse, Raffaello travailla la terre, la cire et le bronze, et acquit la réputation d'un excellent sculpteur. Aussi Antonio da San-Gallo le mit-il au nombre des artistes qu'il appela à Loreto pour achever l'ornement de la Santa-Casa, suivant le plan d'Andrea Sansavino. Raffaello y termina complètement le Mariage de la Vierge commencé par le Sansavino, tant d'après les ébauches de ce maître que d'après sa propre inspiration. La manière dont il s'acquitta de cette tâche lui valut de justes éloges.

Michel-Ange connaissait et appréciait le mérite de Raffaello. Il l'employa dans la sacristie neuve et la bibliothèque de San-Lorenzo, qu'il conduisait à fin par l'ordre de Clément VII. Il le chargea de sculpter, entre autres choses, d'après le modèle que lui-même avait exécuté, l'admirable statue en marbre de saint Damien, qui est aujourd'hui dans la sacristie dont nous venons de parler.

Après la mort du pape Clément, Raffaello s'attacha au service du duc Alexandre de Médicis, qui était alors en train de construire la forteresse du Prato. Il lui fit en pierre grise, à l'une des encoignures du boulevard principal de cette citadelle, les armes de l'empereur Charles-Quint, soutenues par deux Victoires nues et de grandeur naturelle. Au coin d'un autre boulevard, c'est-à-dire au midi, du côté de la ville, il plaça les armes du duc Alexandre, supportées également par deux figures (3).

Peu de temps après, il fit un grand Crucifix en bois pour les religieuses de Sant'-Apollonia, et de splendides décorations pour les noces d'une des filles du noble et riche marchand florentin Alessandro Antinori. Il alla ensuite à Rome, où il sculpta deux statues hautes de cinq brasses pour le Mausolée de Jules II, que Michel-Ange finissait alors à San-Pietro-in-Vincoli. Le Buonarroti fut peu satisfait de ces figures, auxquelles Raffaello, empêché par une maladie, ne put consacrer son application accoutumée.

Lors de la venue de l'empereur Charles-Quint à Rome, le pape Paul III voulant donner une fête digne

de ce prince invincible, Raffaello orna le pont Sant'-Agnolo de quatorze statues en terre et en stuc, qui furent jugées supérieures à toutes celles qui parurent à cette occasion. De plus, il les termina avec tant de célérité, qu'il eut le temps d'aller à Florence, où l'on attendait également l'empereur, et de modeler en terre, dans l'espace de cinq jours, sur le pont de la Santa-Trinità, deux fleuves hauts de neuf brasses, le Rhin et le Danube, le premier pour rappeler l'Allemagne et le second la Hongrie.

De Florence, Raffaello se rendit à Orvieto. Il y fit, dans une chapelle déjà enrichie de nombreux ornements en demi-relief, par le Mosca, une Histoire des Mages qui se distingue par la variété et la beauté des personnages.

De retour à Rome, Raffaello fut nommé architecte du château de Sant'-Agnolo par le gouverneur Tiberio Crispo. Il y décora de sculptures en pierre et en marbre les cheminées, les fenêtres et les portes de diverses salles, et couronna la cour carrée, où flotte l'étendard, d'un Ange en marbre (4) destiné à rappeler le souvenir de celui qui apparut à saint Grégoire, et remit son épée dans le fourreau quand l'illustre pontife eut prié pour le peuple, désolé par la peste.

Tiberio Crispo, ayant été créé cardinal, envoya plusieurs fois Raffaello à Bolsena, où il construisit un palais.

Peu de temps après, Raffaello abandonna le service du cardinal Crispo, et fut chargé, par le très-révérénd cardinal Salviati et par Messer Baldassare

Turini de Pescia, d'exécuter la statue de Léon X, qui est aujourd'hui à la Minerva de Rome, sur le tombeau de ce pape. Lorsqu'il eut achevé ce travail, il fit un tombeau dans l'église de Pescia pour Messer Baldassare, et trois figures de marbre en demi-relief dans une chapelle de la Consolazione de Rome. Mais ensuite il se mit à vivre plutôt en philosophe qu'en artiste, et il se retira à Orvieto, où il vieillit avant le temps en dirigeant la fabrique de Santa-Maria, qui du reste lui doit de nombreuses améliorations. Je crois que s'il eût abordé de grands ouvrages, comme il le pouvait, il aurait obtenu de plus glorieux résultats. Malheureusement, il se contenta de ce que le sort lui avait offert, et par trop de bonté et de modestie, jointes à la crainte des tracas, il laissa échapper maintes entreprises de haute importance.

Raffaello était un très-bon dessinateur, et il entendait les difficultés de l'art infiniment mieux que son père Baccio. Nous conservons dans notre recueil quelques dessins de ces deux maîtres; mais ceux de Raffaello sont sans contredit les meilleurs, les plus gracieux et les plus habilement exécutés. En architecture, il imita la manière de Michel-Ange, comme le témoignent les cheminées, les portes et les fenêtres qu'il fit dans le château de Sant'Agnolo, ainsi que plusieurs belles chapelles qui ont été construites d'après ses plans, à Orvieto (5).

Mais pour en revenir à Baccio, sa mort affligea vivement les Lucquois, qui l'avaient connu pour un homme juste, bon et affable. Ses œuvres datent environ de l'an 1533 de Notre-Seigneur.

Son intime ami, Zaccaria de Volterra, profita beaucoup de ses enseignements. Il exécuta à Bologne un grand nombre d'ouvrages en terre cuite, dont plusieurs se trouvent dans l'église de San-Giuseppe (6).

On continue à voir, dans ces trois biographies réunies, ce qu'étaient et comment agissaient les talents secondaires dans les écoles du seizième siècle. Pas un ne se rencontre qui ne participe à la science entière des premiers maîtres ; pas un qui ne mérite et ne conquière leur estime. Nous les trouvons, tour à tour artistes et praticiens, suivant le langage des ateliers, ou, pour nous mieux faire comprendre, tour à tour pouvant s'appliquer avec succès à des œuvres personnelles ou aux œuvres d'autrui. Cette double faculté qui dénote, si l'on veut y réfléchir, un sentiment commun et une science commune, est restée évidemment propre et particulière aux hommes de cette époque. Nous le constatons ici, comme nous l'avons déjà fait ailleurs. Plus tard, dans notre volume prochain, nous en rechercherons la cause. Nous la trouverons dans la supériorité et l'accessibilité des études artistiques, dans l'organisation efficace et sympathique des ateliers des maîtres. Qu'il nous suffise, en ce moment, de faire remarquer ce fait constant et jusqu'ici inaperçu, que Michel-Ange lui-même, sur le talent et le génie exceptionnel duquel on a beaucoup trop enchéri, trouvait, quand il le

lui fallait, qui l'aidât et le suppléât; et cela chez des ouvriers modestes, dont le nom s'est à peine conservé, malgré le mérite de leurs œuvres. Le fils de Baccio da Montelupo remplaça Michel - Ange comme architecte, et comme sculpteur. Notre auteur nous apprend toute l'appréciation que le Buonarroti professait pour ce talent maintenant ignoré, et nous donne seulement sa maladie comme motif du mécompte accidentel qu'il fit éprouver à Michel-Ange. Et encore, en bonne conscience, qui de nous, en se reportant aux œuvres dont il s'agit et sur lesquelles Raffaello s'escrima, aurait d'assez bons yeux pour soupçonner, sans l'avis que nous en donne notre auteur, que Michel-Ange eut à se plaindre une fois? Toujours est-il, répétons-le, cela importe, que Michel-Ange, peintre, architecte et sculpteur, malgré son ombrageuse supériorité, ne dédaigna pas assez les hommes dont il faut que nous protégeons aujourd'hui le souvenir, dans l'intérêt de l'art et de la tradition, pour ne point les associer parfois à ses immortels travaux. C'est là une chose qu'on a niée; mais cette négation, si péremptoire qu'on l'ait affectée, n'en est pas moins une évidente erreur; erreur, du reste, dans laquelle nous sommes tombés nous-mêmes en d'autres endroits, tant à cette époque toute chose et tout homme tenaient à un impérieux et solidaire ensemble, tant il est scabreux, dans ces siècles d'unité, de vouloir spécialiser les doctrines et isoler les hommes.

NOTES.

(1) Ces armoiries ont été détruites.

(2) Voyez sur Agostino Busti de Milan, surnommé le Bambaja, le *Ritratto di Milano*, publié par le Torre.

(3) Voyez page 227 du tome III des *Lettere pittoriche*.

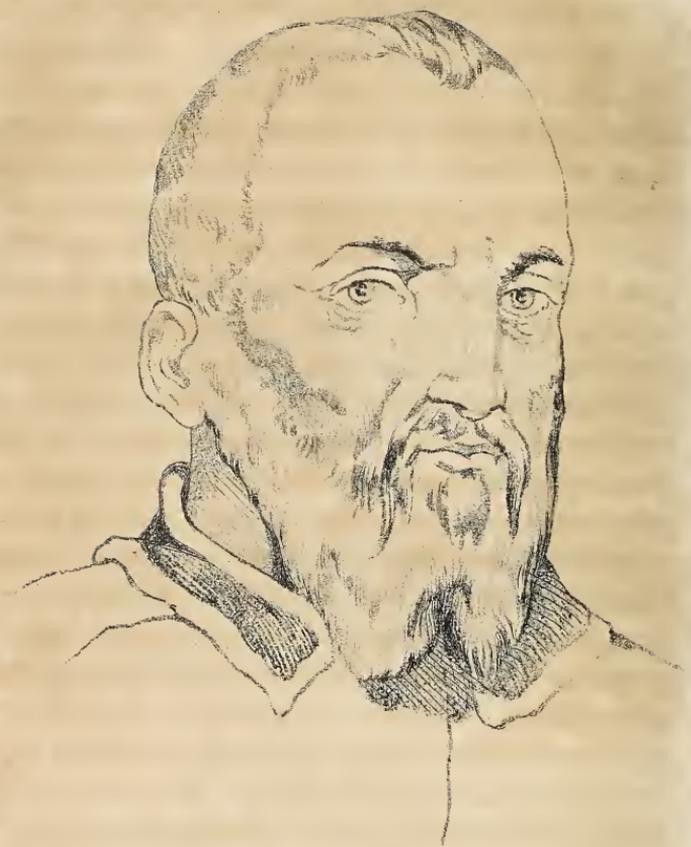
(4) Cette statue, ayant été endommagée par la foudre, fut remplacée par une figure en bronze due à l'habile fondeur Giordani.

(5) On plaça dans la cathédrale d'Orvieto l'inscription suivante, composée en l'honneur de Simone Mosca et de Raffaello da Montelupo.

D. O. M.

Simoni Muscæ Florentino et Raphaeli Montelupio
Sculptoribus et Architectis eximiis
amicitia probitate solertia paribus
ob egregiam in hâc sacrâ æde exornandâ
collatam operam vitamque eo in munere positam
ut qui in vita conjunctissimi fuerunt
in morte simul conquiescant
Præfati fabricæ commune sepulcrum posuerunt
Anno Domini MDLXXXIII.

(6) Vasari parle encore de Zaccaria dans la vie de Girolamo de Carpi.



Souven. del.

Paquet. sc.

LE PORDENONE.

GIOVAN-ANTONIO LICINIO DE PORDENONE

ET AUTRES PEINTRES DU FRIOUL.

Comme nous l'avons déjà dit ailleurs, la nature, cette généreuse mère, prodigue parfois ses dons les plus rares aux contrées qui jusqu'alors en avaient été sevrées. Parfois encore elle y fait naître des hommes si heureusement organisés pour la peinture, qu'ils arrivent au plus haut degré de talent sans le secours d'aucun autre maître qu'elle-même. Et souvent, à peine un seul artiste a-t-il paru, qu'aus sitôt s'élèvent autour de lui une foule de rivaux qui, enflammés d'une noble émulation, se livrent à de tels travaux, qu'ils obtiennent des résultats merveilleux, sans avoir visité Rome, Florence ou quelque autre ville pleine de chefs-d'œuvre. C'est ce qui est advenu dans le Frioul, qui, de nos jours, a vu ainsi commencer une multitude d'excellents peintres, après en avoir été privé pendant des siècles.

Parmi les élèves que Giovan Bellini rassembla dans son école, à Venise, il compta Pellegrino, d'Udine, appelé ensuite de San-Daniello, et Giovanni Martini, d'Udine. Ce dernier observa toujours la manière du Bellini. Elle avait tant de cruauté et de sécheresse, que Martini, malgré son fini

précieux, ne put jamais lui donner plus de douceur et de morbidesse; et il en fut peut-être ainsi, parce qu'il recherchait certaines oppositions d'ombres et de lumières brusquement tranchées, qui, en dépit de ses efforts pour imiter la nature, rendaient âpre et choquant l'aspect de son coloris.

On rencontre de nombreux ouvrages de Giovanni Martini en plusieurs endroits du Frioul, et particulièrement à Udine. La cathédrale de cette ville possède de lui un saint Marc assis et entouré de divers personnages. Ce tableau, qui est peint à l'huile, est le meilleur qu'il ait jamais fait. Dans l'église des religieux de San-Pier-Martire, sur l'autel de Sant'-Orsoia, on en voit encore un autre de sa main, représentant sainte Ursule, environnée de quelques vierges dont les têtes sont pleines d'agrément.

Sans parler de son talent de peintre qui, en somme, était assez distingué, Giovanni fut doué par la nature d'un extérieur beau et gracieux, d'une pureté de mœurs exemplaires, et (ce qui n'est à dédaigner) d'un tel esprit d'ordre, qu'il laissa, après sa mort, de gros biens à sa femme, à défaut d'enfants mâles. Cette dame qui était, m'a-t-on dit, aussi sage que belle, sut se conduire, pendant son veuvage, de façon à marier ses deux filles aux maisons les plus riches et les plus nobles d'Udine.

Pellegrino de San-Daniello surpassa Giovanni Martini, son condisciple et son rival. Il fut baptisé sous le nom de Martino, qu'il changea pour celui de Pellegrino, que son maître Giovan Bellini lui donna comme un témoignage de l'admiration qu'il avait

pour son talent. Et, de même qu'on lui avait changé son nom, le hasard voulut qu'on lui assignât une autre patrie que la sienne. Son long séjour à San-Daniello, village situé à dix milles d'Udine, et où il se maria, fut cause qu'on l'appela toujours, non Martino d'Udine, mais Pellegrino de San-Daniello.

Il fit à Udine un grand nombre de peintures, parmi lesquelles subsistent encore celles dont il orna les volets du vieil orgue. A l'extérieur de ces volets il représenta saint Pierre assis et remettant le bâton pastoral à saint Ermagoras, accompagné d'une multitude de personnages. De l'autre côté des mêmes volets, il figura les quatre Docteurs de l'Église.

Dans la chapelle de San-Giuseffo, il laissa un tableau à l'huile, dessiné et colorié avec beaucoup de soin, renfermant saint Joseph dans une belle et grave attitude, et l'enfant Jésus avec saint Jean-Baptiste vêtu en berger. Cet ouvrage est très-estimé. On peut croire, comme on le prétend, que Pellegrino l'exécuta avec toute l'application imaginable, pour surpasser le saint Marc de Martini dont nous avons parlé plus haut. Ajoutons que ses efforts furent couronnés par le succès. Il fit également à Udine, chez Messer Pre Giovanni, agent des illustres seigneurs della Torre, une Judith tenant la tête d'Holopherne, et sur le maître-autel de l'église de Santa-Maria, à Civitale, un immense tableau à l'huile, divisé en quatre compartiments, contenant quelques têtes de vierges et diverses figures d'une grande beauté. Enfin, dans une chapelle de l'église de Sant'-Antonio, à San-Daniello, il peignit à fresque une

Passion du Christ, avec une telle perfection, qu'elle lui fut payée plus de mille écus.

Le haut mérite de Pellegrino lui valut l'amitié des ducs de Ferrare, qui, entre autres faveurs, lui accordèrent deux canonicats, dans la cathédrale d'Udine, pour deux de ses parents.

Parmi ses élèves, qui furent nombreux et qu'il employa très-souvent dans ses travaux, en les rémunérant largement, on remarque un Grec qui imita son style et qui eut un grand talent. Néanmoins cet artiste aurait été bien inférieur au favori de Pellegrino, Luca Monverde d'Udine, si celui-ci n'eût été enlevé prématurément au monde. Le premier et dernier tableau de Luca Monverde décore le maître-autel de Santa-Maria-delle-Grazie, à Udine, et représente, sur un fond d'architecture en perspective, l'enfant Jésus entre les bras de la Vierge, assise sur un trône et accompagnée de deux Saints. Ces figures sont d'une telle beauté, qu'il est évident que leur auteur aurait excellé dans son art, s'il eût vécu plus longtemps.

Bastianello Florigorio (1), autre disciple de Pellegrino, peignit, sur le maître-autel de San-Giorgio, à Udine, une quantité innombrable de petits anges adorant l'enfant Jésus, porté par Marie qui s'élève dans les airs au-dessus d'un magnifique paysage. Il y a encore un saint Jean et un saint Georges à cheval, perçant de sa lance le serpent, non loin duquel est une jeune fille qui remercie de ce secours Dieu et la glorieuse Vierge. On dit que la tête de saint Georges offre le portrait de Bastianello. Dans

le réfectoire des religieux de San-Pier-Martire, il fit, à fresque, la Mort de saint Pierre martyr, et le Christ bénissant le pain des deux disciples d'Emmaüs. Bastianello orna encore d'un saint Jean, à fresque et en raccourci, une niche placée à l'encoignure du palais de l'excellent docteur Marguando. Puis, à cause de certains démêlés avec la justice, il fut forcé de s'enfuir d'Udine, et de s'exiler à Civitale pour vivre en paix.

Bastianello aimait à dessiner d'après des modèles éclairés par une lampe; aussi ses compositions, riches et abondantes du reste, sont-elles d'une couleur crue et tranchante. Il se plaisait à peindre des portraits d'après nature, et il en fit de très-beaux et très-ressemblants, entre autres celui de Messer Raffaello Belgrado, à Udine, et celui du père de Messer Gio. Battista Grassi, peintre et architecte de talent, à la gracieuse bienveillance duquel nous sommes redevables d'une foule de détails sur les artistes du Frioul dont nous écrivons la vie (2).

Bastianello vécut quarante ans environ.

Pellegrino eut encore, au nombre de ses élèves, Francesco Floriani, d'Udine, peintre et architecte de mérite, aujourd'hui vivant, ainsi que son jeune frère, Antonio Floriani, qui est maintenant au service de Sa Majesté l'empereur Maximilien. On voyait, il y a deux ans, une Judith peinte avec un soin admirable par Francesco Floriani, chez Maximilien, qui possède du même auteur un livre plein de dessins d'architecture, exécutés à la plume, et représentant des fabriques, des théâtres, des arcs

de triomphe, des portiques, des ponts, des palais, etc. (3).

Gensio Liberale, autre élève de Pellegrino, fut surtout très-habile à peindre des poissons. Il est aujourd'hui, et à bon droit, en très-haut crédit auprès de Ferdinand, archiduc d'Autriche qui l'a attaché à son service (4).

Mais de tous les peintres les plus distingués du Frioul, Gio. Antonio Licinio, appelé aussi Cuticello, est, sans contredit, le plus étonnant et le plus célèbre (5). Il surpassa de beaucoup ses prédécesseurs pour ce qui touche à l'invention des sujets, au dessin, à la hardiesse, à la distribution des couleurs; et il ne déploya pas moins de supériorité dans la peinture à fresque, par la rapidité de son pinceau, par le relief de ses figures et par tous les autres détails qui concernent son art.

Il naquit à Pordenone, village du Frioul, situé à vingt-cinq milles d'Udine. Grâce à ses heureuses dispositions pour la peinture, il se mit, sans le secours d'aucun maître, à étudier la nature et à imiter le style de Giorgione da Castelfranco, qu'il avait souvent admiré à Venise. Après avoir appris de la sorte les éléments de l'art, il fut forcé de quitter sa patrie pour échapper à une maladie contagieuse et mortelle qui la ravageait. Il alla passer plusieurs mois à la campagne, et il y exécuta de nombreux essais de peinture à fresque aux dépens des paysans dont il décorait les habitations. Comme le meilleur et le plus sûr moyen de s'instruire est de travailler beaucoup, il acquit ainsi une extrême habileté pra-

tique, et découvrit le mode d'arriver avec diverses couleurs aux effets que d'autres n'obtiennent qu'à l'aide du blanc qui a l'inconvénient de sécher l'enduit et de détruire toute harmonie par son trop vif éclat.

Quand le Pordenone, par un long exercice, eut découvert les secrets de la fresque, il retourna à Udine, où il fit dans le couvent de San-Pier-Martire, sur l'autel de la Nunziata, un tableau à l'huile qui représente Dieu le Père entouré de petits anges, et envoyant le saint Esprit vers la sainte Vierge à laquelle l'ange Gabriel annonce sa mission céleste. Cet ouvrage, d'un dessin gracieux et plein de vigueur et de relief, est regardé par les connaisseurs comme le meilleur qu'ait jamais produit notre artiste. Il peignit encore à l'huile sur le parapet de l'orgue de la cathédrale, au-dessous des volets décorés par Pellegrino, un épisode de l'histoire des saints Ermagoras et Fortunat. Puis, afin de gagner l'amitié des signori Tinghi, il orna la façade de leur palais d'une fresque, où il introduisit diverses ordonnances architecturales qui témoignent de son talent dans ce genre de décoration. Au milieu de niches contenant des statues, et entre deux compartiments de forme étroite et allongée, il ménagea un carré dans lequel il plaça une colonne corinthienne, dont le piédestal est baigné par les flots. Elle est soutenue à droite par une sirène, et à gauche par un Neptune nu. Son chapiteau est surmonté d'un chapeau de cardinal; c'est, dit-on, la devise de Pompeo Colonna, intime ami des maîtres de ce palais. Les deux autres compar-

timents renferment, l'un les géants foudroyés par Jupiter, l'autre une foule de Divinités contemplant du haut du ciel Diane, qui se défend fièrement avec une torche contre deux géants armés de massues.

A Spelimbergo, gros village situé à quinze milles au-dessus d'Udine, notre artiste figura, sur la façade de l'orgue de la grande église, l'Assomption de la Vierge, saint Pierre et saint Paul devant Néron, la Conversion de saint Paul et la Nativité du Christ.

Tous ces travaux ayant mis le Pordenone en crédit et en réputation, il fut appelé à Vicence, où il laissa quelques ouvrages ; puis, il se rendit à Mantoue, sur l'invitation de Messer Paris, qui le chargea de décorer une façade. Parmi les belles inventions que l'on remarque dans cette fresque, nous citerons la frise, placée sous la corniche et couverte de lettres antiques entre lesquelles se glissent une multitude de petits enfants merveilleusement gracieux. Après avoir terminé cette tâche, le Pordenone retourna à Vicence. Il y peignit entre autres choses la tribune de Santa-Maria-di-Campagna, que son départ l'empêcha de terminer entièrement ; mais qui, plus tard, fut soigneusement menée à fin par Maestro Bernardo de Vercelli. Il enrichit de fresques deux chapelles de la même église, l'une de sujets tirés de la vie de sainte Catherine, l'autre, d'une Nativité du Christ et d'une Adoration des Mages. Il représenta ensuite quelques sujets poétiques dans le magnifique jardin du docteur Barnabada Pozzo, et un saint Augustin dans l'église de

Santa-Maria-di-Campagna de laquelle nous venons de parler.

Toutes ces belles peintures furent cause que les gentilshommes de Vicence prirent notre artiste en grande vénération, et lui firent épouser une femme de leur ville.

Il alla ensuite à Venise où il avait déjà travaillé autrefois. Il y décora une façade à San-Geremia, sur le Canal-Grande et laissa, à la Madonna-dell'Orto, un tableau à l'huile renfermant entre autres personnages un saint Jean-Baptiste dans lequel il s'efforça particulièrement de déployer tout son savoir (6). Il orna encore, sur le Canal-Grande, la façade de Martin d'Anna de fresques où l'on admire surtout un Curtius à cheval et en raccourci, qui semble complètement en relief, de même qu'un Mercure volant dans les airs. Cet ouvrage plut souverainement aux Vénitiens, et valut à Pordenone plus d'éloges que n'en avait jamais reçu aucun peintre de la ville.

Parmi les divers motifs qui le poussèrent à apporter un soin incroyable à toutes ses productions, le plus puissant fut la concurrence du grand Titien. Il se mit à lutter contre lui avec l'espoir qu'à l'aide d'une application continuelle, jointe à sa manière hardie et rapide d'exécuter les fresques, il s'emparerait de la glorieuse place que cet illustre maître avait conquise par tant de chefs-d'œuvre et par son affabilité, sa courtoisie, ses relations avec les hommes les plus considérables, et, en un mot, par son universalité. Du reste, cette rivalité lui fut vraiment utile; car elle le força de traiter ses ouvrages

avec toute la conscience possible : aussi sont-ils dignes d'être éternellement admirés.

Les surintendants de San-Rocco l'ayant chargé de peindre à fresque la chapelle et toute la tribune de cette église, il fit dans la tribune Dieu le Père environné d'une multitude de petits enfants, dont les attitudes sont aussi belles que variées. Dans la bordure, il plaça huit figures de l'Ancien-Testament, dans les angles, les quatre Évangélistes, sur le maître-autel, la Transfiguration du Christ, sur les côtés, dans les deux hémicycles, les quatre Docteurs de l'Église (7); et au milieu du temple deux grands tableaux, dont l'un montre le Christ guérissant des malades (8), et l'autre, saint Christophe portant l'enfant Jésus sur ses épaules. Enfin, sur le tabernacle de bois où l'on serre les ornements d'argent, il fit un saint Martin à cheval en compagnie d'une foule de pauvres : cet immense travail fut couvert d'éloges. Il valut au Pordenone honneur et profit, et fut cause que Messer Jacopo Soranzo rechercha son amitié, et lui fit allouer en concurrence du Titien, la salle de Pregai, où il exécuta un grand nombre de belles figures en raccourci, et une frise de monstres marins. Le sénat fut tellement satisfait de ces peintures, qu'il assigna à leur auteur une honorable pension qui lui fut servie jusqu'à son dernier jour.

Comme le Pordenone saisissait avec empressement toutes les occasions qu'il rencontrait de travailler dans les lieux où le Titien s'était déjà exercé, il peignit à San-Giovanni-di-Rialto, un saint Jean

distribuant des aumônes aux pauvres, et au-dessus d'un autel, saint Sébastien accompagné de saint Roch et d'autres saints. Ce tableau est beau sans doute, mais il est loin d'égaliser celui du Titien, malgré la préférence que quelques personnes lui accordent, plutôt par malignité que par justice.

Dans le cloître de Santo-Stefano, le Pordenone fit à fresque plusieurs sujets de l'Ancien-Testament, et un du Nouveau, séparés par diverses figures allégoriques de Vertus, remarquables par la hardiesse des raccourcis. Il affectionnait ce genre de difficultés qu'il introduisit dans toutes ses compositions, et dont il se tirait mieux qu'aucun autre peintre.

Le prince Doria avait construit à Gênes un palais dont le célèbre Perino del Vaga ornait, par son ordre, tous les salons, les chambres et les antichambres de peintures à l'huile et à fresque d'une richesse et d'une beauté merveilleuses. Afin d'aiguillonner l'ardeur de Perino qui se ralentissait faute de concurrence, le prince appela le Pordenone qui commença par représenter, sur une terrasse, des enfants occupés à décharger des objets maritimes qui remplissent une barque. Il peignit, en outre, Jason prenant congé de son oncle avant de partir pour la conquête de la Toison d'or. Mais Doria, choqué du contraste que produisaient les ouvrages de Pordenone à côté de ceux de Perino, remercia notre artiste et manda à sa place un peintre plus habile, Domenico Beccafumi de Sienne. Pour s'attacher à un si grand prince, ce maître n'hésita pas à quitter sa patrie où l'on voit tant de chefs-d'œuvre

de sa main, mais il ne fit qu'un seul tableau dans le palais, Perino ayant achevé seul tout le reste.

De retour à Venise, le Pordenone fut engagé à entrer au service d'Ercole, duc de Ferrare, qui manquait de bons dessinateurs pour exécuter les cartons des tapisseries qu'il voulait faire tisser en soie, en or, en filoselle et en laine par les maîtres qu'il avait amenés d'Allemagne. Ercole avait bien sous la main Girolamo de Ferrare; mais celui-ci était plus propre à peindre des portraits que des sujets guerriers qui réclament toute la force de l'art et du dessin. Excité par l'espérance d'acquérir non moins de gloire que de fortune, le Pordenone abandonna donc Venise et se rendit à Ferrare, où Ercole l'accueillit de la manière la plus flatteuse. Malheureusement, peu de temps après son arrivée, il fut assailli de cruelles douleurs de poitrine qui le forcèrent de se mettre au lit à demi mort. Le mal alla toujours en augmentant, et, au bout de trois jours à peu près, le conduisit au tombeau. Il était âgé de cinquante-six ans. Sa mort étonna le duc et ses amis, et on ne fut pas sans l'attribuer au poison. On lui fit d'honorables funérailles. Il fut très-regretté surtout à Venise.

Le Pordenone aimait la musique avec passion, était versé dans la littérature latine, avait une conversation pleine de vivacité et d'agrément, et comptait de nombreux amis.

Il se plaisait à peindre de grandes figures. Ses tableaux étaient extrêmement riches d'invention. Il réussissait également bien à peindre tous les

sujets ; mais il se faisait particulièrement remarquer par la hardiesse et la rapidité de son exécution dans les fresques.

Il eut pour élève et pour gendre Pomponio Amalteo de San-Vito , qui marcha toujours sur ses traces et se distingua brillamment, comme le prouvent les volets du nouvel orgue d'Udine, sur lesquels il peignit à l'huile, d'un côté le Christ chassant les marchands du temple, et de l'autre côté la Résurrection de Lazare et l'histoire de la Piscine probatique.

Dans l'église de San-Francesco, de la même ville, Amalteo laissa un tableau à l'huile qui représente saint François recevant les stigmates. Cette composition renferme un beau paysage éclairé par un soleil levant qui lance, du milieu de rayons éclatants, la lumière séraphique qui perce les pieds, les mains et le côté de saint François, dévotement agenouillé, et près duquel se tient un personnage en raccourci que la vue du miracle frappe de stupeur.

Pomponio fit encore à fresque, au bout du réfectoire des religieux de la Vigna, le Christ entre les deux disciples, à Emmaüs. Dans l'église de Santa-Maria, à San-Vito, sa patrie, située à vingt milles d'Udine, il décora la chapelle de la Vierge de fresques qui obtinrent un tel succès, que le révérendissime cardinal Maria Grimani, patriarche d'Aquilée et seigneur de San-Vito, le mit au nombre des nobles de ce pays (9).

Dans cette biographie, nous avons jugé à pro-

pos de faire mention de ces excellents artistes du Frioul, parce qu'ils nous ont paru dignes de cet honneur, et afin que l'on voie combien ont été plus grands encore leurs successeurs, ainsi que nous le dirons dans la vie de Giovanni d'Udine, auquel notre siècle est redevable du perfectionnement des stucs et des grotesques.

Mais revenons au Pordenone. Après avoir achevé à Venise, du temps du sérénissime Gritti, les travaux dont nous avons parlé plus haut, il mourut, dit-on, l'an 1540. Il fut un des plus vaillants hommes de notre âge, et sut donner à ses figures un tel relief, qu'elles paraissaient se détacher du fond des tableaux; aussi peut-on le compter à bon droit parmi ceux qui ont contribué aux progrès de l'art (10).



Toute cette école du Frioul se rattache essentiellement à la grande école des coloristes de Venise. Il serait inutile de lutter ici pour poser les généralités dans lesquelles il faudrait encadrer ces biographies pour les apprécier convenablement. C'est un soin que nous remettons à plus tard. Le cours de notre publication nous amènera bientôt au centre de l'école vénitienne.



NOTES.

(1) Bastiano Florigorio, ou plutôt Florigerio, nom que ce peintre signa au bas d'une fresque qu'il laissa à Udine, travaillait en 1533.

(2) Giovanni Battista Grassi est rangé par Orlandi dans l'école du Pordenone. Il vivait en 1568.

(3) Francesco et Antonio Floriani d'Udine vivaient en 1568. Il existe du premier, à Udine, un tableau avec la date de 1579 et un autre avec la date de 1586. Voyez Renaldis, *Della pittura friulana*.

(4) Genzio Liberale est nommé Gennezio par Ridolfi, et Giorgio ou Gennezio par le Renaldis.

(5) Le chevalier Giovanni Antonio Licino ou Licinio, dit ensuite Regillo et aussi Cuticello, ce que l'on doit rectifier en écrivant Corticellis, est plus généralement appelé le Pordenone. Il mourut en 1540 suivant Vasari et Ridolfi, ou en 1539. *Ms. Mottensi*.

(6) Les personnages du tableau de la Madonna-dell'Orto que Vasari passe sous silence, sont: saint Jean-Baptiste, saint Augustin, saint François et saint Laurent Giustiniani.

(7) Ces fresques ont été complètement gâtées par des retouches à l'huile!

(8) Le Christ guérissant les malades est dû au Tintoret, et non au Pordenone.

(9) Pomponio Amalteo naquit en 1505, et mourut vers 1588. Voyez Renaldis.

(10) Le Musée du Louvre possède un dessin du Pordenone où l'on voit Jésus présenté au Temple pour satisfaire à la loi.

LORENZETTO,

SCULPTEUR ET ARCHITECTE FLORENTIN,

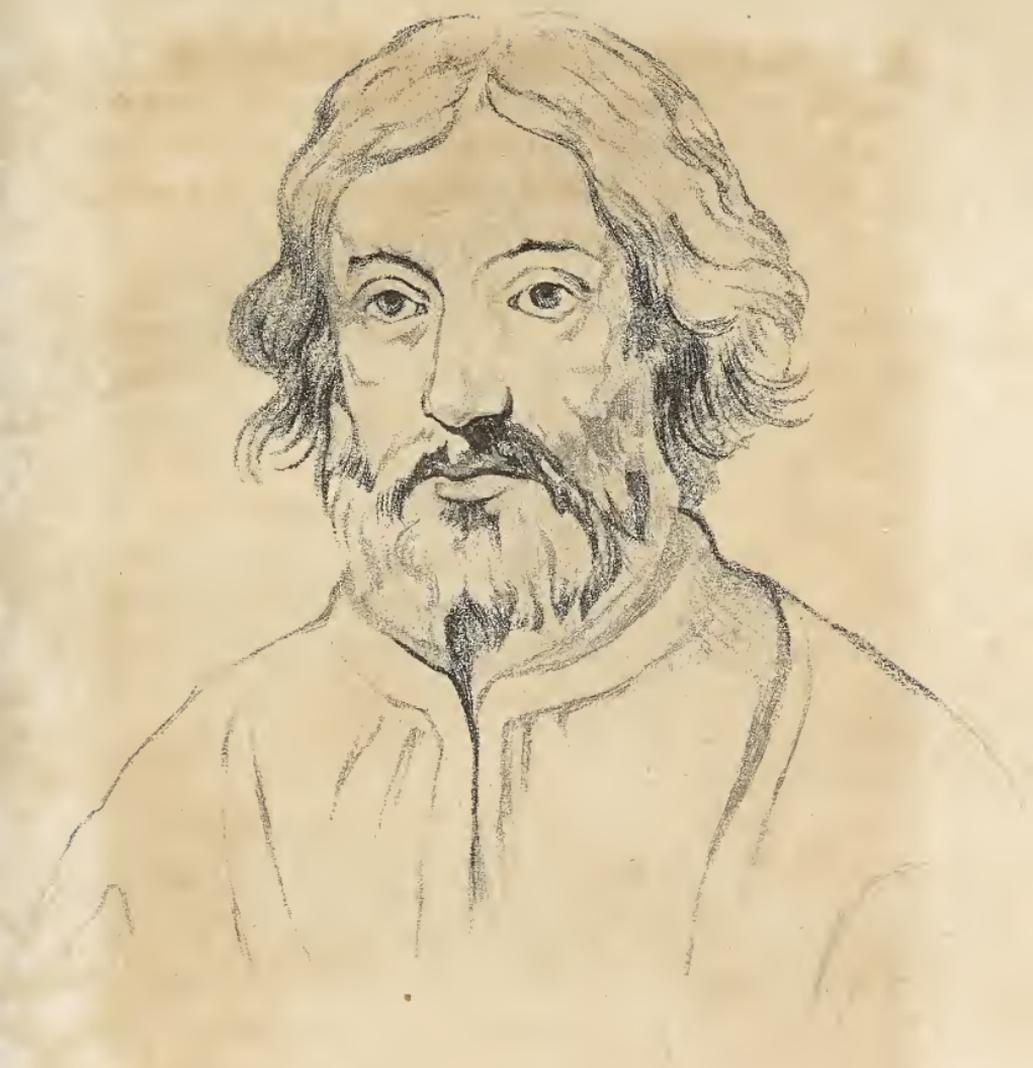
ET BOCCACCINO,

PEINTRE CRÉMONAIS.

La fortune, après avoir longtemps comprimé un beau génie sous les entraves de la misère, vient parfois à se raviser et à le combler de bienfaits, comme pour effacer tout souvenir des premières souffrances. La destinée de Lorenzetto nous offre un exemple de ces bizarreries du sort.

Lorenzetto était fils d'un pauvre sonneur de cloches florentin, nommé Lodovico; mais il cultiva l'architecture et la sculpture, de telle sorte que Raphaël d'Urbin l'aima au point, non-seulement de l'aider et de l'employer dans une foule de travaux, mais encore de le marier à une sœur de son élève Jules Romain.

Dans sa jeunesse, Lorenzetto termina à San-Jacopo de Pistoia le tombeau du cardinal Forteguerri, qui avait été commencé par Andrea del Verocchio. Lorenzetto orna ce monument, entre autres choses, d'une Charité qui ne mérite que des éloges.



Janney del.

Wagner scul.

BACCACCINO.

Il fit ensuite une statue pour le jardin de Giovanni Bartolini ; puis il se rendit à Rome, où, pendant les premières années de son séjour, il exécuta divers ouvrages que nous jugeons à propos de passer sous silence. Plus tard on lui commanda, par l'entremise de Raphaël, un tombeau pour la chapelle construite par Agostino Ghigi à Santa-Maria-del-Popolo. Lorenzetto consacra à ce travail tout le soin dont il était capable, pour plaire à Raphaël, duquel il pouvait espérer une protection efficace, et aussi pour mériter une large récompense de la libéralité d'Agostino, qui était très-riche. Aidé des conseils de Raphaël, il mena à bonne fin un Jonas sortant du ventre de la baleine et un Élie qui, avec un vase d'eau et un pain cuit sous la cendre, vit, par la grâce divine, à l'ombre d'un genévrier. Ces figures sont d'une grande beauté, mais Lorenzetto n'en tira pas le prix que réclamaient son application et les besoins de sa famille. La mort ayant frappé, presque du même coup, Raphaël et Agostini Ghigi, les héritiers de ce dernier, par une coupable indifférence, oublièrent les statues de Jonas et d'Élie, qui restèrent durant de longues années dans l'atelier de Lorenzetto. Ajoutons cependant qu'elles ornent aujourd'hui le tombeau d'Agostino, à Santa-Maria-del-Popolo. Lorenzetto vit ainsi s'évanouir ses espérances et en fut pour la perte de son temps et de ses peines. Heureusement il lui fut commandé, suivant l'ordre laissé par Raphaël, dans son testament, une Madone en marbre, haute de quatre brasses, destinée à être placée sur le mau-

solée du peintre d'Urbin, dans le temple de Santa-Maria-Ritonda. Lorenzetto exécuta aussi, pour un marchand, à la Trinità de Rome, un tombeau avec deux enfants en demi-relief.

Plusieurs palais, et entre autres celui de Messer Bernardino Caffarelli, ont été bâtis sur les dessins de notre artiste. C'est lui qui dessina les jardins et les écuries du cardinal Andrea della Valle. Il y introduisit des colonnes, des bases, des chapiteaux et des sculptures antiques. Dans de grandes niches, il renferma des figures de marbre également antiques. Ces statues n'étaient point entières : à l'une manquait la tête, à l'autre un bras, à celle-là une jambe, toutes enfin étaient privées d'un membre quelconque. Néanmoins, Lorenzetto sut en tirer bon parti en les faisant restaurer par d'habiles sculpteurs.

Les cardinaux Cesis, Ferrara, Farnese, et en un mot tous les seigneurs de Rome ne tardèrent pas à faire réparer, à cet exemple, les antiquités qu'ils possédaient. Ainsi restaurés, ces morceaux sont de beaucoup préférables à ces torsos et à ces membres mutilés de toutes les façons que l'on voyait auparavant. Pour revenir à notre sujet, Lorenzetto posa au-dessus des niches un ornement formé de bas-reliefs antiques de la plus rare beauté. Cette invention ne fut pas pour lui sans utilité, car le pape Clément lui donna ensuite des travaux qui lui valurent honneur et profit.

Pendant le siège du château de Sant'-Agnolo, le souverain pontife avait remarqué que deux petites chapelles de marbre, situées à l'entrée du pont,

avaient été cause d'une perte considérable d'hommes, parce que des arquebusiers, s'y étant jetés, tuaient tous ceux qui se présentaient sur les murailles et paralysaient la défense, tandis qu'eux-mêmes se trouvaient parfaitement à l'abri. Sa Sainteté résolut donc de détruire ces chapelles, et de leur substituer deux statues de marbre. Elle y destina le saint Paul de Paolo Romano, dont nous avons déjà parlé (1), et un saint Pierre qu'elle commanda à Lorenzetto. Celui-ci s'acquitta fort bien de sa tâche, mais cependant ne surpassa point Paolo Romano. Le saint Pierre et le saint Paul sont aujourd'hui à l'entrée du pont.

Sur ces entrefaites, le pape Clément étant venu à mourir, on confia à Baccio Bandinelli l'exécution des tombeaux de ce pontife et de Léon X, et à Lorenzetto un travail qui ne l'occupa que peu de temps.

Lorsque Paul III arriva au pontificat, Lorenzetto était réduit à ses dernières ressources. Il ne possédait qu'une maison qu'il avait bâtie lui-même au Macello de' Corbi, et se trouvait chargé de cinq enfants. Mais le sort voulut le relever et le placer plus haut que jamais. En effet, le pape Paul III ayant résolu de poursuivre l'achèvement de Saint-Pierre, après la mort de Baldassare Peruzzi et de tous ceux qui avaient coopéré à cette vaste édification, Antonio da San-Gallo employa Lorenzetto en qualité d'architecte, et lui donna les murailles à construire à forfait. Bientôt alors Lorenzetto, sans se donner grand mal, eut plus de renommée et plus d'aisance

qu'il n'avait su en acquérir auparavant en beaucoup d'années et avec mille fatigues, car Dieu; les hommes et la fortune lui furent favorables; et, s'il eût vécu plus long-temps, il aurait encore mieux réparé les injures que la violence du sort lui avait causées au moment où il produisait ses chefs-d'œuvre. Mais, l'an 1541, il mourut de la fièvre, à l'âge de quarante-sept ans. Sa perte affligea vivement ses nombreux amis, pour qui il s'était constamment montré bon et serviable.

Sa vie ayant toujours été celle d'un homme de bien, on lui accorda à Saint-Pierre une sépulture honorable, sur laquelle on grava cette épitaphe :

Sculptori Laurentio Florentino.

Roma mihi tribuit tumulum, Florentia vitam;

Nemo alio vellet nasci et obire loco.

MDXLI.

Vix. Ann. XLVII. Men. II. D. XV.

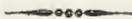
Vers le même temps, Boccaccino, né à Crémone, s'était acquis dans toute la Lombardie la réputation d'un peintre rare et excellent. On estimait grandement tout ce qui sortait de ses mains, lorsqu'il se rendit à Rome pour voir les ouvrages si célèbres de Michel-Ange; mais il ne les eut pas plus tôt regardés qu'il chercha à les déprécier, s'imaginant qu'il parviendrait à s'élever lui-même en décrivant un homme si éminent. On lui confia la décoration de la chapelle de Santa-Maria-Traspontina. Quand il eut découvert son travail, ceux qui s'attendaient à le voir planer audacieusement au plus haut des cieux s'a-

perçurent que le vol de cet aigle ne s'élevait pas même jusqu'aux gouttières. Les peintres de Rome ne purent que tourner en dérision ce merveilleux tableau, dans lequel il avait représenté le couronnement de la Vierge, avec quelques petits anges voltigeant dans les airs. Lorsque le vulgaire a, par ses clameurs, donné à un homme une place imméritée, il est bien difficile d'en faire justice, jusqu'à ce que ses œuvres mêmes, infligeant un éclatant démenti à sa renommée, découvrent sa juste valeur. Rien n'est plus nuisible aux artistes que les louanges; gonflés d'orgueil, il leur est impossible de marcher en avant, et s'ils ne répondent pas à l'attente qu'ils avaient fait concevoir, ils s'attristent du moindre blâme et désespèrent de se relever jamais. Il est donc sage de redouter les éloges plus que la critique : les éloges nous trompent en nous flattant, la critique nous instruit en nous montrant la vérité. Boccaccino, accablé de huées et de sifflets, s'enfuit de Rome et retourna à Crémone, où il continua d'exercer la peinture le mieux qu'il put. Il peignit dans la cathédrale l'histoire complète de la Vierge. Cet ouvrage est fort estimé à Crémone. Il en exécuta encore d'autres dans la même ville et ailleurs, mais il ne convient pas d'en parler. Il enseigna son art à son fils Cammillo, qui se livra plus sérieusement à l'étude, et s'attacha à éviter les fautes que la vanité avait fait commettre à Boccaccino. Cammillo a laissé quelques ouvrages à San-Gismondo, à un mille de Crémone. Les Crémonais regardent ces peintures comme les meilleures qu'ils possèdent. Il décora

aussi tous les compartiments de la voûte de Sant'-Agata et la façade de Sant'-Antonio. Ces travaux et plusieurs tableaux lui valurent une réputation méritée. Si la mort ne l'eût pas frappé prématurément, il aurait fourni une belle carrière, car il marchait dans le bon chemin. Quoi qu'il en soit, les ouvrages qu'il nous a légués lui méritent un bon souvenir. Quant à Boccaccino, il mourut à l'âge de cinquante-huit ans, sans avoir fait aucun progrès.

De son temps, il y avait à Milan un miniaturiste fort habile nommé Girolamo, duquel on voit une foule de tableaux dans toute la Lombardie.

Presque à la même époque vivait un autre Milanais, Bernardino del Lupino, peintre très-gracieux, comme l'on peut s'en convaincre par les ouvrages qui a laissés à Milan, par le Mariage de la Vierge qu'il représenta à Sarone, et par les fresques dont il orna l'église de Santa-Maria. Il peignit aussi à l'huile avec une rare perfection. Bernardino était un homme de manières affables et distinguées. Nous lui donnerons donc tous les éloges que l'on doit aux artistes qui savent plaire autant par leur commerce agréable et facile que par leurs productions brillantes et précieuses.



Dans sa biographie de Baccio da Montelupo, notre auteur nous a mis à même d'apprécier ce que devait être un praticien occupé par Michel-Ange.

Voici maintenant un de ces ouvriers de Florence que Raphaël aimait à employer, à diriger et à pourvoir, dans sa bienveillante sollicitude et dans sa large sympathie.

Par ce nouvel exemple, on le voit encore, tous ces talents auxiliaires participaient pleinement à la science et au talent des maîtres. Comme nous l'avons dit ailleurs, dans ces beaux temps, dans ces temps d'éducation sûre et forte, la science était propre à chacun et commune à tous. Il n'y avait alors, entre les hommes d'un talent et d'un acquis en quelque sorte égaux, d'autre différence, d'autre supériorité que celle du génie, du tempérament, de la volonté et de la fortune. Ils parlaient une langue commune; et chacun, dans son rang et à son lieu, était compris et comprenait. Beau temps d'unité, où les faibles et les forts se servent mutuellement, et s'organisent pour la production sans envie et sans dédain. Quant à Lorenzetto, il suffit, pour savoir que ce dut être un homme méritant, du double témoignage de notre auteur, qui nous raconte comment il vint demander à Raphaël ses inspirations et se mettre sous son aile, et comment celui-ci, en mourant, désirait une statue de la main de son disciple sur son propre tombeau.

Quant à l'artiste de Crémone dont le Vasari ajoute ici, on ne sait trop pourquoi, la biographie, il convient de donner sur lui quelques éclaircissements. Notre auteur, en reprochant à cet homme son indiscretion et son envie, a soulevé l'animadversion des Lombards, qui le regardent à juste titre comme

une des gloires de leur école. Scanelli, dans le *Microcosme*; Lamo, dans le *Discours sur la Peinture*; Campi, dans son *Histoire*, et Zaist, dans sa *Dissertation*, démentent à qui mieux mieux les mordantes imputations du Vasari. On pense bien que nous sommes assez indifférents au sujet de cette grande querelle. Si le Crémonais se laisse emporter à une jalousie blâmable, cela ne saurait nous prévenir contre son mérite, loin de nous le faire révoquer en doute. La gent artiste est hargneuse. Les plus inconcevables mesquineries se remarquent quelquefois chez les plus grands caractères et les plus beaux talents. Le Crémonais jalousait Michel-Ange, qui valait mieux que lui. Mais Michel-Ange lui-même n'en a-t-il point jalosé qui ne le valaient pas? Et vraiment, sur un fait aussi ordinaire dans l'histoire des artistes, nous n'insisterions pas, si, en le rétorquant, les écrivains lombards n'avaient pas cru trouver un thème aux déclamations les plus gratuites sur la partialité et l'injustice de notre auteur. Il paraît qu'ils ont réussi à mettre le Vasari en contradiction avec lui-même par les dates qu'il assigne à son récit. Mais, à ce propos, Lanzi fait quelques observations fort sages. Il est dans les allures d'un historien peu scrupuleux de rapporter parfois la substance d'un fait en le revêtant de circonstances ou de temps, ou de lieu, ou de forme, qui n'ont point de fondement. L'histoire ancienne est remplie de ces exemples. La critique la plus sévère ne peut rejeter un fait par la seule raison que quelques détails en auraient été altérés, lorsque des probabilités d'un plus grand poids con-

courent à y imprimer un caractère de vérité. Dans le cas dont il s'agit, l'historien, étroitement lié avec Michel-Ange, publie un récit dans lequel son ami était intéressé, et sur un fait arrivé à Rome peu de temps avant qu'il commençât à écrire : il est donc difficile de croire que ce soit précisément un conte en l'air. On peut supposer quelques exagérations dans les circonstances : nous les désapprouvons volontiers, ainsi que ces traits de plume par lesquels notre auteur tend à avilir l'un des plus beaux talents de l'école lombardé. Il est certain, en effet, que le Boccaccino est, sur son terrain, un homme de l'ordre du Ghirlandaio, du Mantegna, de Pérugin et de Francia. C'est beaucoup, mais ce n'est pas trop dire. Pour ce qui est de Cammillo, son fils, il faut admettre aussi que ce fut un très-grand peintre. Formé à l'école de son père et dans ses vieux principes, il n'en parvint pas moins, et malgré sa mort prématurée, à se créer un talent magnifique, où la grâce se mêle intimement à la force. Dessinateur plein de mouvement et d'énergie, coloriste plein de suavité et de lumière, on pourrait l'égaliser peut-être au Corrège; et ce qui est certain, c'est que quelques hommes, fort compétents et fort désintéressés, comme le Lomazzo et le Lanzi, par exemple, ont osé le faire.



GIOVAN-FRANCESCO DIT LE FATTORE

ET

PELLEGRINO DE MODÈNE,

PEINTRES.

Le florentin Giovan-Francesco Penni, dit le Fattore, ne fut pas moins bien servi par la nature que par la fortune. L'aménité de son caractère, ses dispositions pour la peinture, et ses autres qualités, furent cause que Raphaël d'Urbain le prit dans sa maison et lui prodigua tous ses soins, de même qu'à Jules Romain. Raphaël considéra toujours ces deux artistes comme ses enfants, et, à sa mort, il le prouva en les instituant ses héritiers.

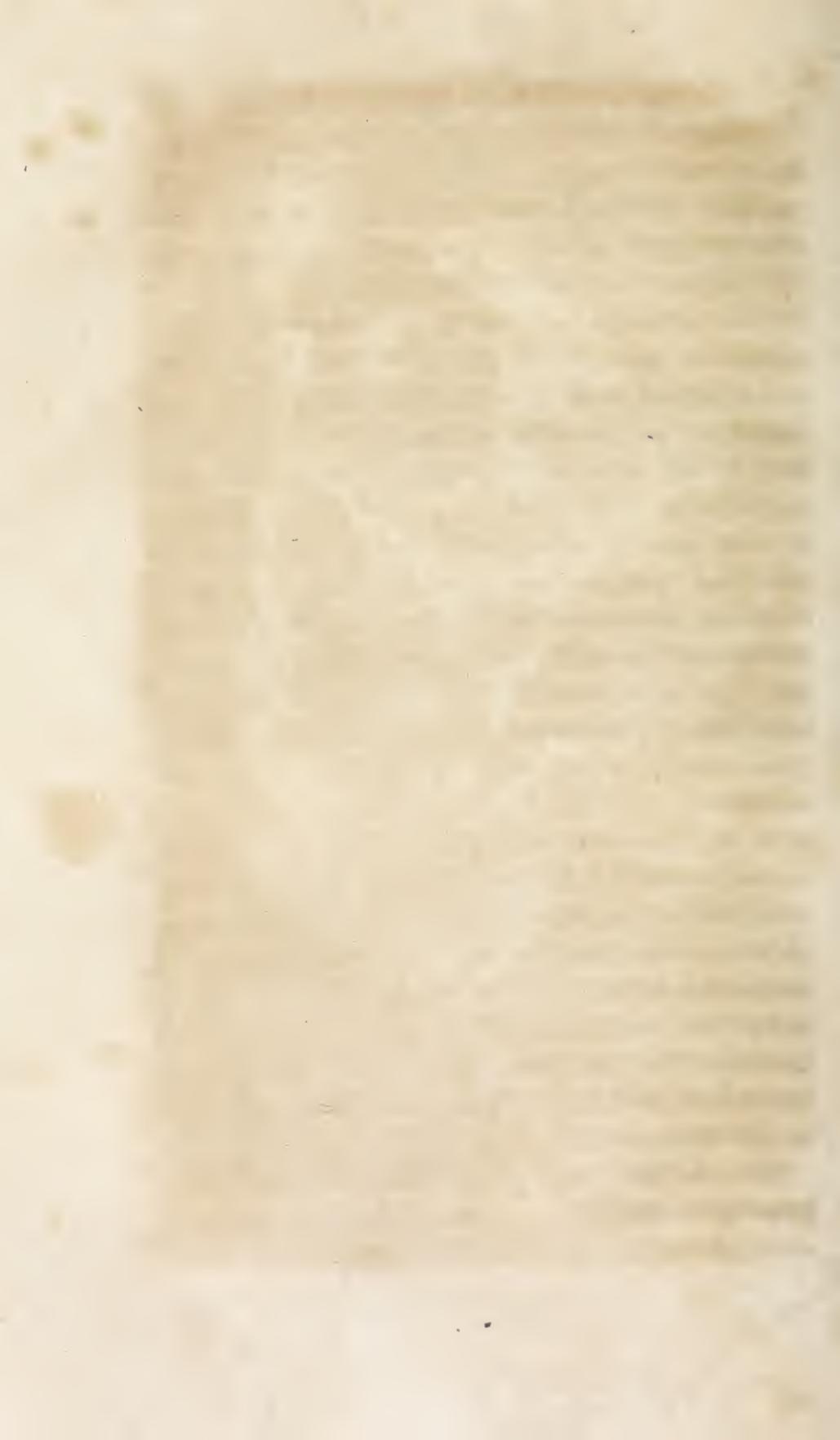
Gio. Francesco garda toute sa vie le nom de Fattore, qu'il reçut dans sa jeunesse lorsqu'il entra chez Raphaël. Il imita et observa constamment la manière de son maître dans ses dessins, comme le témoignent ceux que renferme notre recueil. Il ne faut pas s'étonner s'il en laissa un grand nombre, tous remarquables par le soin avec lequel ils sont terminés ; car il se plaisait infiniment plus à dessiner qu'à peindre.



Samson del.

Wacquet sc.

LE FATTORE.



Il fit ses premiers ouvrages à Rome, dans les loges du Vatican, en compagnie de Giovanni d'Udine, de Perino del Vaga et d'autres excellents maîtres. Ces productions respirent la grâce et annoncent un artiste qui tend à la perfection.

Gio. Francesco était universel. Il avait un talent particulier pour le paysage et peignait également bien à l'huile, à fresque et à la détrempe. Du reste, il était doué d'une telle facilité, qu'il saisissait, presque en jouant, toutes les difficultés de l'art. Il aida puissamment Raphaël à peindre une grande partie des cartons des tapisseries destinées à la chapelle vaticane et au consistoire, et surtout ceux des bordures. Il décora aussi, d'après les cartons et sous la direction de Raphaël, la voûte d'Agostino Ghigi, et exécuta quantité d'autres travaux, où il se comporta de façon à mériter de plus en plus l'amitié de son maître.

Au Monte-Giordano de Rome, il orna de grisailles une façade, et à Santa-Maria-de-Anima, près de la porte latérale qui conduit à la Pace, il peignit un saint Christophe haut de huit brasses. Dans cette fresque, on voit, sous une grotte, un ermite tenant une lanterne. Cette figure est gracieuse et bien dessinée (1).

Le Fattore alla ensuite à Florence, où il fit pour Lodovico Capponi, hors de la porte San-Gallo, à Montughi, un tabernacle avec une Madone qui est très-admirée.

Après la mort de Raphaël, Jules Romain et Gio. Francesco, ses élèves, restèrent longtemps ensemble et s'unirent pour finir les peintures que leur maître

avait laissées inachevées, et entre autres celles de la Vigna du pape et celles de la grande salle du Vatican, où ils représentèrent l'histoire de Constantin, dont les inventions et les esquisses sont dues en partie à Raphaël.

Pendant ce temps, Perino del Vaga, peintre très-distingué, épousa une sœur de Gio. Francesco. Ce mariage lui valut d'être associé à bon nombre des travaux de son beau-frère, qui fit ensuite, de compagnie avec Jules Romain, plusieurs tableaux pour divers endroits et une Assomption de la Vierge, divisée en deux parties, que l'on envoya à Monte-Luci de Pérouse. Par l'ordre du pape Clément VII, ils avaient également commencé une copie de la Transfiguration, de Raphaël, destinée à la France; mais ils se séparèrent avant de l'avoir achevée (2). S'étant alors partagé les biens, les dessins, et, en un mot, tout l'héritage que Raphaël leur avait laissé, Jules se rendit près du marquis de Mantoue, qui lui confia d'immenses entreprises. Le Fattore, poussé, soit par l'amitié, soit par l'espoir d'obtenir du travail, ne tarda pas à aller le rejoindre. Malheureusement il reçut de Jules un si froid accueil, qu'il retourna aussitôt à Rome en traversant la Lombardie. A Rome, il s'embarqua pour Naples, à la suite du marquis del Vasto. Il emporta avec lui la copie terminée de la Transfiguration et d'autres tableaux qu'il déposa dans l'île d'Ischia. Plus tard, la copie de la Transfiguration fut placée à Naples dans l'église de Santo-Spirito-degl'-Incurabili, où elle se trouve encore aujourd'hui.

Gio. Francesco, soutenu par Tommaso Campi, marchand florentin, qui gouvernait les affaires du marquis del Vasto, se fixa donc à Naples et se remit à dessiner et à peindre. Mais, succombant bientôt à la faiblesse de sa constitution, il mourut, au profond chagrin du marquis et de tous ceux qui le connaissaient.

Il avait un frère, nommé Luca, qui peignit avec Perino del Vaga à Gênes, à Lucques et dans d'autres parties de l'Italie. Puis il passa en Angleterre, où, après avoir travaillé pour le roi et quelques marchands, il finit par se consacrer entièrement à faire des dessins que gravaient des Flamands. Il en produisit un grand nombre, reconnaissables, non-seulement à sa manière, mais encore à sa signature. Parmi les gravures exécutées d'après lui, nous citerons celle qui représente des femmes dans un bain. Nous en conservons avec soin l'original dans notre recueil.

Lionardo, appelé vulgairement le Pistoia, du lieu de sa naissance, fut l'élève de Giovan-Francesco (3). Il laissa quelques ouvrages à Lucques et de nombreux portraits à Rome. Pour l'évêque Ariano Diomède Carafa, aujourd'hui cardinal, il fit, dans une chapelle de San-Domenico de Naples, une Lapidation de saint Étienne, qu'il reproduisit pour le maître-autel de Monte-Oliveto. Ce dernier tableau a été remplacé par un autre, où le même sujet fut traité par Giorgio Vasari d'Arezzo. Lionardo gagna avec les seigneurs napolitains beaucoup d'argent qui lui profita peu, attendu qu'il le perdait au jeu. Il

100 GIOVAN-FRANCESCO DIT LE FATTORE,
mourut à Naples, avec la réputation de bon coloriste mais de médiocre dessinateur.

Giovan-Francesco vécut quarante ans. Ses œuvres datent de l'an 1528 environ.

Pellegrino, de Modène, fut l'ami de Giovan-Francesco et le disciple de Raphaël (4). Il jouissait déjà d'une belle réputation dans sa patrie, lorsque, ayant entendu vanter les merveilles du Sanzio, il voulut aller à Rome, afin de justifier les espérances que l'on avait déjà conçues de lui. Il fut gracieusement accueilli par Raphaël, qui ne refusa jamais rien aux hommes de mérite, et qui était alors entouré d'une foule de jeunes gens dont tous les efforts tendaient à gagner ses bonnes grâces, et à se rendre célèbres en cherchant à se surpasser l'un l'autre. Grâce à ses études continuelles, Pellegrino devint d'une grande habileté; aussi Raphaël le mit-il au nombre des auxiliaires dont il se servit dans les loges du Vatican qu'il avait à peindre pour le pape Léon X, et il fut tellement satisfait de lui, qu'il l'employa dans beaucoup d'autres entreprises.

Pellegrino fit trois figures pour un autel placé à l'entrée de Sant'-Eustachio de Rome, puis des fresques et un tableau pour la chapelle du maître-autel de l'église des Portugais, alla Scrofa (5). Peu de temps après, le cardinal Alborensi ayant fait faire, à San-Jacopo des Espagnols, une chapelle ornée de marbres et enrichie, par le sculpteur Jacopo Sansovino, d'une admirable statue de saint Jacques, Pellegrino y peignit à fresque l'histoire de cet apôtre. La composition de cet ouvrage, dont les figures rap-

pellent celles de Raphaël, témoigne que Pellegrino était doué d'un beau génie (6). Il exécuta d'autres travaux à Rome, tantôt seul, tantôt en compagnie de divers artistes; mais Raphaël étant venu à mourir, il retourna à Modène, où il laissa de nombreuses productions. Nous citerons, entre autres, un Baptême du Christ, que possède une confrérie des Battuti, et le tableau de saint Cosme et saint Damien, que l'on voit dans l'église des Servites.

Notre artiste eut un fils qui occasionna sa mort. Ce jeune homme tua un de ses camarades dans une querelle : dès que Pellegrino apprit ce malheur, il sortit pour secourir son fils et le préserver de tomber entre les mains de la justice. A peine s'était-il éloigné de sa maison, qu'il fut rencontré par les parents du mort, qui, à défaut du meurtrier qu'ils n'avaient pu atteindre, tournèrent leur fureur contre lui et le massacrèrent. Ce déplorable événement causa une vive douleur aux Modenais, qui perdaient en Pellegrino un homme d'un génie vraiment rare.

Gaudenzio, peintre milanais, aussi habile que diligent, fut le contemporain de Pellegrino (7). Il fit à Milan une multitude de fresques, et entre autres une magnifique Cène qu'il commença pour les Frères de la Passion, et que la mort l'empêcha de terminer. Il peignit aussi supérieurement à l'huile. On trouve de lui, à Vercelli et à Veralla, quantité d'ouvrages fort estimés.

De même que Vasari vient de réunir sous un même titre diverses biographies, nous écrivons cette notice en présence de plusieurs vies disséminées dans son ouvrage. Nous ferons ce rapprochement, afin de compléter le rapide abrégé de l'histoire de l'école romaine, commencé, si l'on s'en souvient, dans nos notes sur Raphaël. Lorsque nous trouverons, suivant le cours de cet ouvrage, les disciples de ce grand homme qu'il nous reste encore à connaître, ayant ici épuisé les considérations historiques qui les concernent et les hiérarchisent, nous nous livrerons plus à loisir aux réflexions purement doctrinales que nous avons promises et que nous sentons nécessaires. Il ne serait pas convenable de procéder autrement. Notre auteur et nous, en effet, nous avons dû nous garder d'englober dans un tableau succinct, et pour n'y plus revenir, les brillantes individualités qui, après le divin Raphaël, honorèrent encore grandement l'école romaine. — Si l'on a nié l'existence de l'école romaine, comme nous l'avons déjà dit dans nos notes sur Raphaël, c'était plutôt en vue de ravalier le maître que d'assurer aux disciples une gloire indépendante et propre.

Ainsi, quant à Raphaël, l'école romaine n'existe pas au gré des partisans inconsidérés de Florence; mais, quant aux collaborateurs et aux héritiers de Raphaël, elle a paru exister assez pour qu'on se crût autorisé à résumer la vie de tant d'artistes habiles et laborieux dans cette laconique énonciation qu'ils avaient appartenu à son école. Admirateurs sincères autant que désintéressés de toutes les gloires et de

tous les mérites, embrassant dans une large vénération tous les résultats de l'art italien au temps de sa jeunesse et de sa réelle fécondité, exercés peut-être aussi par l'étude à reconnaître la loi des différentes tendances de ses doctrines, et accoutumés à démêler les efforts de ses nombreuses familles, il nous sera, nous l'espérons, facile de nous préserver de ces aberrations et de ces injustices. N'avons-nous pas déjà, en nous appuyant sur l'examen, et sur l'examen seul, rattaché convenablement Raphaël à sa légitime filiation? N'avons-nous pas déjà, avec une égale équité, dégagé suffisamment le malheureux, le modeste, le grand Baldassarre Peruzzi d'un atelier dans lequel l'histoire, chez nous, persistait à nous le montrer comme un subalterne? N'avons-nous pas, en dehors du patronage de Raphaël, indiqué et fait ressortir la valeur et les ressources personnelles de l'industriel Jules Romain, de cet artiste qu'on nous peignait ordinairement comme un aide intelligent, mais soumis, mais borné dans cette sphère, tandis qu'au contraire son génie original fut à grand'peine contenu par l'homme fort et compatible qui développa les germes de son talent, et prépara sa carrière en l'utilisant comme son apprenti et en l'enrichissant comme son fils? Jules Romain était né pour une haute et indépendante fortune. Raphaël comprit également tout cela, et sa raison supérieure autant que sa bonté ne reculèrent pas à le prévoir et à y pourvoir. Riche de tous les trésors de Raphaël, mais capable d'y puiser et de s'en servir, nous avons vu Jules prince de l'école de Mantoue, comme disent les Italiens.

Nous verrons plus tard Perino del Vaga, cet habile Toscan que le Vasari réclamera comme le plus fort dessinateur de Florence après le Buonarroti, et qui fut du moins l'un des plus savants peintres qui aidèrent au Sanzio. Nous le verrons, après la mort de Raphaël et la dispersion de ses élèves, travaillant à Lucques, à Pise, fondant à Gênes une école importante, et revenant enfin à Rome jouir d'une position égale en quelque sorte à celle que son maître avait occupée dans des temps meilleurs. Nous verrons également fleurir à Ferrare le Garofolo et Gaudenzio; et tandis que, privé de son fidèle compagnon, Maturino de Florence, le vieux Polydore de Caravage, ce maçon tiré de la misère par l'affable Raphaël, et devenu sous ses leçons un artiste si savant et si inimitable, périra à Naples, lâchement assassiné, à cause de sa richesse, par le jeune Calabrais son élève, nous verrons Jean d'Udine, au génie si riant et si animé, après avoir erré par toute l'Italie et laissé partout ses traces, revenir à Rome comme dans un port assuré pour sa vieillesse, et y partager en paix les revenus de l'office du plomb avec Sébastien de Venise.

Pellegrino de Modène, ce délicieux élève de Raphaël, celui qui peut-être le rappela davantage, et dans sa qualité la plus intime, la moins comparable, la plus précieuse, dans la divine expression de ses têtes et dans les mouvements si gracieux et si chastes de ses figures, le pauvre Pellegrino fut tué pour son fils dans une embûche, non sans avoir ajouté aux titres d'honneur conquis dans sa colla-

boration des loges vaticanes, et dans son admirable exécution de l'Histoire de Jacob, la gloire d'avoir fondé dans sa patrie une école savante, et qui peut offrir une assez longue succession d'imitateurs habiles et intéressants du grand maître d'Urbain.

Tandis que Pellegrino retrempait les principes de son école natale au goût et à la science raphaëlesques, Andrea de Salerne enrichissait aussi les ateliers de sa patrie des fécondes importations de Rome. Naples le met au premier rang parmi ceux qui aiguillonnèrent le plus son école tardive, et il peut être compté comme le premier dans cette série abondante d'artistes s'exerçant sur des errements nouveaux, qu'on peut signaler dans toute l'étendue du royaume à partir des dernières années du seizième siècle. Andrea de Salerne, homme d'un grand talent et d'une facilité merveilleuse, avait aidé le peintre d'Urbain, particulièrement dans les travaux de la Paix et du Vatican. Peut-être égal en génie à Jules Romain, et certainement supérieur aux autres aides de Raphaël, à ceux qui, sous sa direction, se bornant à l'aider, ne lui apportaient pas, comme Jean d'Udine et le Caravage par exemple, les ressources plus indépendantes de leurs études spéciales, Andrea de Salerne devait naturellement, à son retour dans sa patrie, se mettre en possession d'une grande influence. Partout où il s'arrêta, soit dans sa ville, soit à Naples, soit à Gaëte, il fut chargé des plus belles entreprises, et il fonda des ateliers florissants, d'où sortirent des hommes pleins de mérite, et qui honorent la peinture napolitaine. Cet

ascendant exercé par Andrea de Salerne fut du reste accru par l'arrivée à Naples, et dans le royaume, de plusieurs de ses condisciples de Rome, forcés, par la mort du maître et par le fameux siège, de venir chercher, sinon la fortune et la gloire, au moins du travail et de la sécurité.

Ces dernières et terribles circonstances firent aussi rentrer à Urbino bon nombre des compatriotes et disciples de Raphaël, parmi lesquels on peut signaler Timoteo della Vite, et Pietro son frère. La peinture de l'école déserte et écartée d'Urbino s'en trouva bien, comme on peut le croire. Timoteo avait aidé son maître dans l'église de la Paix, et possédait les cartons des fameuses Prophétesses qui la décorent; son frère avait aussi hérité de Raphaël, leur parent.

Raffaello del Colle, qui avait travaillé avec Raphaël à la Farnesine, homme plein de hardiesse et de verve dans son talent, autant que de timidité et de modération dans son caractère, enrichit, après la mort de son maître, sa ville natale des œuvres les plus belles et les moins connues.

Jacomone de Faenza, chargé le plus ordinairement de reproduire les tableaux de Raphaël, se fortifia assez, dans ce fécond exercice, pour se trouver en état de continuer dignement son maître dans la Romagne.

Le Pistoia, indiqué par quelques-uns comme élève et collaborateur de Raphaël, quoique peut-être il n'ait jamais reçu de conseils et d'exemples que du Fattore, ne se montra pas moins un des plus intel-

ligents propagateurs de la donnée raphaëlesque à Naples , à Lucques , à Casale , à Pistoia.

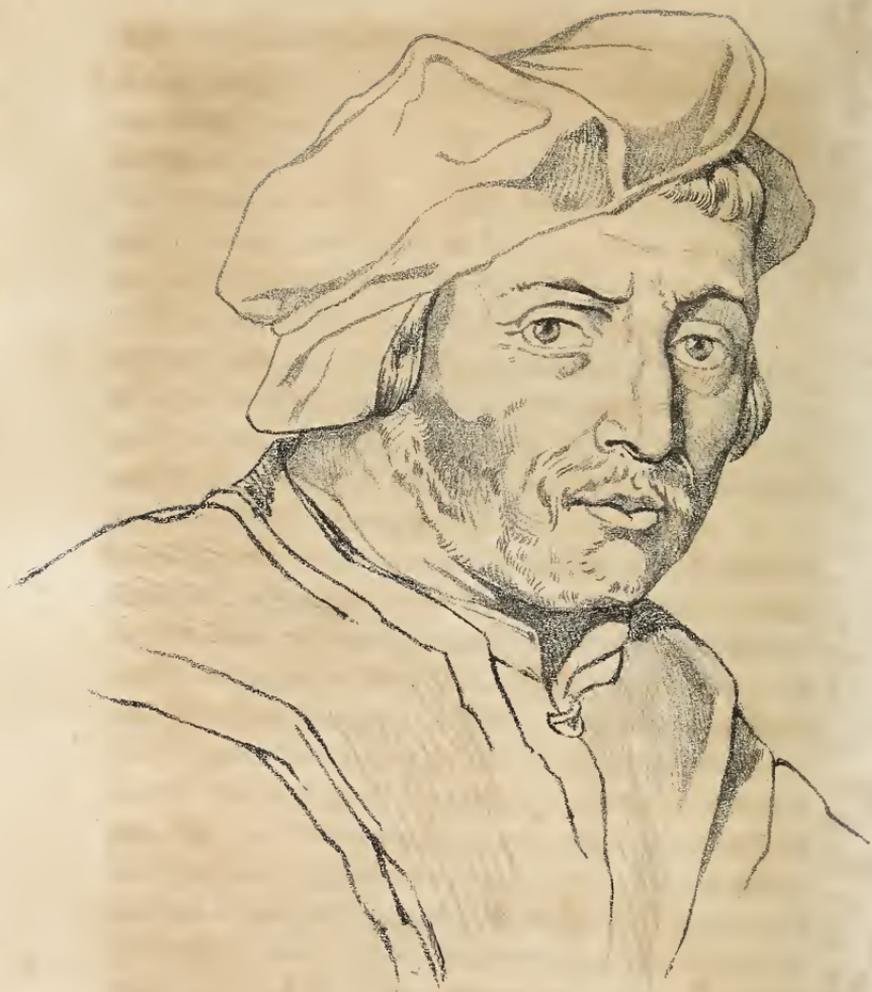
Vincenzo Pagani de Monte Rubbiano , dont la vie est peu connue , mais dont on retrouve partout la trace dans le Picenum et l'Ombrie , laissa de magnifiques ouvrages , ainsi qu'un Bernardo Catalano d'Urbino , probablement son élève.

Tous ces hommes habiles et laborieux , et tant d'autres que nous ne croyons pas nécessaire de signaler ici , durent naturellement exercer une grande influence que leur dissémination après le sac de Rome , et la cessation des grands travaux , ont pu seules faire révoquer en doute par les écrivains superficiels. Le fait est que l'école de Raphaël se maintint avec honneur , pendant un temps assez long , et sans dévier de ses nobles principes. Les plus beaux ouvrages la recommandent , et plus d'une précieuse page , due en réalité à ses disciples , a dû grossir dans l'opinion l'œuvre déjà si immense du maître. Les élèves de Raphaël surtout doivent être regardés comme ayant le plus courageusement lutté contre les fatals entraînements qui poussaient l'art à sa décadence en Italie , noble pays épuisé par plusieurs siècles de fatigue et de constance dans la voie si âpre où il gagna tant de gloire.



NOTES.

- (1) Le saint Christophe a été badigeonné.
 - (2) On croit que ce tableau a été transporté en Espagne.
 - (3) Lionardo de Pistoia est nommé Guelfo del Celano, dans la *Notizia di Napoli*; par d'autres, Malatesta et Gratia.
 - (4) Pellegrino de Modène, dont le véritable nom est Munari, naquit en 1509 et mourut en 1523. On l'appelle aussi Aretusi.
 - (5) Ces peintures ont été détruites.
 - (6) Cette fresque a été complètement gâtée par des retouches.
 - (7) Gaudenzio Ferrari naquit à Valdugia au-dessus de Milan, en 1484; il mourut en 1550.
-



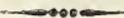
Jeanson del.

Macquet sc.

ANDREA DEL SARTO.

ANDREA DEL SARTO,

TRÈS-EXCELLENT PEINTRE FLORENTIN.



Après avoir écrit la vie d'un grand nombre de maîtres qui se sont distingués, ceux-ci par le dessin, ceux-là par le coloris, les autres par l'invention, nous voici parvenus au très-excellent Andrea del Sarto, que l'art et la nature choisirent pour montrer tout ce que peut faire la peinture à l'aide du coloris, de l'invention et du dessin réunis. Certes, si Andrea eût possédé la fermeté et la hardiesse de caractère au même point que l'entente judicieuse et profonde de son art, il aurait indubitablement été sans égal. Mais une certaine timidité d'esprit, une certaine modestie naïve ne laissèrent jamais éclater en lui cette vive ardeur et cette fierté qui l'auraient rendu un peintre divin. Il lui manquait cette grandeur imposante, ces allures larges et magnifiques qui ont brillé dans une foule d'autres maîtres. Néanmoins ses figures, malgré leur simplicité, sont bien entendues et sans erreurs. Ses têtes d'enfants et de femmes sont naturelles et gracieuses; ses têtes de jeunes gens et de vieillards sont admirables de vivacité et d'accent. Ses costumes sont

d'une beauté merveilleuse et ses nus supérieurement exprimés. Enfin la simplicité de son dessin n'ôte rien à l'exquise perfection de ses peintures.

Andrea, que l'on appela toujours del Sarto, à cause du métier de tailleur qu'exerçait son père, naquit à Florence, l'an 1488 (1).

A l'âge de sept ans il fut retiré de l'école, où il apprenait à lire et à écrire, et mis en apprentissage chez un orfèvre; mais il montra beaucoup plus de goût pour le dessin que pour le maniement des outils qui servent à travailler l'or et l'argent. Gian Barile, peintre florentin, ayant remarqué les heureuses dispositions du jeune enfant, lui fit abandonner l'orfèvrerie et se chargea de le diriger vers la peinture. Andrea entra avec joie dans cette carrière pour laquelle il était facile de reconnaître qu'il était né. Ses progrès furent si rapides, que Gian Barile et les autres artistes de la ville en furent émerveillés. Trois années s'étaient à peine écoulées, que Gian Barile, bien certain qu'Andrea était appelé à un succès extraordinaire s'il persévérait dans la même voie, le plaça auprès de Piero di Cosimo, qui passait pour l'un des meilleurs peintres de Florence. Andrea se livra à l'étude avec une ardeur infatigable, et se trouva, du reste, si puissamment aidé par la nature, qu'il peignait avec le même aplomb que s'il n'eût jamais fait autre chose depuis cinquante ans. Aussi Piero di Cosimo conçut-il pour son élève une vive affection.

C'était avec un souverain plaisir qu'il le voyait consacrer toutes les heures dont il pouvait disposer,

et principalement les jours de fête, à copier, dans la grande salle du palais Médicis, les cartons de Michel-Ange et de Léonard de Vinci, et surpasser, malgré sa jeunesse, tous les dessinateurs florentins ou étrangers qui accouraient en foule étudier ces chefs-d'œuvre. Parmi les jeunes gens qu'Andrea connut dans le palais Médicis, il distingua le Franciabigio, avec lequel il se lia intimement. Un jour Andrea dit à son ami que, ne pouvant plus supporter l'humeur capricieuse et fantasque du vieux Piero di Cosimo, il voulait louer un atelier particulier. Le Franciabigio, qui était forcé d'en faire autant, parce que son maître Mariotto Albertinelli avait abandonné la peinture, lui proposa alors une association à laquelle chacun d'eux devait trouver son avantage. Ils prirent donc un atelier sur la place del Grano, et exécutèrent de compagnie une foule d'ouvrages, parmi lesquels nous citerons les Custodes du maître-autel des Servites qui leur furent commandées par un sacristain proche parent du Franciabigio (2). Sur celle de ces toiles qui est tournée vers le chœur, ils firent une Annonciation, et sur l'autre, qui est devant, une copie de la Déposition de croix, peinte, dans le même endroit, par Filippo et Pietro Perugino.

A cette époque, la confrérie dello Scalzo avait coutume de se rassembler à Florence, au bout de la Via Larga, en face du jardin de San-Marco, dans un oratoire dédié à saint Jean-Baptiste, et construit récemment par divers Florentins qui l'avaient orné d'une galerie soutenue par de petites colonnes.

Quelques membres de la confrérie, voyant qu'Andrea arrivait à se placer au nombre des meilleurs maîtres, résolurent de lui faire représenter à fresque, et en clair-obscur, autour de leur galerie, douze sujets tirés de la vie de saint Jean-Baptiste. Ces braves gens étaient plus riches en bonne volonté qu'en écus : néanmoins, Andrea se mit à l'œuvre, et commença par le Baptême du Christ. Ce tableau est peint avec tant de soin, et dans une si bonne manière, qu'il accrut infiniment son crédit et sa réputation, et lui valut de nombreuses commandes de personnes qui comprirent tout ce que promettait un si brillant début. Dans cette première manière, Andrea fit, entre autres choses, un tableau que Filippo Spini conserve aujourd'hui avec grande vénération, en mémoire de l'auteur.

Peu de temps après, Andrea peignit, pour une chapelle de San-Gallo, église des Augustins déchaussés, le Christ apparaissant à Marie-Madeleine. Ce tableau, dont le coloris est d'une morbidesse et d'une suavité admirables, en fit bientôt commander deux autres à Andrea pour la même église, comme nous le dirons plus bas. Ces trois ouvrages sont aujourd'hui à San-Jacopo-tra'-Fossi.

Après avoir achevé ces travaux, Andrea et le Franciabigio abandonnèrent la place del Grano, et allèrent habiter un nouvel atelier à la Sapienza, près du couvent de la Nunziata. Andrea y rencontra Jacopo Sansovino, qui étudiait alors la sculpture dans le même endroit, sous la direction d'Andrea Contucci. Les deux jeunes gens contractèrent une

si étroite amitié, qu'ils ne se quittaient ni le jour ni la nuit. Presque toutes leurs conversations roulaient sur les difficultés de l'art ; aussi n'est-il pas étonnant qu'ils se soient autant distingués l'un et l'autre.

Il y avait à cette époque, dans le couvent des Servites, un sacristain nommé Fra Mariano dal Canto alle Maccine, qui, à force d'entendre vanter le talent toujours croissant d'Andrea, conçut un désir qu'il résolut de satisfaire à peu de frais. Il aborda notre bon Andrea, en lui disant qu'il voulait l'aider dans une chose qui lui apporterait honneur et profit, et qui le ferait connaître de telle sorte qu'il serait pour toujours à l'abri de la pauvreté. Or, voici ce dont il s'agissait. Depuis maintes années déjà, Alesso Baldovinetti avait peint une Nativité du Christ dans le premier cloître des Servites, contre la Nunziata ; et, de l'autre côté, Cosimo Rosselli avait commencé à représenter l'Histoire de saint Philippe, fondateur de l'ordre des Servites ; mais la mort l'avait empêché de la conduire à fin. Notre sacristain, ruminant l'achèvement de cette entreprise, avait jeté les yeux sur Andrea del Sarto et sur le Franciabigio, qui d'amis étaient devenus rivaux. Il pensait qu'en confiant à chacun d'eux une partie du travail, il exciterait leur amour-propre, et obtiendrait de leur part les plus grands efforts au moindre prix possible. Il s'ouvrit donc à Andrea, et le déterminà à accepter le fardeau en lui remontrant que, cet endroit étant public et très-fréquenté, il serait bientôt connu des étrangers non moins que des Florentins, et qu'ainsi, loin de chicaner sur le sa-

laire, loin de se faire prier, il devait plutôt solliciter avec instance ce qu'on avait la bonté de lui offrir. Du reste, en cas de refus, ajoutait le sacristain, on a sous la main le Franciabigio, qui a proposé ses services aux conditions que l'on voudra lui dicter. Toutes ces raisons étaient bien de nature à ébranler l'esprit déjà si faible d'Andrea del Sarto ; mais il céda surtout devant ce que le sacristain lui dit du Franciabigio, et il se lia par un traité écrit qui le préservait de toute concurrence. Le rusé sacristain, ayant embarqué de la sorte notre bon Andrea, lui avança quelque argent, et voulut qu'il continuât immédiatement la Vie de saint Philippe. Il n'avait fixé le prix de chaque tableau qu'à dix ducats, jurant encore qu'il donnait du sien, et qu'il agissait moins dans l'intérêt du couvent que dans celui d'Andrea.

Notre artiste, qui songeait à l'honneur plus qu'au solide, se mit à la besogne avec ardeur, et en peu de temps termina trois sujets qu'il découvrit aussitôt. Le premier représente saint Philippe vêtissant un pauvre, et le second le Châtiment de quelques joueurs qui blasphémaient Dieu et tournaient en dérision les réprimandes de saint Philippe (3). La foudre tombe du ciel, frappe un arbre sous lequel se tenaient ces réprouvés, tue deux d'entre eux et jette les autres dans la plus incroyable épouvante. Les uns, se saisissant la tête à deux mains, se précipitent en avant ; ceux-là prennent la fuite en poussant des cris. Une femme éperdue se sauve avec tant de naturel qu'elle paraît vivante. Au milieu de

ce fracas, un cheval brise son frein, et montre, par la violence de ses soubresauts et de ses mouvements, toute la terreur que peut occasionner un accident imprévu. On voit par là combien Andrea s'était livré à une foule d'observations judicieuses, si nécessaires aux peintres. — Saint Philippe délivrant une femme du démon fut le troisième sujet choisi par Andrea, et il le traita avec non moins d'habileté que les précédents (4).

Encouragé par le succès qu'obtinent ces tableaux, Andrea en fit deux autres à la suite. Dans l'un, il peignit un enfant qui ressuscite en touchant la bière qui renferme le cadavre de saint Philippe, autour duquel pleurent les frères de son ordre. Le dernier tableau représente quelques enfants recevant l'habit de saint Philippe des mains des religieux. Notre artiste introduisit dans cette composition, sous la figure d'un vieillard habillé de rouge et armé d'un bâton, le portrait du sculpteur Andrea della Robbia, et en outre celui de son fils Luca, comme déjà il avait fait dans le tableau de la Mort de saint Philippe pour son ami intime Girolamo, autre fils d'Andrea della Robbia, qui mourut en France il y a peu de temps.

Après avoir ainsi achevé un côté du cloître, Andrea del Sarto jugea qu'il retirait de ses peines trop d'honneur et pas assez de profit. En conséquence, il résolut d'en rester là, malgré les doléances du sacristain, lequel toutefois ne consentit point à rompre le traité signé par Andrea avant que celui-ci ne lui eût promis deux autres tableaux, qu'il devait

faire à son loisir, et moyennant augmentation de prix : cette transaction les mit heureusement d'accord.

Grâce à ces travaux, qui augmentèrent sa réputation, Andrea se vit allouer de nombreux et importants ouvrages. Le général des moines de Val-lombrosa le chargea de peindre, dans le monastère de San-Salvi, une sainte Cène (5) sur une paroi du réfectoire, et d'orner la voûte de quatre médaillons contenant les portraits de saint Benoît, de saint Giovanni Gualberto, de l'évêque saint Salvi et du cardinal saint Bernard degli Uberti de Florence. Un cinquième médaillon, placé au centre, renferme la Trinité, figurée par une tête à trois faces. Cette fresque, habilement exécutée, valut à Andrea les honneurs qui lui étaient dus.

Baccio d'Agnolo lui procura ensuite l'Annonciation à fresque que l'on voit encore maintenant à Orsanmichele, du côté du Mercato-Nuovo. Ce morceau n'eut pas un grand succès, peut-être parce qu'il fut traité avec un soin trop minutieux par Andrea, qui réussissait toutes les fois que, s'abandonnant à lui-même, il ne cherchait pas à forcer sa nature.

Parmi la multitude de tableaux qu'Andrea fit pour Florence, et qu'il serait trop long de passer tous en revue, nous signalerons celui qui est aujourd'hui chez Baccio Barbadori, et qui représente la Vierge avec l'Enfant Jésus, sainte Anne et saint Joseph. Un autre, que possède Lorenzo di Domenico Borghini, est non moins admirable. Nous en

dirons autant d'une Madone qu'Andrea peignit pour Lionardo del Giocondo, qui l'a transmise à son fils Pietro. De deux autres tableaux de médiocre dimension qui appartenrent d'abord à Carlo Ginori, et qui depuis furent achetés par le magnifique Ottaviano de Médicis, l'un orne actuellement la belle villa di Campi, et l'autre se trouve dans la chambre du digne fils de ce seigneur, au milieu des productions des meilleurs maîtres modernes.

Pendant ce temps, notre vieille connaissance, le sacristain des Servites, avait confié l'exécution de l'une des fresques du cloître au Franciabigio. Celui-ci n'avait pas encore terminé ses échafaudages, lorsqu'Andrea, craignant qu'il ne se montrât plus habile fresquiste que lui, fit par rivalité les cartons des deux tableaux promis au sacristain; et il les peignit aussitôt entre la porte latérale de San-Bastiano et la petite porte qui conduit à la Nunziata. Le premier représente la Nativité de la Vierge. Cette composition se distingue par les belles proportions et le gracieux agencement des figures. L'accouchée reçoit dans sa chambre la visite de ses amies et de ses parentes, revêtues des costumes du temps. Autour du feu, plusieurs femmes de condition inférieure lavent la fillette qui vient de naître, préparent les langes et rendent divers offices réclamés par la circonstance. On voit encore un vieillard étendu sur un lit de repos, un enfant qui se chauffe, et des servantes qui apportent à manger à la mère de la Vierge. Tous ces acteurs, et quelques petits anges qui voltigent dans l'air en semant des fleurs,

sont peints avec un tel art qu'ils paraissent vivants.

Le second tableau renferme les trois Mages d'Orient guidés par l'étoile et allant adorer le Christ. Andrea les représenta descendus de cheval, comme s'ils étaient près d'arriver au but de leur voyage. Les trois rois sont suivis de leur cour et de gens qui conduisent des chariots et des bagages de toute espèce. Parmi la foule, on remarque trois personnages couverts de l'habit florentin et peints d'après nature. Le premier en face du spectateur et en pied est Jacopo Sansovino. Le second est Andrea del Sarto. Il a un bras en raccourci et s'appuie contre le Sansovino derrière lequel on découvre le musicien Aiolle. Des enfants grimpent sur une muraille pour voir passer les étranges animaux qui complètent le magnifique cortège des trois rois. Cette fresque ne le cède en rien à la précédente, et dans l'une et dans l'autre Andrea resta supérieur non-seulement à lui-même, mais encore au Franciabigio qui, de son côté, venait d'achever sa tâche.

Dans le même temps, Andrea fit pour l'abbaye de San-Godenzo un tableau fort estimé, et pour les religieux de San-Gallo une Annonciation dans laquelle, outre la suavité du coloris, on admire la beauté expressive de quelques têtes d'anges qui accompagnent Gabriel. Cet ouvrage fut orné d'un gradin par Jacopo da Pontormo qui était alors élève d'Andrea, et qui donnait déjà les espérances que justifèrent les chefs-d'œuvre dont il enrichit Florence avant sa malheureuse transformation que nous raconterons ailleurs.

Andrea peignit ensuite avec un soin extrême, pour Zanobi Girolami, un trait de l'histoire de Joseph, fils de Jacob, et pour l'autel de l'oratoire de Santa-Maria-della-Neve, derrière Sant'-Ambrogio, trois petites figures, la Vierge, saint Jean-Baptiste et saint Ambroise.

Pendant ce temps, le talent d'Andrea lui avait procuré l'amitié de Giovanni Gaddi, qui devint plus tard clerc de la chambre. Ce gentilhomme, grand amateur des arts du dessin, faisait alors travailler continuellement Jacopo Sansovino. La manière d'Andrea lui ayant plu, il lui commanda une Madone que l'on regarda comme le meilleur morceau sorti jusqu'alors des mains de notre artiste.

Bientôt après, Andrea fit pour le mercier Giovanni di Paolo une Vierge qui obtint un succès universel, et pour Andrea Santini un tableau contenant Notre-Dame, le Christ, saint Jean et saint Joseph; ces figures sont exécutées avec tant de soin, qu'elles ont toujours été en grande estime à Florence (6).

Toutes ces productions avaient valu à Andrea une telle renommée dans sa patrie, qu'il était compté parmi les plus habiles peintres jeunes ou vieux. Il jouissait donc d'une gloire justement acquise, et bien qu'il n'exigeât qu'un médiocre salaire de ses travaux, il se trouvait en état de secourir sa famille, et de vivre à l'abri des ennuis et des dégoûts que ne manque jamais de causer la pauvreté. Malheureusement, il s'amouracha d'une jeune femme qui, peu de temps après, étant restée veuve, devint sa femme.

Aussitôt commença pour lui une vie plus féconde en tribulations que celle qu'il avait menée jusqu'alors ; car, outre les embarras inhérents à sa nouvelle condition , il eut à supporter toutes les douleurs de la jalousie et mille autres souffrances.

Mais retournons à ses ouvrages , qui sont aussi nombreux que précieux. Après ceux que nous avons déjà mentionnés , il fit pour l'église des religieuses de San-Francesco-in-Via-Pentolini, par l'ordre d'un frère mineur de Santa-Croce , leur directeur, un tableau représentant la Vierge debout sur un piédestal octogone aux angles duquel sont assises des harpies. Marie, accompagnée de deux petits enfants nus qu'elle regarde, tient d'une main un livre fermé et de l'autre son divin fils, qui, suspendu à son cou dans une attitude ravissante, la serre tendrement dans ses bras. A droite de la Madone, est un saint François, dont la tête exprime cette bonté et cette simplicité qui furent vraiment le partage de ce bienheureux ; les pieds de ces figures sont d'une rare beauté, nous en dirons autant des draperies qu'Andrea savait jeter de façon à ce qu'elles laissassent toujours apercevoir le nu. A côté de la Vierge, est encore un saint Jean dans la fleur de la jeunesse, occupé à écrire l'Évangile. Ce tableau, dans lequel les personnages semblent se mouvoir, est aujourd'hui considéré comme des plus précieux chefs-d'œuvre d'Andrea. Ajoutons que l'on ne vénère pas moins la Madone qu'il peignit pour le Nizza.

Vers la même époque, la corporation des marchands voulut remplacer par des chars de triomphe

en bois , à l'instar de ceux des anciens Romains , les drapeaux et les cierges que les villes et les forteresses offraient en guise de tribut au duc et aux magistrats principaux, le jour de la Saint-Jean. On construisit alors dix chars, et Andrea en orna quelques-uns de sujets à l'huile et en grisaille qui furent très-admirés. Chaque année, on devait augmenter le nombre de ces chars jusqu'à ce que le moindre château eût le sien, ce qui aurait été d'une magnificence extraordinaire; mais malheureusement on renonça à ce projet, l'an 1527.

Tandis qu'Andrea enrichissait ainsi Florence de ses productions, et que sa renommée grandissait chaque jour, la confrérie dello Scalzo résolut de lui confier l'achèvement de la décoration de la galerie où il avait déjà peint le Baptême du Christ. Andrea se remit à l'œuvre avec joie : il orna la porte d'entrée de deux belles figures de la Charité et de la Justice, puis il fit deux tableaux, dont l'un représente saint Jean prêchant devant la foule. Le précurseur, dont la maigreur atteste la vie austère, est dans une attitude pleine de fierté; son visage respire un brûlant enthousiasme. Les auditeurs témoignent par leurs gestes, avec une merveilleuse énergie, l'admiration et l'étonnement que leur cause la nouvelle et sublime doctrine qui frappe leurs oreilles. Mais Andrea déploya encore plus de talent dans son second tableau, où l'on voit saint Jean baptisant la multitude. Les uns se dépouillent de leurs vêtements, les autres reçoivent le baptême, ceux-là attendent que ce soit leur tour d'être baptisés, et tous sont

animés de l'ardent désir d'être lavés du péché. Ces personnages sont exécutés en grisaille, et avec tant d'habileté, qu'ils paraissent taillés dans le marbre.

Je ne dois pas cacher qu'à cette époque parurent des estampes d'Albert Durer, desquelles Andrea se servit et tira plusieurs figures qu'il arrangea à sa manière. Cela fit croire à certaines gens, non pas qu'il soit mal de se servir adroitement des bonnes choses d'autrui, mais qu'Andrea manquait d'invention.

Vers ce temps, Baccio Bandinelli, dessinateur très-estimé, eut envie d'apprendre à peindre à l'huile. Sachant qu'à Florence personne ne possédait mieux qu'Andrea toutes les ressources du métier, il lui fit faire son portrait, qui fut très-ressemblant, comme l'on peut en juger encore à présent. Baccio observa la manière d'Andrea en le voyant travailler. Mais, soit à cause des difficultés qu'il rencontra, soit par insouciance, il abandonna son projet, et se consacra tout entier à la sculpture.

Andrea peignit, pour un mercier de ses amis qui tenait boutique à Rome, une très-belle tête, et pour Alessandro Corsini un tableau d'une couleur ravissante, renfermant une multitude d'enfants à l'entour de la Vierge, assise à terre avec le Christ suspendu à son cou (7).

Gio. Battista Puccini, de Florence, était amateur passionné des productions du pinceau d'Andrea. Il lui commanda une Madone qu'il devait envoyer à Rome ; mais, quand elle fut achevée, il la trouva si belle qu'il la garda pour lui. Puis, comme ses cor-

respondants de France lui avaient donné commission de leur expédier d'excellents tableaux, il chargea Andrea de peindre un Christ mort soutenu par des anges, qui, d'un air triste et pieux, contemplant le souverain Maître tombé à ce degré d'abaissement pour racheter les péchés des hommes. Cette composition obtint un tel succès, qu'Andrea, cédant aux prières de ses amis, la fit graver à Rome par Agostino, de Venise. Malheureusement, le résultat n'ayant pas répondu à son attente, il jura de ne plus rien confier désormais au burin. Pour revenir au tableau, il ne plut pas moins aux Français qu'aux Florentins, si bien que le roi en demanda aussitôt quelques autres à Andrea, ce qui fut cause que celui-ci ne tarda pas à obéir aux conseils de ses amis, qui le poussaient à aller en France (8).

A cette époque, c'est-à-dire l'an 1515, les Florentins, ayant appris que le pape Léon X daignait visiter leur ville, préparèrent, pour le recevoir, les fêtes les plus somptueuses. Ils disposèrent des arcs de triomphe, des façades, des temples, des statues colossales et d'autres décorations avec une telle profusion et une telle magnificence, que l'on n'avait encore rien vu de plus beau. Il est vrai que jusqu'alors Florence n'avait jamais possédé dans son sein autant d'artistes de talent. A l'entrée de la porte San-Pier-Gattolini, Jacopo di Sandro et Baccio da Montelupo construisirent un arc de triomphe tout historié. Giuliano del Tasso en fit un autre sur la place de San-Felice, ainsi que plusieurs statues à la Santa-Trinità et une copie de la colonne Trajane sur le

Mercato-Nuovo. Antonio, frère de Giuliano da San-Gallo, éleva un temple octogone sur la place de Signori, et Baccio Bandinelli une statue colossale sur la Loggia, entre l'abbaye et le palais du podestat; le Granacci et Aristotile da San-Gallo bâtirent un arc de triomphe; et du côté des Bischeri, le Rosso en plaça un autre, remarquable par la beauté de l'ordonnance et la variété des personnages. Mais ce que l'on admira surtout, ce fut la façade de Santa-Maria-del-Fiore, que notre Andrea peignit en grisaille avec tant de perfection, que l'on n'aurait su désirer rien de mieux. Elle avait été construite en bois par Jacopo Sansovino, qui l'avait également enrichie de bas-reliefs et de statues. Le pape s'écria que cet édifice n'aurait pas été plus beau lors même qu'il eût été en marbre. Laurent de Médicis, père de Léon X, était l'auteur de cette invention. Jacopo Sansovino fit encore, sur la place de Santa-Maria-Novella, un cheval semblable à celui de Rome. Une multitude d'ornements couvraient la salle du pape, dans la Via della Scala, et la moitié de cette rue était pleine de belles peintures exécutées par divers artistes, mais pour la plupart dessinées par Baccio Bandinelli. Terminons en disant que jamais rien ne surpassa la pompe de l'entrée de Léon X à Florence, qui eut lieu le 3 septembre 1516.

Maintenant, retournons à Andrea. De nouveau sollicité de faire un tableau pour le roi de France, il mena promptement à fin une Madone que les marchands vendirent quatre fois plus cher qu'ils ne l'avaient eux-mêmes payée. Justement alors Baccio

d'Agnolo venait de sculpter, pour une chambre de Pier Francesco Borghini, diverses espèces de sièges, des coffres et un lit en noyer. Borgherini, voulant que les peintures fussent en harmonie avec la beauté de l'ameublement, chargea Andrea de représenter une partie de l'histoire de Joseph, dont plusieurs sujets avaient déjà été traités avec succès par le Granacci et Jacopo da Pontormo. Andrea se consacra à ce travail avec une telle application, qu'il l'emporta de beaucoup sur ses deux concurrents. Durant le siège de Florence, Gio. Battista della Palla essaya d'enlever ces peintures pour les offrir au roi de France; mais comme l'on reconnut l'impossibilité de les arracher sans les gâter, on les laissa en place, ainsi qu'une Vierge du plus haut prix.

Andrea fit ensuite une tête de Christ, la plus belle, selon moi, que l'esprit humain soit capable d'imaginer. On la voit aujourd'hui chez les Servites, au-dessus de l'autel de la Nunziata.

Les chapelles de l'église de San-Gallo renfermaient deux peintures d'Andrea bien supérieures à toutes celles qui se trouvaient dans le même lieu; aussi fut-il facile aux religieux de déterminer le maître d'une de ces chapelles à choisir notre artiste pour y exécuter un nouveau tableau. Andrea se mit aussitôt à l'œuvre, et représenta saint Augustin, saint Pierre martyr, saint François et saint Sébastien discutant le mystère de la Trinité. Saint Augustin, que distinguent ses habits épiscopaux et sa physionomie vraiment africaine, se tourne avec

véhémence vers saint Pierre, qui, avec un geste terrible, brandit un livre ouvert. Saint François d'une main tient un livre et de l'autre se presse la poitrine. Il est animé d'une si ardente ferveur, que son âme se fond pour ainsi dire dans ses paroles. Le saint Sébastien est nu, et paraît plutôt vivant que peint. Il y a en outre un saint Laurent qui écoute ses aînés avec la modestie et la déférence qui conviennent à un jeune homme. Des deux figures agenouillées qui occupent le bas du tableau, nous citerons la Madeleine, qui est le portrait fidèle de la femme d'Andrea; car il ne peignait jamais une femme que d'après la sienne, et si par hasard il prenait un autre modèle, il arrivait presque toujours à reproduire l'image de sa Lucrezia, par l'habitude qu'il avait de la dessiner, de l'avoir devant les yeux, et plus encore dans son esprit. Des nombreux ouvrages à l'huile d'Andrea, celui-là est à bon droit considéré par les artistes comme le meilleur, tant y brillent la science des proportions et la justesse de l'expression. Les têtes de jeunes gens y respirent la douceur, celles des vieillards la dureté, et celles des hommes mûrs participent de ces deux caractères. En somme, cette composition est d'une rare beauté dans toutes ses parties. Elle est aujourd'hui à San-Jacopo-tra'-Fossi, avec d'autres peintures du même auteur.

Tandis qu'Andrea vivait misérablement à Florence du produit de ces ouvrages, les deux tableaux qu'il avait envoyés en France étaient vus par François I^{er}, qui les jugeait bien supérieurs à tous ceux

qui lui avaient été mandés de Rome, de Venise et de Lombardie. Un jour, il en faisait les plus grands éloges, lorsqu'on lui dit qu'il serait facile d'attirer Andrea à son service. Le roi, auquel ce projet souriait infiniment, donna des ordres pour qu'il se réalisât, et pour qu'on remît à Andrea tout l'argent nécessaire à son voyage. Notre artiste partit donc joyeusement pour la France, où il emmena avec lui son élève Andrea Sguazzella.

Arrivés à la cour, nos deux Florentins furent accueillis par Sa Majesté avec une rare faveur. Dès le premier jour, Andrea éprouva les effets de la libéralité de ce prince magnanime, qui lui fit présent de bonnes sommes d'argent et de riches habits. Il ne resta pas longtemps oisif, et bientôt il se vit tellement fêté par tout le monde, qu'il lui semblait avoir passé d'une extrême misère à l'état le plus heureux. Un de ses premiers tableaux fut le portrait du Dauphin, à peine âgé de quelques mois, qui lui fut payé trois cents écus d'or. Il peignit ensuite une Charité, que le roi estima autant qu'elle le méritait (9). Pour retenir notre artiste, dont le talent souple et facile lui plaisait, François lui assigna une grosse pension et lui promit que tous ses désirs seraient satisfaits. Andrea avait su, en outre, gagner les bonnes grâces des courtisans, pour lesquels il exécuta de nombreux travaux. Certes, s'il eût sérieusement pesé son ancienne condition et celle que le sort venait de lui fournir, il n'aurait pas manqué d'arriver au rang le plus brillant, sans parler des richesses qu'il aurait amassées. Mais, un jour

qu'il travaillait pour la reine-mère à un saint Jérôme pénitent (10), il reçut de Florence des lettres de sa femme qui (n'importe pour quelle raison) le firent songer au départ. Il courut donc prendre congé de François I^{er}, lui disant qu'il voulait aller à Florence arranger ses affaires, et qu'il ramènerait sa femme avec lui afin de se fixer définitivement en France. Il ajouta qu'il rapporterait des peintures et des sculptures de prix. Le roi le crut, et lui confia d'assez fortes sommes pour acheter des objets d'art, après lui avoir fait jurer sur l'Évangile qu'il reviendrait avant peu de mois.

Andrea arriva sans accident à Florence, et ne songea pendant plusieurs mois qu'à se divertir avec sa femme et ses amis. Le temps fixé pour son retour s'écoula dans les plaisirs et l'oisiveté avec son argent et celui du roi. Néanmoins, il voulait repartir, mais les larmes et les prières de sa femme eurent plus d'empire sur lui que ses intérêts et ses serments. Cette conduite irrita François I^{er} à tel point, que de longtemps il ne put regarder d'un bon œil aucun peintre florentin, et il jura que si jamais Andrea lui tombait entre les mains, il lui infligerait un rude châtiment sans le moindre égard pour son talent. Andrea tomba ainsi de haut, et resta à Florence où il chercha à se tirer d'embarras le mieux possible.

Lorsque Andrea s'en alla en France, la confrérie dello Scalzo, le croyant parti pour toujours, alloua le reste de la décoration de la galerie de la Via Larga au Franciabigio, qui déjà avait peint deux sujets quand notre artiste revint. Les choses tournèrent

alors de façon qu'Andrea reprit ce travail, et fit quatre tableaux l'un à côté de l'autre. Le premier représente saint Jean devant Hérode, le second le Repas et la danse d'Hérodiade, le troisième la Décolation de saint Jean, et le quatrième la Présentation de la tête de saint Jean à la mère d'Hérodiade. Ces peintures ont été pendant un temps l'objet des études d'une foule de jeunes gens, qui sont aujourd'hui d'excellents maîtres.

Au coin de la porte Pinti, du côté des Jésuates, Andrea fit à fresque, dans un tabernacle, une Madone assise, accompagnée de l'enfant Jésus et d'un petit saint Jean, non moins remarquable par sa vivacité et sa gentillesse que par la perfection avec laquelle il est peint. La tête de la Vierge offre le portrait d'après nature de la femme d'Andrea. Cette fresque est d'une si merveilleuse beauté, que, l'an 1530, durant le siège de Florence, elle fut respectée par les soldats mercenaires qui détruisirent le couvent des Jésuates et quantité d'autres magnifiques édifices.

Vers cette époque, Bartolommeo Panciatichi l'ancien avait en France de grandes affaires commerciales. Voulant léguer un souvenir de soi à la ville de Lyon, il écrivit à Baccio d'Agnolo de commander à Andrea une Assomption de la Vierge avec les apôtres autour du sépulcre. Andrea conduisit cet ouvrage presque entièrement à fin; mais le panneau s'étant fendu plusieurs fois, tantôt il y travailla, tantôt il le laissa de côté, si bien qu'il mourut sans jamais l'avoir achevé. Plus tard, Bartolommeo Panciatichi le jeune recueillit dans sa maison cette

peinture dans laquelle on doit vraiment admirer les figures des apôtres, sans parler de la Vierge enlevée avec une grâce ravissante par un groupe de petits anges. Andrea s'est peint lui-même parmi les apôtres avec tant de vérité qu'il paraît vivant. Ce tableau orne aujourd'hui une petite chapelle construite exprès pour le recevoir par Piero Salviati tout proche de sa villa, et non loin des murs de Florence (11).

Andrea peignit ensuite dans le jardin des Servites la parabole évangélique du Maître de la vigne, en deux compartiments. Dans le premier, on voit le père de famille appelant au travail les ouvriers oisifs. L'un de ceux qu'il veut employer réfléchit s'il doit suivre ses camarades, et se frotte les pouces comme un fainéant auquel la besogne ne sourit guère. Le second compartiment, bien supérieur au précédent, représente le père de famille faisant payer les ouvriers qui murmurent. Celui qui compte attentivement l'argent, que lui donne l'intendant, semble vivant. Ces sujets sont exécutés en grisaille et à fresque avec une extrême habileté.

Andrea laissa encore dans le même couvent une très-belle Piété à fresque (12), placée dans une niche au sommet d'un escalier du noviciat, et de plus une autre Piété à l'huile et une Nativité, dans la chambre jadis occupée par le général Angelo d'Arezzo.

Zanobi Strozzi désirait vivement posséder quelque ouvrage de la main d'Andrea. Notre artiste lui fit une Vierge agenouillée, et en contemplation devant le Christ couché sur des linges. L'Enfant divin regarde en souriant sa mère à laquelle saint Jean

semble dire que c'est le Fils de Dieu. Derrière ces personnages, saint Joseph, la tête appuyée sur ses mains posées sur un rocher, livre son âme à une douce béatitude en voyant l'humanité divinisée par la naissance de Jésus (13).

Le cardinal Jules de Médicis, ayant été chargé par le pape Léon de faire orner de stucs et de peintures la grande salle de la villa de Poggio-a-Caiano, située entre Pistoia et Florence, abandonna au magnifique Octavien de Médicis le soin de présider à ces travaux et de les payer. Octavien, qui se rendait digne de ses ancêtres par les encouragements éclairés qu'il prodiguait à tous les artistes, dont il se plaisait à rassembler les chefs-d'œuvre dans ses palais, confia l'entreprise par portions égales au Franciabigio, à Andrea et à Jacopo da Pontormo; mais ses sollicitations et ses offres d'argent ne furent jamais assez puissantes pour obtenir qu'ils la menassent à fin. Andrea seulement termina avec beaucoup de soin un sujet historique qui représente César recevant le tribut du règne animal; nous avons dans notre collection le dessin de cette composition avec plusieurs autres du même auteur. Il est en clair-obscur, et sans aucun doute jamais Andrea n'en a produit de plus achevé. Dans ce tableau, Andrea déploya tous ses efforts pour surpasser le Franciabigio et Jacopo da Pontormo. Il y introduisit une magnifique perspective et un escalier, orné de statues, aboutissant au trône de César. Parmi les esclaves qui portent des animaux ou des oiseaux, on remarque un Indien vêtu d'une casaque jaune, et

l'épaule chargée d'une cage pleine de perroquets. Divers personnages conduisent des chèvres indiennes, des lions, des girafes, des panthères, des loups cerviers et des singes. Entre autres belles fantaisies qui complètent cette fresque divine, nous citerons encore le nain qui est assis sur l'escalier. Il tient une boîte dans laquelle est un caméléon si bien fait, que l'on ne peut imaginer rien de plus charmant que cette étrange bête, si difforme qu'elle soit. Mais, comme nous l'avons dit plus haut, cette série de décorations est restée imparfaite, malgré les vives instances du duc Alexandre pour décider Jacopo da Pontormo à la terminer. Cela est vraiment déplorable, car la salle de la villa de Poggio-a-Caiano est, dans son genre, la plus belle du monde (14).

De retour à Florence, Andrea fit un saint Jean-Baptiste nu et à mi-corps pour Gio. Maria Benintendi, qui le donna plus tard au seigneur duc Cosme. Au milieu de ces travaux, Andrea songeait souvent à la France en soupirant du fond du cœur, et s'il avait espéré y trouver le pardon de la faute commise, il n'y a pas de doute qu'il y serait retourné. Pour tenter fortune, et voir si son talent ne lui viendrait pas en aide, il peignit un saint Jean-Baptiste demi-nu avec l'intention de l'envoyer au grand-maître de France, afin que ce seigneur tâchât de le faire rentrer en grâce auprès du roi. Mais, je ne sais pour quel motif, il n'expédia pas en France le saint Jean. Octavien de Médicis qui en était grand admirateur le lui acheta, ainsi que deux Madones qui sont aujourd'hui dans son palais.

Peu de temps après, Zanobi Bracci commanda un tableau à Andrea pour monseigneur de Beaune. Notre artiste l'exécuta avec tout le soin imaginable, dans l'espoir qu'il lui ramènerait la faveur de François I^{er}.

Il fit aussi pour Lorenzo Jacopi un tableau de dimension plus qu'ordinaire, renfermant l'enfant Jésus porté par la Vierge, assise et accompagnée de deux personnages assis sur les marches d'un escalier (15). On doit encore à Andrea l'admirable Madone de Giovanni d'Agostino Dini, et le portrait de Cosimi Lapi, qui est si parfait qu'on le croirait vivant.

L'an 1523, la peste ayant éclaté à Florence et dans quelques endroits des environs, Andrea trouva, par l'entremise d'Antonio Brancacci, un asile et du travail à Mugello chez les religieuses camaldules de San-Pietro-di-Luco. Il y emmena avec lui sa femme, sa belle-fille, sa belle-sœur et un de ses élèves. Une fois à l'abri du fléau, Andrea se mit à l'œuvre; et comme chaque jour les vénérables religieuses l'accablaient de prévenances et de soins, lui, sa femme et sa suite, il apporta toute l'application imaginable à un tableau qu'il leur destinait, et où il représenta le Christ mort pleuré par la Vierge, par saint Jean Évangéliste et par la Madeleine. Ces figures sont si vraies qu'elles semblent respirer. Dans le saint Jean, on reconnaît la douce affection qui animait cet apôtre, et dans la Madeleine éplorée l'amour dont elle brûlait pour son divin maître. L'extrême douleur que révèlent le visage et l'attitude de la Vierge

émeut profondément saint Pierre et saint Paul qui contemplent le corps du Sauveur du monde étendu sur les genoux de sa mère. Par la manière merveilleuse avec laquelle sont rendues les affections de ces divers personnages, il est permis de juger combien Andrea recherchait la perfection de l'art. On peut dire avec vérité que ce tableau a valu plus de célébrité au monastère de San-Pietro-di-Luco que toutes les constructions que l'on y a élevées, si magnifiques et si extraordinaires qu'elles soient.

Lorsque ce précieux morceau fut terminé, la peste n'ayant pas cessé de sévir, Andrea prolongea de quelques semaines son séjour dans le couvent, où il était si bien vu et si bien traité. Pour ne pas demeurer dans l'inaction, Andrea employa ce temps à peindre non-seulement la Visitation qui est dans l'église, mais encore une belle tête du Christ à peu de chose près semblable à celle qui orne l'autel de la Nunziata. Cette tête, que l'on peut compter parmi les bonnes productions de son auteur, est aujourd'hui dans le monastère degli Angeli de Florence chez le très-révérend P. don Antonio de Pise, ami dévoué de tous les hommes de mérite. Don Silvano Razzi ayant confié ce tableau au peintre Zanobi Poggini, afin qu'il en fit une copie pour Bartolommeo Gondi, on en tira quelques autres qui sont en grande vénération à Florence. Andrea échappa ainsi aux ravages de la peste, et laissa aux religieuses une œuvre qui peut lutter avec les meilleures qui aient été faites de nos jours : aussi n'est-il pas étonnant que Ramazzotto, chef de parti à Scaricalasino,

ait tenté plusieurs fois, pendant le siège de Florence, de l'enlever pour l'envoyer à Bologne enrichir sa chapelle de San-Michele-in-Bosco.

De retour à Florence, Andrea peignit pour son intime ami le verrier Beccuccio da Gambassi la Vierge avec l'Enfant Jésus dans les airs, et au-dessous saint Jean-Baptiste, sainte Marie-Madeleine, saint Sébastien et saint Roch (16). Sur le gradin il plaça le portrait de Beccuccio et celui de sa femme. Ce tableau est aujourd'hui à Gambassi, château situé entre Volterra et Florence. Pour une chapelle de Zanobi Strozzi, Andrea fit un saint Joseph avec la Vierge qui allaite son fils. Ces figures ont tant de relief qu'elles semblent sortir du cadre. Cette peinture est maintenant chez Messer Antonio Bracci, fils de Zanobi. A la même époque, Andrea représenta encore pour la confrérie dello Scalzo deux nouveaux sujets : l'Apparition de l'Ange à Zacharie dans le temple, et la Visitation de la Vierge.

Lorsque Frédéric II, duc de Mantoue, traversa Florence pour aller visiter Clément VII, il vit, au-dessus d'une porte du palais Médicis, le célèbre portrait de Léon X peint par Raphaël. En amateur éclairé, il apprécia sa valeur et désira vivement l'avoir en sa possession. Aussi, quand il fut arrivé à Rome, il saisit un moment favorable pour le demander au pape qui le lui accorda gracieusement. On écrivit alors à Octavien de Médicis qu'il eût à l'encaisser et à l'expédier à Mantoue. Octavien, étonné que le pape eût renoncé si facilement à ce chef-d'œuvre dont il n'aurait pas voulu priver

Florence, reçut cet ordre avec un profond chagrin. Néanmoins, il répondit qu'il ne manquerait pas d'obéir, mais que le cadre étant mauvais il en faisait faire un neuf, et qu'aussitôt qu'il serait doré, il enverrait le portrait à Mantoue. Puis, afin de ménager la chèvre et le chou, il manda mystérieusement Andrea, lui raconta ce qui se passait, et lui dit qu'il n'y avait d'autre remède que de donner à Frédéric II une copie aussi exacte que possible à la place de l'original que l'on tiendrait soigneusement caché. Andrea promit d'opérer de son mieux, et se procura d'une toile complètement semblable qu'il peignit en secret chez Octavien. Il reproduisit tout, et jusqu'aux moindres taches de saleté avec une si merveilleuse fidélité, que, quand il eut achevé son travail, Octavien, qui cependant était un excellent connaisseur, fut incapable de le distinguer de l'original. On envoya donc le tableau d'Andrea au duc de Mantoue qui en fut ravi. Jules Romain lui en fit les plus grands éloges sans s'apercevoir de rien, et il ne serait jamais revenu de sa méprise s'il n'eût été désabusé par Giorgio Vasari, qui, protégé dans son enfance par Octavien, avait été admis à voir travailler Andrea. Jules Romain, après avoir montré une foule d'antiquités au Vasari qu'il avait rencontré à Mantoue, lui recommanda le portrait de Léon X comme la meilleure peinture de la ville. « C'est une « très-belle chose, lui répondit Vasari, mais elle « n'est pas pour cela de la main de Raphaël. » « Comment, s'écria Jules, ne sais-je pas ce qu'il en « est, moi qui reconnais mes propres coups de

« brosse? — Vous croyez les reconnaître, reprit
« Giorgio, mais vous vous trompez, et pour vous le
« prouver, voici la marque qui a été mise à Flo-
« rence pour distinguer la copie de l'original. » Là
dessus le tableau fut retourné, et Jules Romain, s'é-
tant assuré du fait, dit : « J'estime ce morceau au-
« tant et même infiniment plus que s'il était de la
« main de Raphaël; car il est vraiment extraordi-
« naire qu'un artiste éminent puisse imiter à ce
« point la manière d'un autre. »

Ainsi, grâce à Messer Octavien, le duc de Man-
toue fut satisfait et Florence conserva le chef-d'œu-
vre de Raphaël. Plus tard, le duc Alexandre le
donna à Messer Octavien, qui, après l'avoir gardé
pendant plusieurs années, le céda au duc Cosme
dans la galerie duquel il est maintenant en compa-
gnie d'une foule d'autres précieuses peintures.

Dans le même temps, Andrea exécuta encore,
d'après Raphaël, une copie du portrait du cardinal
Jules de Médicis, pour Messer Octavien qui en fit
présent à l'évêque de Marzi.

Sur ces entrefaites, Messer Baldo Magini de Prato
voulut orner d'un beau tableau la Madonna-della-
Carcere, où il avait déjà fait sculpter à l'avance un
sommptueux encadrement en marbre. Parmi les pein-
tres dont on lui avait parlé, Messer Baldo, assez
pauvre connaisseur du reste, avait presque choisi
Andrea, quand un certain Niccolò Soggi lui fut re-
commandé comme le premier maître de l'époque,
et si chaudement qu'il lui confia le travail (17).
Toutefois, on appela pour l'aider Andrea qui, dans

la conviction que l'entreprise lui était allouée, partit avec Domenico Puligo et plusieurs autres peintres de ses amis. Mais, arrivé à Prato, il trouva Niccolò qui, non content de s'être emparé de l'esprit de Messer Baldo, eut encore l'impudence de proposer de parier une somme qui, disait-il, serait adjugée à celui d'entre eux qui produirait la meilleure peinture. Andrea, connaissant la juste valeur de Niccolò, lui répondit, malgré sa timidité habituelle : « Voici mon apprenti qui n'est à l'atelier
« que depuis peu ; si tu veux t'escrimer avec lui,
« je parierai pour son compte ; mais quant à moi,
« pour rien au monde, je ne consentirai à lutter
« avec toi ; car vainqueur, je n'en retirerais aucun
« honneur, et vaincu, je serais couvert d'une honte
« ineffaçable. » Puis s'adressant à Messer Baldo :
« Donnez l'ouvrage à Niccolò, il s'en acquittera, je
« vous jure, de façon à plaire à ceux qui vont au
« marché ; » et du même pas il revint à Florence, où on lui commanda pour Pise un tableau divisé en cinq compartiments, qui alla orner la Madone de sainte Agnès, le long des murs de la ville, entre la vieille citadelle et la cathédrale. La Madone miraculeuse se trouve placée entre deux de ces compartiments qui représentent saint Jean-Baptiste et saint Pierre. Dans les trois autres, Andrea peignit sainte Agnès martyre, sainte Agnès et sainte Marguerite. Ces figures de femmes sont regardées comme les plus gracieuses et les plus belles qui soient jamais sorties de sa main.

Messer Giacomo, frère Servite, avait absous une

femme d'un vœu sous la condition qu'elle ferait faire une Madone au-dessus et à l'extérieur de la porte latérale de la Nunziata, qui conduit au cloître. Giacomo alla trouver notre artiste, et lui dit que la somme affectée à cette destination n'était pas forte, mais que néanmoins il lui paraissait juste que cet ouvrage fût exécuté par lui, Andrea, qui s'était déjà acquis tant de réputation par ses travaux dans ce même lieu. Andrea, bonne et douce personne, se laissant entraîner par les insinuations du religieux et par l'amour de la gloire, répondit qu'il s'en chargerait volontiers; et bientôt après il se mit à l'œuvre, et représenta la Vierge avec l'Enfant Jésus à son cou, et un saint Joseph appuyé sur un sac et les yeux fixés sur un livre ouvert. Cette fresque, par la pureté du dessin, par la suavité du coloris et la vigueur du modelé, montre qu'Andrea avait de beaucoup surpassé tous ses prédécesseurs. Mais il est vraiment inutile de louer ce tableau : il révèle clairement de lui-même les rares et prodigieuses qualités qui le distinguent (18).

Pour achever la décoration de la galerie dello Scalzo, il ne restait plus qu'un seul compartiment à remplir. Andrea, qui avait agrandi sa manière en voyant les statues de la sacristie de San-Lorenzo, en partie commencées et en partie finies par Michel-Ange, accepta cette tâche, et représenta la Naissance de saint Jean-Baptiste. Cette peinture, infiniment supérieure à celles qu'il avait déjà faites dans le même endroit, est la plus haute expression de ses progrès. Toutes les figures sont de la plus exquise

beauté; mais on admire surtout la femme qui porte le nouveau-né à sainte Élisabeth, couchée sur un lit, et Zacharie qui écrit le nom de son fils sur un papier posé sur son genou : on peut dire qu'il ne lui manque que le souffle. Les mêmes éloges sont dus à une vieille, assise sur un escabeau, laquelle rit avec malice en songeant à l'accouchement d'Élisabeth, cette autre vieille. Son attitude, son air sont aussi vrais que la nature même.

Après avoir terminé cette fresque, Andrea peignit, pour le général de Vallombrosa, quelques petits Anges, et un tableau contenant saint Jean-Baptiste, saint Jean Gualbert, fondateur de l'ordre, saint Michel, et saint Bernard, cardinal. Cette composition est à Vallombrosa, dans une chapelle située sur le sommet d'un rocher, où certains moines, séparés de leurs frères, vivent presque en ermites dans des cellules.

Andrea fit ensuite un tableau que Giuliano Scala envoya à Serazzana. Il y représenta la Vierge assise, l'Enfant Jésus, saint Celse, sainte Julie, saint Onuphre, sainte Catherine, saint Benoît, saint Antoine de Padoue, saint Pierre, saint Marc, et deux autres saints qui paraissent sortir d'un plan inférieur et que l'on ne voit que jusqu'aux genoux. Une Annonciation, renfermée dans un cadre semi-circulaire, formait le couronnement de ce tableau (19); elle fut abandonnée, en paiement d'une dette d'argent, par les Dominicains de Serazzana à Giuliano Scala, qui la plaça dans sa chapelle de l'église des Servites.

Nous avons dit plus haut qu'Andrea s'était engagé à orner d'une Sainte Cène le réfectoire de San-Salvi, à l'époque où il y peignait quatre figures de saints et une représentation de la Trinité. Cette promesse avait été oubliée depuis plusieurs années par les moines, lorsqu'un abbé, homme d'esprit et de jugement, s'en souvint, et voulut qu'Andrea la réalisât. Notre artiste n'opposa aucune résistance, et, tout en travaillant à son loisir, acheva en peu de mois cette fresque, qui est regardée à bon droit comme le morceau le plus facilement dessiné et le plus vigoureusement colorié qu'il ait jamais fait, et même qui se puisse faire (20). Tous les personnages ont une telle grandeur, une telle majesté et une grâce si inouïe, que les paroles me manquent pour parler convenablement de ce chef-d'œuvre, qui frappe de stupeur tous ceux qui le voient. Aussi n'est-il pas étonnant qu'il ait été respecté l'an 1529, pendant le siège de Florence, par les soldats et les gastadors, qui détruisirent les faubourgs de la ville, et tous les monastères, les hôpitaux et les édifices environnants. Ces démolisseurs avaient déjà abattu l'église et le clocher de San-Salvi, avec une partie du cloître, quand ils arrivèrent devant le cénacle du réfectoire. A la vue de cette merveilleuse peinture, leur chef les arrêta, et leur ordonna d'épargner le reste du couvent, se réservant d'en venir à cette extrémité lorsque les circonstances de la guerre l'exigeraient impérieusement (21).

Andrea peignit ensuite sur une bannière, pour la confrérie de San-Jacopo, dite *il Nicchio*, un saint

Jacques avec deux Enfants, l'un revêtu du costume des flagellants, l'autre tenant un livre en main. Après cela, il fit le portrait d'un de ses amis qui travaillait toujours hors du couvent de Vallombrosa, auquel il était attaché. Cet homme voulut être placé sous une treille que battaient la pluie et le vent. Quand Andrea eut achevé cet ouvrage, comme il lui restait des couleurs et de la chaux, il prit une tuile, appela sa femme Lucrezia, et lui dit : « Viens ici, je vais « faire ton portrait, afin que l'on voie à quel point « tu es bien conservée à ton âge, et en même temps « combien tu es loin de ressembler à tes premiers « portraits. » Mais Lucrezia ayant refusé de poser, Andrea, comme par pressentiment de sa fin prochaine, se peignit lui-même sur sa tuile à l'aide d'un miroir, et avec une telle perfection qu'il paraît vivant. Ce portrait est maintenant chez Madonna Lucrezia, sa veuve. Il exécuta avec non moins de succès celui d'un chanoine pisan de ses amis. Puis il commença, pour la seigneurie, des cartons d'après lesquels on aurait peint, sur les dossiers d'appui de la tribune publique, de belles fantaisies au-dessus des divers quartiers de la ville, avec les bannières des assemblées des consuls portées par des enfants, et en outre les images de toutes les vertus entremêlées à celles des fleuves et des montagnes les plus célèbres du domaine de Florence. Malheureusement la mort d'Andrea arrêta l'achèvement de cette entreprise. Il en fut de même pour un tableau de médiocre dimension qu'il devait envoyer à Pise, et pour une Assomption destinée à l'abbaye de Poppi,

où elle se trouve aujourd'hui. Cette dernière composition renferme la Vierge environnée d'une foule de petits anges, et accompagnée de saint Jean Gualbert, de saint Bernard, cardinal, de sainte Catherine et de saint Fidèle. Andrea laissa encore plusieurs tableaux, parmi lesquels nous citerons celui de Filippo Salviati, qui est d'une grande beauté et entièrement terminé.

Vers cette époque, Gio. Battista della Palla venait, sans aucun respect, de dépouiller Florence d'une multitude de peintures et de sculptures précieuses, achetant les unes, faisant copier les autres, afin de composer pour le roi de France la plus riche galerie du monde. Il désirait vivement qu'Andrea rentrât en grâce auprès de François I^{er}, et, pour arriver à ce but, il lui proposa de peindre deux tableaux. Dans le premier, Andrea représenta le Sacrifice d'Abraham avec tant de soin, que l'on jugea qu'il n'avait rien produit de mieux jusqu'alors. Le visage d'Abraham, tourné vers l'ange libérateur, exprime divinement cette fermeté et cette foi ardente qui le poussaient à immoler sans hésiter son propre fils. Je ne dirai rien de l'attitude et des vêtements du vieillard : ils sont au-dessus de tout éloge. Quant à Isaac, ce tendre et bel enfant semble presque mort de frayeur à l'idée du supplice qui l'attend ; son cou a été brûlé par le soleil durant le voyage, tandis que le reste de son corps, protégé par ses habits qui gisent à terre, est d'une extrême blancheur. Le bélier qui va être offert en holocauste à sa place paraît vivant. Il y a encore un âne qui pâit sous la

garde des serviteurs d'Abraham, et un paysage si admirablement exécuté, que celui même où le fait se passait ne pouvait être ni plus beau ni autrement. Après la mort d'Andrea et la capture de Battista della Palla, Filippo Strozzi acheta ce tableau, et le donna au señor Alfonso Davalos, marquis del Vasto, qui l'envoya dans l'île d'Ischia, près de Naples, où on le mit en bonne et digne compagnie. Le second tableau qu'Andrea fit, sur le conseil de Battista della Palla, renfermait une Charité avec trois Enfants. Il fut vendu par sa veuve à Domenico Conti, lequel à son tour le céda, moyennant argent, à Niccolo Antenori, qui le conserve avec raison comme une chose précieuse.

Sur ces entrefaites, le magnifique Messer Octavien de Médicis, voyant combien Andrea avait amélioré sa manière, désira posséder quelque ouvrage de sa main. Andrea, empressé de témoigner sa reconnaissance à ce seigneur, qui avait toujours favorisé les hommes de talent et surtout les peintres, lui fit une Madone assise à terre, avec l'Enfant Jésus sur ses genoux et tournant la tête vers un petit saint Jean porté par sainte Élisabeth. Lorsque Andrea eut achevé cette Sainte Famille, qui est dessinée avec un soin incroyable, il la porta à Octavien; mais ce seigneur, vivement inquiété par le siège de Florence, avait bien d'autres pensées en tête. Il remercia beaucoup notre artiste, s'excusa de ne point prendre son tableau, et lui dit de le donner à qui bon lui semblerait. « Il a été fait pour vous, » il sera toujours à vous, » lui répondit Andrea.

« Vends-le ! répliqua Messer Octavien, vends-le, et
« sers-toi de l'argent que tu en auras.... car, vois-tu,
« je sais ce dont il retourne. » Andrea s'en alla donc
avec son tableau ; mais quelques sommes qu'on lui
en offrît ailleurs, il ne voulut jamais le vendre. Après
le siège et la rentrée des Médicis à Florence, il le
présenta de nouveau à Messer Octavien, qui, cette
fois, le reçut avec joie, et le lui paya, en guise de
remercîments, le double du prix convenu. Cette
Sainte Famille orne aujourd'hui la chambre de
Madonna Francesca, femme du magnifique Octa-
vien et sœur du très-révérénd Salviati (22).

Pour Gio. Borgherini, Andrea fit un autre tableau
presque semblable à celui de la Charité, déjà décrit.
Il y représenta la Vierge, saint Joseph, et un petit
saint Jean offrant au Christ un globe, emblème du
monde.

Paolo da Terrarossa, ami de tous les peintres,
ayant vu l'ébauche du Sacrifice d'Abraham, dont
nous avons parlé plus haut, en demanda une copie
à Andrea, qui la lui fit volontiers, et de telle sorte
que, malgré sa petite dimension, elle ne le cède en
rien à l'original. Elle plut infiniment à Paolo, qui
s'attendait à en payer la juste valeur, lorsqu'à son
grand étonnement Andrea ne réclama de lui qu'une
véritable misère. Paolo, presque honteux, et levant
les épaules, lui donna ce qu'il voulait. Il envoya
ensuite le tableau à..... de Naples, et c'est le plus
beau qu'il y ait en cet endroit.

Pendant le siège de Florence, quelques capitaines
avaient déserté la ville et emporté la solde de leurs

compagnies. Andrea fut requis de peindre sur la place publique ces traîtres et quelques autres citoyens rebelles. Il y consentit; mais afin de n'être pas appelé Andrea des Pendus¹, comme le Castagno, il sema le bruit qu'il avait chargé de ce travail un de ses élèves nommé Bernardo del Buda. Puis ayant fait construire en planches un grand atelier, où il entra et sortait de nuit, il représenta, avec une rare perfection, les soldats déserteurs sur la façade de la Mercatanzia-Vecchia, près de la Condotta, et les citoyens rebelles sur la façade du palais du podestat. Ces peintures ont disparu sous le badigeon depuis maintes années.

Dans les derniers temps de sa vie, Andrea étant très-intimement lié avec les directeurs de la confrérie de San-Bastiano, il leur fit un saint Sébastien à mi-corps, d'une telle beauté que l'on pouvait bien en conclure que c'étaient les derniers coups de pinceau qu'il avait à donner (23).

Bien que l'emprisonnement de Battista della Palla eût enlevé à Andrea presque tout espoir d'être rappelé par le roi de France, il attendait patiemment que les choses s'arrangeassent, quand tout à coup Florence, ayant capitulé, se remplit de soldats, parmi lesquels se trouvaient des lansquenets qui apportèrent la peste. Soit qu'Andrea en eût été atteint, soit qu'il eût mangé avec excès après avoir beaucoup souffert de la disette durant le blocus, toujours est-il qu'un jour il tomba gravement ma-

¹ Andrea degl' Impiccati. Voy. la vie d'Andrea dal Castagno, t. III, p. 66.

lade. Il se mit au lit sans savoir quel remède apporter à son mal, abandonné qu'il fut des médecins et de sa femme, que la crainte de la peste tint éloignée de lui autant que possible. Il mourut, dit-on, sans que presque personne s'en aperçût. Les membres de la confrérie dello Scalzo déposèrent, sans aucun appareil, sa dépouille mortelle dans leur sépulture ordinaire de l'église des Servites, qui est située non loin de la maison qu'il habitait. Il avait alors quarante-deux ans. Sa mort fut une perte immense pour les arts et pour sa patrie, car jusqu'à son dernier jour il ne cessa de marcher de progrès en progrès, de sorte que plus il aurait vécu, plus il aurait élargi les limites de l'art. En procédant ainsi par degrés, le talent se développe bien mieux, et surmonte bien plus sûrement les difficultés qu'en voulant forcer tout d'un coup la nature.

Il est certain que si Andrea se fût fixé à Rome lorsqu'il y alla pour voir les restes de l'antiquité et les ouvrages de Raphaël et de Michel-Ange, il aurait donné à ses compositions plus de richesse et de grandeur, et à ses figures plus de finesse et de force; qualités que personne n'a jamais possédées complètes sans s'être livré à Rome à de sérieuses études et à de hautes méditations. Pour surpasser tous les artistes de son temps, un long séjour dans cette ville était donc la seule chose qui manquait à Andrea, dont le dessin était naturellement pur et gracieux, et le coloris chaud et facile, aussi bien dans ses fresques que dans ses tableaux à l'huile. On croit que l'abondance des sculptures et des pein-

tures anciennes et modernes qu'il rencontra à Rome, et que la vue de tous ces élèves de Raphaël qui dessinaient avec un aplomb et une hardiesse qui lui ôtaient, à lui si timide, tout espoir de les surpasser, furent cause qu'il s'effraya et se hâta de retourner à Florence. C'est là qu'en méditant peu à peu sur ce qu'il avait vu, il perfectionna son talent au point que ses ouvrages sont très-estimés et très-admirés, et qu'il eut plus d'imitateurs après sa mort que pendant sa vie. Les personnes qui ont de ses tableaux les conservent précieusement, et celles qui en possédaient, et qui ont voulu les vendre, en ont tiré trois fois plus qu'elles ne les lui avaient achetés; car il les céda toujours à très-bas prix, tant à cause de sa timidité que parce que certains sculpteurs, qui exécutaient les ameublements des maisons des citadins, commençaient par servir leurs amis, et n'avaient recours à lui que quand ils le savaient tout à fait dans le besoin, et alors il se contentait du moindre salaire. Mais cela n'empêche pas que ses productions ne soient très-précieuses, et à bon droit estimées : n'est-il pas, en effet, un des plus grands et des meilleurs maîtres qui aient existé jusqu'à présent ?

Nous avons, dans notre collection, plusieurs très-beaux dessins de sa main, et entre autres celui de la fresque de Poggio-a-Caiano, où il représenta César recevant en tribut tous les animaux d'Orient. Ce dessin est en clair-obscur, et le plus fini qu'Andrea ait jamais fait, attendu qu'en dessinant d'après nature il se contentait d'un croquis rapide, qui lui

servait plutôt comme souvenir que comme modèle quand il peignait.

Les élèves d'Andrea furent très-nombreux ; malheureusement, tous ne profitèrent pas également sous sa direction, parce que les uns demeurèrent long-temps avec lui, tandis que les autres le quittèrent promptement, et cela advint non par sa faute, mais par celle de sa femme, dont l'insolence et l'exigence étaient insupportables. Les élèves d'Andrea furent donc Jacopo da Pontormo ; Andrea Sguazzella, lequel imita la manière de son maître, et décora un palais en France, près de Paris ; le Solosmeo ; Pier Francesco di Jacopo di Sandro, auteur de trois tableaux à Santo-Spirito ; Francesco Salviati ; Giorgio Vasari, d'Arezzo ; Jacopo del Conte, de Florence, et Nannoccio, qui jouit aujourd'hui d'un grand crédit en France, auprès du cardinal de Tournon. Jacopo, dit Jacone, autre disciple d'Andrea, fut de plus son ami intime et son imitateur (24). Andrea se servit beaucoup de lui, comme le prouvent tous ses ouvrages, et particulièrement la façade de la maison du cavalier Buondelmonti, sur la place de la Santa-Trinità.

Domenico Conti, peintre assez médiocre, hérita des dessins, des cartons et des autres objets d'art d'Andrea ; mais, une nuit, tout cela lui fut enlevé par des voleurs que l'on ne put jamais découvrir.

Reconnaissant des bienfaits qu'il avait reçus de son maître, et désireux de lui rendre les honneurs qu'il méritait, Domenico Conti obtint, de la générosité de Raffaello da Montelupo, un cartouche en

marbre richement sculpté, que l'on posa contre un pilier de l'église des Servites, et sur lequel on grava l'épithaphe suivante, composée par le docte Messer Pier Vettori :

ANDREÆ. SARTIO
 ADMIRABILIS. INGENII. PICTORI
 AC. VETERIBVS. ILLIS
 OMNIVM. IVDICIO. COMPARANDO
 DOMENICVS. CONTES. DISCIPVLVS
 PRO. LABORIBVS. IN. SE. INSTITVENDO. SVSCEPTIS
 GRATO. ANIMO. POSVIT
 VIXIT. ANN. XLII. OB. AN. MDXXX.

Peu de temps après, ce cartouche, sans avoir été encore remplacé ailleurs, fut enlevé par l'ordre de quelques marguilliers, ignorants plutôt que méchants, qui s'irritèrent de ce qu'on l'avait mis en cet endroit sans leur permission. La fortune voulut peut-être nous montrer par là qu'elle sait nous atteindre même après la mort. Mais, en dépit d'elle, les œuvres et le nom d'Andrea vivront long-temps, et nos écrits, nous l'espérons, conserveront son souvenir pendant des siècles (25).

Terminons en disant que, si Andrea pécha dans sa vie par pusillanimité et par manque d'ambition, il ne manifesta pas moins un génie plein d'élévation, de spontanéité et de ressources dans tous ses travaux, qui ont puissamment aidé à l'amélioration du style, du dessin et du coloris. Ajoutons encore qu'il montra moins d'incorrection que tous les autres

peintres florentins ; car, comme nous l'avons déjà dit, il comprit admirablement la distribution des ombres et des lumières, ainsi que la fuite des objets dans les teintes obscures, et il peignit avec une extrême suavité ; sans compter qu'il enseigna la manière d'exécuter les fresques avec une parfaite union de couleurs, et presque sans aucune retouche à sec, ce qui donna à chacun de ses ouvrages l'apparence d'avoir été fait en un seul jour. Aussi peut-il être proposé pour modèle aux artistes toscans, et occuper à bon droit une glorieuse place parmi les plus illustres génies (26).



L'homme dont le Vasari vient de nous dire l'histoire est un de ceux qu'on n'aime pas à moitié. Quoique l'impression qu'on éprouve devant ses œuvres soit tranquille et douce, elle n'en est pas moins souveraine ; le cœur n'en est pas moins pris, et l'intelligence satisfaite. Devant ses œuvres qui ont échappé à la critique, nous n'échappons pas à l'enthousiasme. Beaucoup d'esprits moyens et conciliants, beaucoup de médiocrités prestigieuses et arrogantes, ont arraché à leurs contemporains des brevets de gloire en tous genres, mais toujours la tradition en a fait bonne et prompte justice. Or, la tradition nous a conservé et nous transmet religieusement le glorieux surnom de *Sans-erreur* donné

par ses contemporains au grand dessinateur Andrea del Sarte. En présence d'une renommée aussi vierge, aussi sacrée, faudra-t-il obéir à ce fatal travers de notre époque par lequel une critique dissolvante, en s'essayant d'un côté à faire tomber nos plus chères idoles du piédestal où le temps les a scellées, s'évertue de l'autre à déterrer dans la nécropole abandonnée de l'histoire on ne sait quelles obscures momies, prétendus créateurs qu'elle réussit parfois à affubler d'un nom, mais jamais d'une œuvre? D'un tel attentat Dieu nous garde! La vive sympathie, la reconnaissante admiration auxquelles le dessinateur de Florence dut son titre, n'a pas faibli chez nous, à trois cents ans de distance. On ne tient aussi longtemps que ce qu'on doit garder.

Pleins donc de respect encore pour le génie du vieux maître, et toujours saisis par la puissance de ses créations, nous nous bornerons à nous efforcer de comprendre la nature de son talent, et de décrire l'instrument dont il s'est servi dans son travail avec tant d'efficace et de sublimité. Certains que cet admirable interprète de la forme, que ce puissant metteur en œuvre du dessin, sortira de l'examen auquel nous allons nous livrer comme il en sortit autrefois à Florence, nous oserons chercher quel est le véritable sens à attacher à ce beau nom de *Sans-erreur*, dont il fut investi de son vivant, et sous lequel on le désignera encore après nous. Nous pourrions, qu'on en soit sûr, nous plaçant, comme d'autres se sont permis de le faire, au point de vue de la science et de la critique modernes,

venir demander raison à ce grand homme des imperfections de son œuvre ; mais nous aimons mieux nous attribuer la tâche moins brillante et dont on se montre moins jaloux , de définir , scruter et apprécier la science contemporaine du dessin , en nous inclinant devant Andrea comme devant un des hommes qui ont au plus haut degré surpris souvent le secret de la beauté éternelle , de la beauté éternellement manifestée , éternellement sentie.

Le divin caractère dont cet homme a marqué son œuvre est de produire une impression entière, une et presque instantanée. La divine force dont l'instinct de l'art a doté cet homme est d'atteindre à ce point difficile par l'unique emploi de l'élément le plus simple, et sans le secours des auxiliaires précieux à d'autres, inutiles à lui. Chez lui, pour centraliser l'attention et la retenir, nulle affectation et plein succès. C'était là, comme nous l'avons déjà fait ressortir, le problème posé par l'orgueilleuse école de Florence. Tous les maîtres s'exercèrent à le résoudre, et l'on peut dire que la méthode florentine toute entière se forma dans cet exercice. Mais si, dans cette âpre recherche, tous se développèrent, et si quelques-uns acquirent une force inouïe, aucun n'y réussit pleinement peut-être, si ce n'est Andrea. En effet, chez tous les forts et exclusifs dessinateurs de son école dont il est l'égal, on peut voir encore concourir à l'impression des ressources qui n'ont pas leur racine au centre du dessin. Ainsi Léonard, en même temps qu'il obtient sur sa toile toutes les finesses de la forme et du modelé, y

amène toutes les subtilités du clair-obscur et toutes les recherches de son esprit universellement observateur. Ainsi Michel-Ange, en même temps qu'il semble jouer et se passionner comme un joueur à toutes les hardiesses et à toutes les tentatives de la forme, n'oublie pas d'entraîner au sein de son œuvre gigantesque tout ce qu'il peut embrasser dans le trésor de l'universelle tradition. Dessinateur beaucoup moins exclusif qu'il ne paraît l'être, aux sciences exactes, à la mathématique entière et à l'anatomie des couches profondes, Michel-Ange dérobe une connaissance qui lui permettra souvent d'altérer les apparences et les dehors pour mieux se prévaloir dans ses audacieuses curiosités, pour le réel et l'intérieur; deux termes qui se tiennent loin des limites de nos arts. Michel-Ange, aux poètes, aux philosophes, aux historiens de tous les temps et à ces fouilleurs fantasques de notions aujourd'hui désertées, sans nom et familières à son époque, à tous ces chercheurs d'on ne sait quoi d'occulte et d'étrange, emprunte tout ce qu'il peut d'allusions saisissantes, de combinaisons profondes ou pathétiques, d'actions, de costumes, de masques, d'attributs et d'emblèmes frappants et bizarres, où un monde d'intentions diverses vous apparaît, et où un monde est encore à découvrir. Les démarches de l'insouciant Andrea sont moins ambitieuses et moins actives; reste à savoir où il arrive.

Sans appeler à son aide soit la ressource du clair-obscur, soit une autre, pour centraliser le point de vue, Andrea vous montre son œuvre et vous l'em-

brassez d'un regard. Vous la regardez long-temps, et rien ne vous distrait de cette impression de l'ensemble et de l'unité sous laquelle elle vous a frappé d'abord. Plus on voit le tableau, plus on l'admire. Mais, pour l'admirer davantage, il ne s'offre pas à l'esprit de raisons ou de prétextes nouveaux. L'analyse successive des détails de la forme, des éléments du travail, des intentions de la pensée, n'y est pas possible. D'autres vous présenteront leur toile comme un livre dont la lecture déroulera, en vous charmant, le sens et la portée, et dans le chemin par où passera votre attention, ils vous feront rencontrer à chaque pas ces traits imprévus que l'attention seule découvre. Tel n'est point le procédé d'Andrea. Aucun coin de sa toile ne recèle une beauté que son calcul vous ait ménagée, ou que votre entraînement vers une beauté principale vous ait fait perdre. Devant lui, l'intuition non plus que la compréhension n'est intime qu'autant qu'elle porte sur le tout. La beauté, considérée en elle-même, a-t-elle une plus haute prérogative que celle-là, de pouvoir s'emparer dans la plus soudaine apparition de toute la sensibilité du spectateur, et de la tenir tellement ébranlée et tellement occupée, qu'elle ne puisse échapper à la sensation enivrante d'un objet encore vague et indéterminé, sans pouvoir se rasseoir dans la jouissance plus reposée des détails, et dans l'examen plus indépendant des parties ! La notion de l'infini, l'idée de Dieu, ne tombent pas sous l'intelligence, elles s'en emparent et la maîtrisent. L'esprit humain, ravi par elles dans une sphère trop

haute, y perd subitement la liberté d'action et y abdique ses allures ordinaires, renonçant ainsi à comprendre, et partant à expliquer ce qu'en définitive il sent le mieux. C'est à la façon de ces idées, et autant qu'une œuvre mortelle le comporte, que la vue des œuvres d'Andrea nous subjugue et nous fascine.

Et qu'on ne croie pas qu'un œil plus exercé, plus savant que l'œil du vulgaire, puisse pénétrer davantage dans les secrets de la magique unité des œuvres d'Andrea pour en décomposer la splendeur, et en mieux supporter l'éclat. Demandez à la théorie la plus intelligente, à la pratique la plus aguerrie, par quel bout la critique peut déchirer ce tissu, par quel endroit l'attention peut entamer cet ensemble sans soudure. Elles vous diront comme nous que l'artiste, que l'ouvrier dont les regards cherchent partout avec tant d'avidité la solution des problèmes qu'impliquent les productions de l'art, que l'artiste, que l'ouvrier, curieux de cette jouissance mêlée d'envie qu'ils éprouvent à voir une difficulté surmontée par un travailleur quel qu'il soit, se trouveront infailliblement désappointés s'ils ont prétendu suivre de l'œil celui-là. Personne ne vous expliquera donc, surtout aujourd'hui, la marche progressive et la structure en quelque sorte scientifique de *ces œuvres sans erreurs*, c'est-à-dire sans faiblesses, c'est-à-dire sans alliage.

Mais il y a plus : ce qu'on ne peut pas réussir à faire devant les œuvres d'Andrea, le véritable artiste se complait à ne pas le tenter. Plus le peintre s'ar-

rête en présence de la peinture de ce maître, moins il se sent tourmenté du desir de connaître par quels artifices ont été cherchés et produits un effet aussi puissant, une expression de la forme aussi élégante et aussi intime. Le peintre, sentant toujours l'impression première de ce noble ensemble, sans faiblir ou sans se transformer, se maintenir en lui, ne se prend jamais à isoler les morceaux capitaux, à circonscrire les endroits faibles, ou à remarquer les transitions savantes; son œil demeure irrésistiblement autant que volontairement au centre de ce faisceau si bien lié de beauté, grande et une. D'autant plus intense qu'elle est plus générale, d'autant moins localisable qu'elle est plus consciencieuse, nous pouvons donc dire seulement que notre admiration pour l'œuvre d'Andrea a sa cause essentielle dans l'homogénéité et l'unité de son talent. Quant au type de beauté, considéré en soi, qu'Andrea s'est complu à reproduire, il a on ne sait quoi d'inattendu et de pénétrant qui distingue éminemment ses créations des œuvres de son époque. Toujours sobre et simple, la grâce de ses figures est parfois sauvage, jamais maniérée; leur disposition, parfois abrupte, jamais grossière. Son exécution est naïve comme ses intentions, mais cette naïveté ne va jamais s'appauvrir dans la poursuite des détails, ou se perdre dans leur suppression. Génie enfin plein de bonhomie et de calcul, plein de souplesse à la fois et d'audace, de retenue et d'entraînement; en un mot, tout décèle en lui l'admirateur, le reproducteur aussi tranquille que hardi de la nature.

Est-ce à dire que nous aurions prétendu en définitive qu'Andrea del Sarte, si pur, si magistral, si plein d'impression et de poésie, eût travaillé d'après nature, exclusivement d'après nature? Oui, certes! Et nous défions les plus subtils, s'il faut trouver absolument quelque chose qui rende compte d'un résultat aussi élevé, d'apporter ici quoi que ce soit qui puisse l'expliquer aussi bien. Oui, c'est parce qu'Andrea fut l'admirateur franc et enthousiaste de la nature, qu'il en fut le sympathique, le poétique interprète ¹.

Nous n'ignorons pas tout ce qu'il y a d'osé, dans un temps comme le nôtre, où l'on a si étrangement abusé, dans les discussions d'art, du mot de création, de venir affirmer que ce talent si indépendant et si homogène, dont les productions ont au plus haut degré le don de faire rêver, et de paralyser dans une muette admiration l'artiste qui s'efforce à les comprendre; que ce talent, incessamment imprévu, présentant mille côtés vagues, indécis, mystérieux, ne procède pourtant rigoureusement que de la reproduction littérale de la nature; littérale quant à l'aspect de la forme, au galbe, à l'ensemble.

Aussitôt que les Raphaël, les Michel-Ange, les Vinci, les Giorgione, les Corrège, les Andrea del Sarte, tous contradictoires et distincts quant au tempérament et aux tendances, mais solidaires et

¹ Nous avons dit ailleurs, à propos de deux hommes, bien forts aussi, à propos de Léonard et du Giorgione, de quelle manière procédait le travail du peintre en présence de la nature.

pareils quant à la solidité de la méthode et à la grandeur du résultat, eurent emporté dans la tombe le secret de leur force et de leur fécondité, on commença, comme nous l'avons déjà dit, à voir poindre les tentatives des contrefacteurs. A ceux-là, la nature n'était certes pas nécessaire ! Un maître, ou plusieurs maîtres d'adoption, dont ils affectaient de singer ou de combiner les manières, voilà le monde arbitraire et vide qu'ils osèrent, dans leurs lâchetés, mettre en rivalité, en contradiction avec le monde réel et abondant de Dieu ; ce que la nature n'avait pas fourni aux maîtres, c'est-à-dire leurs erreurs et leurs faiblesses, devinrent le patrimoine des contrefacteurs, tandis qu'ils désertèrent ce que la nature avait prodigué à ces hommes, la vérité et la beauté. Ainsi se gaspilla le trésor de la tradition, qui s'altère dans sa transmission s'il n'est incessamment retrempé à sa source, et qui s'accroît au contraire avec ce soin pieux. Les maîtres, renseignés par leurs devanciers, s'inspiraient de la nature ; les contrefacteurs s'inspirèrent des maîtres et se renseignèrent de la nature, si encore cette dernière impulsion de la conscience, cette dernière précaution de l'instinct fut gardée ! L'art bientôt eut ses rhéteurs. Plus la tradition, réduite à elle-même, s'oblitéra, plus on se mit en dehors de l'art vrai, plus les doctrines haussèrent le ton, plus elles furent précises et absolues.

Envahissantes et vivaces comme les plantes stériles, elles étouffent et affament, surtout aujourd'hui, l'art moderne. De toutes ces théories, la plus

destructive, peut-être, est celle qui, s'attaquant aux principes de toute vie et de tout progrès dans les arts, entend, au nom d'un avenir qu'elle ferme précisément, proscrire l'ancienne et essentielle donnée du naturalisme, suivant ses propres termes. Nous combattons surtout cette détestable influence dans notre prochain commentaire sur Lorenzo di Credi; mais comme partout cette influence menace et compromet la saine intelligence de notre histoire, nous nous sommes inscrits contre elle à propos d'Andrea del Sarto, dont, dans les derniers temps, elle a cherché à ternir la gloire.

Mais si cette doctrine funeste commence à s'attaquer à tout et à ne plus rien respecter, pour nous-mêmes, et pour bien d'autres avec nous, en est-il moins évident que si les dangers de l'art sont grands, le remède est cependant dans la main des artistes? Car, au bout du compte, l'étude des maîtres éminents du temps passé, pour nous être formellement interdite par ces stériles rénovateurs, en gardera-t-elle moins, pour ceux qui les lui demanderont, toutes les ressources virtuelles dont nul effort humain ne saurait la destituer? Cette étude des maîtres, où chacun peut aller prendre, non une inspiration, non un thème, mais bien l'intelligence des vrais moyens de l'art et le courage de s'en servir, est-ce là un insuffisant palladium que puisse décidément abolir on ne sait quelle flasque et vaine rhétorique?

Supposez qu'un homme intelligent, fait pour voir, sentir et comprendre, vienne se placer en pré-

sence de l'œuvre immortel des maîtres, de cet œuvre si merveilleusement varié, si profondément solidaire; supposez qu'il soit désintéressé; supposez qu'il ne soit pas affectionné à telle ou telle manière récréative de peindre; supposez qu'il ne soit pas curieux de telle ou telle intention prétendue d'influence politique, sociale, religieuse; croyez-vous que cet œuvre le laissera froid et impassible? Croyez-vous qu'il n'en verra pas jaillir cette manifestation souveraine de la beauté complexe et une, de la beauté successive et constante, devant laquelle tout œil se réjouit, devant laquelle tout cœur bat, devant laquelle tout esprit s'illumine? Croyez-vous que, devant tous ces grands ouvrages de l'homme, il aura besoin d'avoir la tête remplie d'idées ténébreuses et de formules pédantesques pour leur assigner une cause? Cet œuvre seul parlera plus haut que les mille voix discordantes qui le veulent expliquer: son intime signification arrivera mieux à la conscience. Oui, l'homme de notre supposition comprendra, en interrogeant sa propre organisation, que le sentiment humain a pu réaliser ces merveilles, à cause de la sublimité des dons que Dieu lui a faits, à cause du droit dont il l'a investi d'étudier la nature, d'en jouir, de l'admirer et de la transformer, dans son étude, dans ses jouissances et dans ses admirations, au gré de ses instincts.

L'œuvre tout entier de l'art est donc basé essentiellement sur la reproduction naïve de la nature, à la façon dont l'auteur de l'homme a voulu qu'il la pût reproduire. Nous n'apercevons pas ce que cette

manière d'expliquer la chose, en dehors de ce qui l'appuie, a de moins élevé et de moins digne pour l'homme que toutes ces allégations gratuites d'une esthétique en démente. Mieux qu'elle, n'arrive-t-elle pas à embrasser l'unité de l'art et les sympathies générales qui en émanent; mieux qu'elle aussi les variétés de l'art et les goûts particuliers qui en dérivent? Parce que Dieu a voulu que l'humanité fût une, l'art est un. Parce que Dieu a voulu que l'homme ait sa personnalité, l'art est multiple. Parce que Dieu a mis l'homme et l'humanité, chacun suivant ses forces et ses tendances, en possession de la nature, l'homme et l'humanité en admirent les beautés, en scrutent les lois et en découvrent les harmonies. Plus, dans ce spectacle inspirateur qui leur est offert, l'homme et l'humanité se passionnent, plus dans leurs œuvres ils se proportionnent à l'ordre, à la beauté, à la grandeur de cette œuvre divine. Eh! mon Dieu! au naturalisme ainsi compris, à ce culte suivi en tout temps par les artistes dignes de ce nom, substituez, si vous le pouvez, un autre terrain d'opération. Mais ne venez pas nous dire, comme journallement on peut l'entendre, que vos doctrines nouvelles ont produit de nos jours, ou découvert dans les catacombes du passé, des artistes supérieurs par l'idée aux grands hommes dont nous vénérons la mémoire, mais inférieurs à eux par la science et par l'exécution. Idée, science, exécution, pour nous ne sont qu'un même terme. La tradition, que vous dédaignez, nous a appris cela. Celui qui n'a pas la science n'a pas l'idée, et qui a la science,

n'en doutez pas, a le métier. Si de telles distinctions, dans la complexion de la faculté de produire, ont été souvent émises par des hommes de sens, soyez sûrs qu'en se servant du moyen humain de l'analyse, ils n'ont voulu qu'exprimer les différents aspects d'une même essence, et que dans leur langage, forcément incomplet comme tout ce qui est de l'homme, ils n'ont jamais pu entendre déchirer aussi violemment l'unité de l'organisation humaine. Toute idée mène à l'action, et qui agit sait. Il n'y a, au reste, que dans nos malheureux arts, si étrangement conseillés aujourd'hui, qu'on se soit permis ainsi de découvrir des pensées supérieures sous des formes pitoyables, ou des formes sublimes sous des pensées insignifiantes. La peinture aurait-elle donc à elle seule ce privilège inouï, d'admirablement parler sans avoir rien à dire, et d'avoir tant à dire sans trouver un mot ?

Quoi qu'il en soit, et pour revenir à lui, Andrea procédait immédiatement d'après la nature, telle qu'il la voyait. Il n'est pas possible d'en douter. Ses plus belles pages roulent sur deux ou trois portraits, qui sont reproduits invariablement sous tous leurs aspects. Là est la cause évidente de l'intérêt qui s'attache à son œuvre pour l'œuvre elle-même, et qui donne une telle puissance à sa beauté, que la disposition du motif et la traduction du sujet disparaissent, pour vous laisser pensif et rêveur, comme on pense et comme on rêve en face de la nature. C'est précisément parce qu'il a pu aborder la nature franchement, comme elle se présentait à lui,

qu'il nous paraît à nous si hardi et si original, et que nous éprouvons tant de difficultés et d'embarras à rompre l'ensemble de son œuvre pour en isoler et en admirer à part un morceau. La physionomie si particulière et l'unité si entière du talent de ce grand homme, soyez-en persuadés, n'offrent point tant de secrets et de mystères. Les partis simples donnent naissance aux plus vastes choses. Cet énorme résultat n'est que la conséquence immédiate d'une manière de procéder naïve et simple, chez un artiste d'un instinct fidèle et d'un grand bon sens. Avec ces qualités, qui peuvent paraître, à des discoureurs superficiels ou à des professeurs emphatiques, insuffisantes à faire trouver et à alimenter convenablement les plus belles productions de l'art, on est assez riche pour se pouvoir passer du reste. L'œuvre du tranquille Andrea n'est point glanée dans les mille trésors des productions étrangères et antérieures ; elle n'est même pas amassée dans les mille trésors de la nature ; elle est rencontrée soudainement et valeureusement conduite à sa fin, avec ses énigmes et ses faiblesses sans doute, mais aussi avec ses grandeurs et sa vivante clarté.

Ce que nous osons dire ici d'Andrea est tellement vrai, qu'on peut remarquer le même genre d'originalité frappante chez tous les hommes auxquels on est forcé d'accorder, plus qu'à lui-même, l'intention expresse d'imiter littéralement ce qu'ils ont vu. Quelle plus piquante création que le portrait de la Joconde ? Sur quelle toile le génie tout entier du subtil Léonard s'est-il davantage révélé ? Et cepen-

dant sur cette tête, Léonard , incroyable imitateur, a-t-il failli dans sa lutte consciencieuse avec les dernières réalités du modelé, a-t-il composé avec l'exactitude dans ses recherches extrêmes de la forme. Voyez si le caractère plein d'une grâce étrange des sveltes et fuyantes créations du Rosso ou du Primatice ne contrastent pas avec le sentiment de ces contours si nets, si fermes, si profondément fouillés dont ils se complaisaient à les envelopper? Pourquoi y verrions-nous ainsi la trace de tant de ténacité, si ces maîtres n'avaient là cherché à vaincre en précision, en finesse, les contours qu'ils voyaient dans la nature! Holbein, exact au point d'être froid, scrupuleux au point d'être mesquin, n'est-il pas le même homme qui nous a pu donner cette danse de la mort, où l'imagination la plus fantastique le dispute à la plus positive adoption de la réalité? Et Rembrandt, cette énergique personnification de la volonté dans l'art, pour avoir été dans son sens un imitateur acharné de la nature, en inspire-t-il moins une terreur sombre et mystérieuse quand il vous ouvre l'espace et l'obscurité, aussi bien qu'il vous ragailardit et vous réchauffe, quand, de ces froides profondeurs, il vous rappelle avec sa force brutale et vous place brusquement sous un rayon étincelant de soleil?

Si tous ces hommes et tant d'autres, chacun dans son ordre, poursuivants incontestés de la nature et de la réalité, ont gagné dans leur poursuite une originalité propre, sympathique, fascinatrice, laissez-nous compter au milieu d'eux Andrea del Sarte, ou

dites-nous clairement pourquoi vous ne le voulez pas. Les œuvres d'Andrea sont rares chez nous. Son nom aussi n'est pas malheureusement des plus invoqués dans notre école. Cependant devant cet admirable interprète de la forme, combien ne sentirait-on pas mieux la grandeur et la majesté de la nature dans ses rapports avec notre art, de la nature qu'il a si bien comprise et traduite? Devant ce grand dessinateur, combien ne serait-il pas utile d'apprécier au juste ce qu'est le dessin, surtout aujourd'hui, où tant de préjugés tendent, en faussant le sens de ce mot, à compromettre l'avenir de notre jeune école?

L'importance du rôle que doit remplir le dessin dans l'œuvre du peintre est une notion populaire et généralement acceptée. Cette importance attribuée au dessin tend à le présenter tout d'abord comme un ensemble de connaissances, que l'artiste a d'autant plus de mérite à posséder qu'elles sont plus ardues, plus compliquées, plus inaccessibles. Les moyens par lesquels le peintre peut acquérir ces connaissances, leur usage, leur mesure, toutes les ressources qu'il en peut tirer pour la réalisation de son œuvre, et enfin le genre d'impression, de satisfaction, que doit en éprouver le spectateur, occupent également beaucoup quiconque envisage l'art au triple point de vue de l'éducation, de la production et de l'influence. L'opinion moyenne a donc été ainsi naturellement amenée à se définir à elle-même le dessin, comme une véritable science appuyée sur des axiomes d'où découlent des règles

étroites et immuables. Le but de cette science étant la reproduction comme forme et proportions exactes et normales des objets que traduit le peintre, soit d'après nature, soit d'après les données que lui fournit son imagination, le dessin se pose donc de cette façon, dans l'esprit du plus grand nombre, comme la solution d'un problème indispensable sans doute, mais accessoire et distinct du travail libre *de la pensée et du sentiment de l'artiste*. Cette solution sera fournie par certaines méthodes enseignées, pratiquées, appréciées.

L'étude et l'enseignement, la mise en œuvre et la perfection, l'appréciation et les jouissances de la science du dessin dans la peinture, seront donc logiquement subordonnées à ce fait que cette science vient s'appliquer étroitement à l'art, le corroborer, l'expliquer par son résultat précis, positif; et donner enfin *aux idées et aux sensations du peintre* une enveloppe intelligible et une expression correcte.

Le dessin étant ainsi défini : *la science de la forme et des proportions*, il en résultera que, comme la forme des corps en soi est éminemment ce qui les distingue des corps environnants et que cette séparation s'opère par le contour; que les proportions des corps en eux-mêmes s'indiquent par des dimensions relatives qui se réduisent à des rapports numériques de lignes; il en résultera, disons-nous, que l'étude du dessin sera essentiellement l'étude du contour ou trait, et la connaissance à priori des longueurs.

Jusque là tout va bien. Mais viennent bientôt après les conséquences naturelles de ce dogmatisme spécieux, qui embrasse si mal la chose qu'il prétend si étroitement régir. Ces conséquences fatales sont, d'un côté, l'étude du dessin se débattant contre une fausse interprétation de la nature, puis l'emploi du dessin, entraîné irrésistiblement vers cette stérile culture du trait conventionnel qui veut à toute force paraître savant et avoir raison aux dépens du style contre le goût, et, de l'autre côté, l'appréciation et la jouissance du dessin, qui en viennent à se préoccuper exclusivement des qualités d'adresse ou de science à priori, au lieu d'être vivement impressionnés par les beautés qui ont leurs racines au centre et dans l'intimité de l'œuvre elle-même.

Et comment en pourrait-il être autrement? Ne comptez jamais sur les errements de la pratique pour rectifier et suppléer les méprises et les insuffisances de la théorie. La pratique aussi est logicienne, et va intrépidement son train, quand elle ne doute pas de son point de départ.

La pratique s'astreindra donc surtout à la rigueur du trait. Le plus parfait emploi du dessin, dans la peinture, sera pour elle l'exactitude de ce trait et l'exactitude des proportions. Si l'ouvrier a ses errements, ceux qui jugent le travail ont aussi les leurs, et voilà comment l'appréciation du dessin se trouvera aussi, par cela même, fatalement circonscrite, dans le cas le plus général, à admirer non l'exactitude du trait, dont elle ne peut juger, n'ayant pas sous les yeux le prototype, ni l'harmonie mathéma-

tique voulue des parties avec l'ensemble, mais seulement l'intention plus ou moins marquée avec laquelle le dessinateur aura fouillé le trait, avec laquelle il se sera efforcé de faire rentrer sa création dans la moyenne des mesures convenues. Une appréciation plus superficielle lui sera favorable en raison directe de la netteté, de la dureté même avec laquelle seront accusées ses formes ou le trait qui les entoure, ce trait étant devenu l'emblème populaire du dessin.

Nous ne chercherons pas à déraciner l'absurde et prolifique préjugé qui enfante toutes ces mauvaises tendances. On ne fait pas le procès à l'opinion publique et on ne la bâillonne pas : nous nous sommes bornés à la constater. Plus loin, nous essaierons de montrer comment le préjugé a pris naissance, comment la notion populaire du dessin s'est altérée, et comment elle peut encore s'altérer davantage. Nous ferons nos efforts pour signaler l'ennemi commun, et pour montrer, dans la tradition glorieuse de l'art au temps d'Andrea del Sarto, le plus sûr garant contre les empiétements des doctrines erronées.

La peinture, qui est essentiellement un art d'aspect et d'apparence, est appelée à impressionner nos organes de la même manière que peuvent le faire l'aspect et l'apparence des corps dans la nature extérieure. — L'ensemble des ressources, des moyens trouvés par l'expérience, rassemblés par la méthode qui sert au peintre pour produire sur notre œil une impression analogue à celle de la nature, peut s'ap-

peler la science de la peinture. — Toute page éminente ou vulgaire contient en soi tous les éléments de cette science, et n'existe qu'à la condition de les contenir, ceci tout à fait en dehors de sa valeur comme œuvre d'art. — Devant tout tableau, on peut se rendre compte de toutes les forces et de tous les ressorts dont dispose ce magnifique instrument mis aux mains de l'homme par la force des choses, et dont la puissance a pu parfois forcer le sanctuaire de la beauté éternelle. — Trop souvent, et surtout dans l'étude des anciens maîtres, une spéculation, inutile autant que constante, est venue s'appesantir sur la science en passant à côté du génie, et s'est complu à glorifier l'instrument autant qu'elle a méconnu les hommes. A une critique qui veut être utile l'analyse donc et la définition des moyens, mais aussi l'obligation formelle, vis-à-vis la fatalité de la science, de glorifier quand même la liberté du génie de l'art et de l'artiste.

Lorsque nous voyons un objet quelconque, nous percevons deux sensations bien distinctes et cependant bien intimement unies, celle de la forme et celle de la couleur. La peinture, pour nous impressionner d'une façon analogue à celle de la nature extérieure, procède par l'expression de la forme et par l'expression de la couleur. La science repose donc sur ces deux bases : le dessin et le coloris. Or, dans la peinture de même que dans la nature, la forme et la couleur sont intimement unies, inséparables, et cependant causent chacune une sensation distincte. Pour bien apprécier cette intimité,

il est nécessaire d'examiner comment se comportent, vis-à-vis l'une de l'autre, la connaissance de la forme et celle de la couleur dans les sensations que font éprouver à notre œil les objets extérieurs.

L'homme est irrésistiblement porté, par sa nature, à connaître et à apprécier les manifestations du monde extérieur. Ce monde lui est sensible et appréciable par le secours de ses organes, et cela du moment où il existe, où il est lui, c'est-à-dire quand toutes les perceptions de tous les ordres vont aboutir et répondre à un centre commun. A mesure qu'il acquiert une conscience plus nette de son individualité, il acquiert aussi la faculté de choisir parmi toutes les perceptions qui l'assailent. Dans les rapports de l'homme avec le monde matériel visible, ce choix consiste à percevoir par la vue la sensation de tel objet ou de telle combinaison d'objets plutôt que celle de tels autres. De plus, l'instinct naturel portant l'homme à prolonger toute sensation agréable ou nécessaire, il cherchera à perpétuer le charme ou l'utilité de certaines sensations en isolant, par la reproduction, l'objet qui les avait fait naître. Ceci, qui est un principe général d'art, est essentiellement le principe de l'art de la peinture.

L'intensité, l'influence de la sensation qu'un même objet fait éprouver à l'homme varie avec la durée de cette sensation et la perfection des organes percepteurs.

Ainsi celui qui, frappé de la vue d'un objet, se

plaît à le contempler, et qui obéit déjà à l'instinct de le reproduire soit mnémoniquement en lui, soit matériellement hors de lui, et celui qui aspire à perfectionner ses perceptions, chez qui l'instinct de perpétuer une sensation se change en une volonté expresse d'en reproduire la cause à l'aide de toutes ses facultés, recevront également du même objet la même sensation. Mais chez l'un elle sera élémentaire, chez l'autre elle sera complète; pour le premier instinctive et rudimentaire, pour le second volitive et perfectionnée. D'un côté, c'aura été la sensation de l'homme, en général; de l'autre, la sensation de l'artiste, en particulier.

La sensation instantanée, imparfaite, se traduira par l'art élémentaire. La sensation prolongée, perfectionnée, se traduira par l'art complet.

L'instinct a trouvé les rudiments de l'art : la volonté en échafaudera les moyens.

Pour comprendre donc comment les rudiments de l'art primitif ont engendré les moyens de l'art complet, et pour apprécier ceux-ci, il est nécessaire de montrer par où passe et doit passer la sensation de la nature extérieure, telle que ses facultés communes la procurent à l'homme, pour se transformer en celle que l'artiste acquerra par ses moyens particuliers.

La meilleure manière d'apprécier l'intensité d'une sensation est de déterminer l'état de l'esprit au moment où cesse la cause qui l'avait produite.

Il faut donc examiner quelle est la série des sensations causées à l'intelligence par suite de la vision.

Or, les notions générales retenues successivement par l'homme, lorsqu'il prend connaissance d'un objet par la vue, sont d'abord : la portion d'espace occupé ou le volume, la forme ; puis la manière dont cet espace se distingue du reste par l'action de la lumière, ou la couleur locale et typique. Ensuite et au demeurant, l'impression qui reste dans l'esprit est vague et pour ainsi dire abstraite, quoique la connaissance soit acquise. Ce qui le prouve, c'est que, si l'on pouvait matérialiser l'empreinte que l'intelligence a gardée, on ne retrouverait pas de points de repère suffisants pour reconstruire une image qui pût produire un effet analogue à celui de la nature : on aurait une reproduction en quelque sorte mnémonique, une indication, mais non une apparence ; car l'œil, pendant le travail de la vision simple, perçoit, non seulement toutes les parties visibles de l'objet qu'il regarde, mais encore il devine à l'aide du jugement celles qui lui sont cachées. L'instinct pousse forcément à envisager l'objet sous tous ses aspects, et à le faire par induction quand il y a impossibilité matérielle d'y parvenir autrement. Or, dans la connaissance acquise d'un objet par l'action simple et générale de la vue, ces éléments d'observation doivent se retrouver, et y jeter à la fois la netteté comme idée, et le vague comme image dont nous parlions tout à l'heure. Ainsi, par exemple, lorsqu'on regarde une sphère, quoique réellement on n'en voit que la moitié, on en retient cependant l'idée d'un corps tout à fait rond. Si cette sphère est colorée de rouge et de bleu, par exemple, on aura

l'idée d'un corps rond coloré de rouge simple et de bleu simple, et cependant, on n'aura vu à peine qu'un point de l'une de ces couleurs dans leur simplicité réelle. Si plusieurs sphères semblables sont placées à des distances fort inégales de l'œil, et qu'on les sache à priori égales et de même couleur, on se les représentera dans l'esprit au moment où on aura cessé de les voir toutes égales entre elles et toutes de même couleur, quoique réellement on les ait vues inégales et diversement teintes par l'éloignement.

La forme et la couleur seront dans ce cas parfaitement distinctes dans l'esprit, qui pourra faire de chacune d'elles une spéculation particulière; mais ce ne sera qu'à la condition de les simplifier tellement, que leur reproduction, soit dans l'esprit, soit matériellement, ne sera qu'un signe mnémonique ou conventionnel, mais non une véritable image ou reproduction d'apparence.

La reproduction instinctive de la nature qui vient s'étayer sur ce degré d'observation générale commune à tous, inhérente à l'acte de la vision, tendra donc à représenter les objets comme si l'œil qui les regarde, la lumière qui les éclaire, pouvaient le faire de tous les côtés à la fois, comme si le milieu dans lequel ils sont plongés et la distance à laquelle on les voit n'altéraient en rien ni leurs dimensions ni leur éclat.

Cela est facile à vérifier dans les essais informes des enfants et des races inférieures, dans les tâtonnements de l'art primitif chez les races supérieures.

Dans leurs imitations, la forme est toujours comprise de la façon la plus générale, la plus typique, la plus fatale en quelque sorte. Les parties importantes écrasent celles qui le sont moins. Un simple contour écrit cette forme d'une façon conventionnelle et uniforme. Le relief y est désigné par certaines marques constantes. La couleur est toujours le plus près possible d'une des nuances primordiales; elle est une, entière, sans modification. Si l'objet a présenté des formes ou des couleurs variées et nombreuses, cette variété, cette multiplicité se traduiront par une moyenne. Le volume et l'éclat des corps sont toujours le même, et sont représentés sans tenir compte des distances et du milieu. Pour chaque objet, un type est adopté autour duquel la reproduction gravite sans cesse. Si plusieurs objets sont représentés dans une œuvre, ce n'est point avec leurs rapports respectifs comme dans la nature, c'est un à un et séparément. Enfin, cette reproduction imparfaite, générale, suffit comme besoin rempli, appréciation, jouissance, à l'observation involontaire, incomplète, rudimentaire, que nous avons décrite tout à l'heure.

Mais de même qu'après une observation telle, la sensation reçue de l'objet est conservée sans être intimement saisie, de même cette sorte d'œuvres primitives se comprend sans attacher et sans émouvoir.

Toutes deux indiquent et rappellent plutôt qu'elles ne reproduisent un objet. Le rôle de l'examen devant l'œuvre n'est pas plus important que celui de

la volonté dans sa production. La pratique dans l'ensemble des moyens rudimentaires qui servent à créer des signes et non des images a pu mettre d'un côté ceux qui sont nécessaires pour indiquer, remémorer une forme, et de l'autre, ceux qui suffisent à donner l'idée d'une couleur. C'est la source de l'opinion populaire qui sépare ainsi nettement l'action de dessiner de celle de peindre. Au point de vue de l'art complet, il n'en est point ainsi. En effet, la sensation perçue de la façon générale et involontaire que nous venons de signaler est appelée à se perfectionner chez l'homme, aussi bien que l'ensemble des moyens employés par lui pour la perpétuer. Porter ses regards sur tel objet plutôt que sur tel autre, c'est le premier acte de la volonté humaine à l'état instinctif; un objet étant choisi, le second acte sera de choisir encore entre les mille aspects sous lesquels on peut le voir, un de préférence à à tous les autres. L'homme y sera conduit par cette observation qui consiste à remarquer que le même objet peut changer de signification, partant de beauté, selon que les influences sous l'empire desquelles on le voit varient ou se combinent entre elles. Ainsi, tel objet, tel concours d'objets, éclairés d'une certaine façon, placés à une certaine distance, produiront une impression donnée, qui aura une signification, une expression tout autre, lorsque ces circonstances seront changées. De même que l'homme observera d'abord et choisira ensuite, de même l'instinct se changera en volonté formelle, expresse, et sera conduit à chercher, à se rendre

compte des différences produites ainsi dans l'aspect des corps. Pour cela, il analysera les éléments de l'aspect, c'est-à-dire l'effet, sur les corps, des influences extérieures. Les influences sont la lumière et la distance. Leurs effets expliquent et modifient la forme et la couleur, harmonient et distinguent à la fois les objets entre eux.

La lumière, dans le cas le plus général, part d'un centre unique, et éclaire alors inégalement toutes les diverses parties d'un corps. Cette variété d'intensité produit les ombres, les demi-teintes et les reflets, qui altèrent eux-mêmes et modifient, par leurs actions combinées, la couleur réelle des corps. L'effet simultané de la lumière et de la distance lie donc d'une manière intime la forme et la couleur, aussitôt qu'on les considère comme éléments organiques de la physionomie d'un objet sous un aspect donné. Si donc l'homme considère les corps, non pas seulement en eux-mêmes, mais quant à leur apparence et à leurs rapports respectifs, il est obligé de faire entrer, dans la reproduction de cette sensation nouvelle et perfectionnée, l'expression de la forme, de la couleur et de la distance. Là commence l'art pittoresque. De l'intention formelle d'envisager un objet dans une circonstance définie, produite par des influences générales, découle la nécessité du point de vue fixe et immuable pour l'observation, de l'unité et de l'agencement pour l'œuvre. Si le point de vue change, l'aspect change aussitôt. Le même objet, quelque isolé, quelque restreint qu'il

soit, peut se présenter dans une infinité d'aspects différents.

Le champ de la nature extérieure, le choix des aspects à reproduire, s'élargissent alors jusqu'à l'infini. Le choix dans l'infini équivaut à une création. L'homme est devenu artiste.

Le tableau, dans son développement, sera donc un d'aspect, comme l'observation aura été une dans son acte; l'expression de la couleur, de la forme, de la distance, y sera intimement liée, comme le sont dans la nature la forme, la couleur et la distance, eu égard à l'aspect des objets. En effet, on ne pourra reproduire complètement la forme d'un objet qu'à la condition expresse d'emprunter une partie des effets de lumière et de distance qui traduiront de cet objet la couleur et l'éclat; de même qu'on ne pourra représenter la couleur d'un objet dans une circonstance donnée, précise, expresse, sans aussi se servir de ce qui se définit comme forme et comme éloignement.

Dans l'accomplissement organique de l'œuvre, le dessin et la couleur seront intimement liés, leur emploi sera simultané. Est-il inutile maintenant d'isoler ces deux éléments, non de l'œuvre, mais du travail, et d'en faire sans cesse et sans les rapprocher jamais l'objet de spéculations oiseuses, inutiles souvent et parfois dangereuses? Nous croyons l'avoir démontré. Devra-t-on davantage, en abusant du mot de perfection, poser comme un grand dessinateur ou comme un grand coloriste celui qui, dans la tra-

duction de l'aspect d'un corps quelconque, aura le plus approché de l'illusion comme forme ou comme couleur? Puisque l'art ne découvre ses ressources qu'à la condition de chercher, de choisir et de vouloir, le principe de l'œuvre est évidemment dans le choix, la conscience et la volonté du beau. La perfection de l'œuvre ne peut s'asseoir que sur l'application complète de son principe.

Celui donc qui aura choisi ou créé, ce qui est pour nous la même chose, une œuvre éminente surtout quant à la beauté de la forme, celui-là seul sera un grand dessinateur. Andrea manifeste au plus haut point cette organisation de grand dessinateur, non pour avoir été mis en possession par l'étude d'une science toute faite de la forme et de la mesure, mais pour n'avoir jamais failli à l'instinct de ce qui constitue la beauté, la grâce et la noblesse que possèdent toute forme et toute mesure dans le monde extérieur, formes et mesures qu'il savait, sans mentir jamais dans son imitation, toujours voir, poursuivre et ramener dans le plus sympathique aspect qu'on en pût tirer. Prestigieux succès que personne n'a dépassés, auxquels, dans nos arts ouverts à tant d'essais, beaucoup de triomphes peuvent encore raisonnablement s'égaliser, mais qu'il y aurait folie à leur préférer. C'est ce grand résultat, parfaitement apprécié par les contemporains, qui valut à Andrea son titre, qui convient également à tous ceux qui peuvent forcer dans sa dernière retraite la donnée particulière de beauté à laquelle ils se vouent.

Nous avons tenu surtout à appuyer de ces épineuses considérations cette appréciation du mérite d'Andrea comme grand dessinateur, heureux si ce qu'elles ont de didactique et de rebutant n'a pas lassé nos lecteurs au point de les empêcher de comprendre la leçon qu'on peut tirer, suivant nous, de la seule contemplation des œuvres de ce maître.

Car il faut le dire ici, en finissant, sous l'influence de certaines idées contemporaines touchant le retour aux saines doctrines, à l'art profond et sérieux, il est fréquent de voir les études se fourvoyer, et les étudiants avorter par suite d'une fausse interprétation des œuvres anciennes, qui les conduit vite à mal entendre les travaux préparatoires qui doivent former les peintres.

L'étude des maîtres et la perfection du dessin, voilà le programme banal, programme insuffisant si on le rapproche de la vaste complexion de l'art, mais que nous n'en trouverions pas moins excellent en soi, si les programmes servaient à quelque chose. Le pastiche ou l'insignifiance, en voilà le résultat ordinaire. Il faut, à ce qu'il semblerait, ou refléter d'une façon lointaine une individualité morte, qui a eu sa raison d'être, sans doute, mais que rien ne saurait recréer, qui est devenue impossible justement parce qu'elle a été, ou bien se perdre dans une recherche niaise des moyens du travail et de l'exécution qui ne sauraient intéresser réellement l'artiste ni le public. L'école moderne de l'art *sérieux*, selon le titre que ses adeptes se donnent sérieusement, est donc balancée, il nous semble, d'une

manière assez risible entre ces deux termes également éloignés de la vérité dans l'art comme étude, production, influence.

Une saine intelligence de l'ensemble des ressources et des tendances de l'art peut seule préserver nos jeunes contemporains de cette fatale amorce de l'école *sérieuse*. Par elle seule ils pourront comprendre également la valeur de la tradition des maîtres et le rôle que doit remplir dans leur production l'étude de la nature. Sans cette juste appréciation, ils seront exposés, en présence de la nature aux faces multiples, et en présence des traditions aux conseils contradictoires, à dénaturer et à corrompre dans leur esprit ces deux sources vitales de toute éducation forte. Voyez si Andrea del Sarto, homme sympathique à tous, et que nous n'abandonnons ici qu'avec peine, craignant d'avoir trop faiblement parlé de lui, n'a pas été la vivante négation de ces penchants étourdis qui entraînent aujourd'hui tant de jeunes artistes dans une direction si fautive quant aux études et quant au but! La contemplation pieuse de ses œuvres ne provoque-t-elle pas sans efforts les questions que nous avons soulevées? Et ne sommes-nous pas en droit d'espérer que, devant ce grand dessinateur, les jeunes gens qui, au début de leur carrière, et sans avoir eu le temps d'interroger leur propre nature, se prennent d'un farouche enthousiasme pour une chose dont ils ne connaissent que le nom, essaieront au moins de concilier les formules qui se répandent autour d'eux, sur la perfection du dessin, avec ce qu'ils pourront sentir et

comprendre devant l'œuvre de ce grand homme ?

Une fausse intelligence des rapports qui lient entre eux le dessin et la couleur a fait naître, au sein des études contemporaines, les dissensions et les querelles de prééminence les plus mesquines et les plus inutiles. Rien d'étonnant, sans doute, à ce que l'étudiant se passionne tout d'abord pour l'un ou pour l'autre des sophismes régnants, qui se traitent avec une fureur égale comme deux principes opposés et contradictoires. Mais si cela n'a rien d'étonnant, il le serait plus encore qu'on n'osât pas dire quelque chose de net et de clair sur la réalité et la moralité de ces débats, où la jeunesse, qu'on y tiraille, est follement dépensée. Et d'abord, une observation importante, c'est que ces deux camps ne se développent pas, dans leur rivalité et leurs prétentions, sur le sage parallélisme que la prudente théorie assigne à leurs prétendus principes en les distinguant. Dans l'innocente théorie, la forme ne nie pas à la couleur son existence et sa valeur, et réciproquement. Pourquoi donc coloristes et dessinateurs prétendent-ils s'exclure, et se montrent-ils plus intolérants et inconciliables que leurs principes mêmes ? L'incompatibilité des ambitions et des intérêts est donc ici mieux écoutée que l'incompatibilité des doctrines. Dans l'art ancien, rien de pareil, quoi qu'on en puisse dire. Voilà pour le fond de la querelle. Et maintenant, quant à la moralité, dans cette lutte où l'on compromet une jeunesse studieuse, d'un côté au nom de la liberté et du caprice, et de l'autre au nom de l'autorité et de la raison,

les deux factions contendantes sortent de la même souche : les mêmes études piteuses et molles les ont nourries. Issues également d'une éducation étique, elles enseignent, chacune à son troupeau, et au besoin enseigneraient à l'univers entier, la méthode qu'elles-mêmes ont reçue, sans se soucier des lacunes qui s'y remarquent et sans s'efforcer d'y suppléer. Nous le répétons à la jeunesse, voilà pour la moralité.

Ces discussions passionnées, ces grands mots des convictions exclusives, qu'on agite comme des drapeaux quand on va en guerre, ou qu'on fait étinceler et qu'on plante comme des fanaux sur les rives escarpées de l'art, ne sont que de fastueux haillons jetés par calcul sur un enseignement difforme, une esthétique tronquée et une pratique ridicule. Éducation sainte et féconde de l'artiste, on l'a promise à notre jeunesse comme on la promet à la vôtre ; on ne nous l'a point donnée, on ne vous la donnera pas. Et ce cri de la conscience, si vous savez l'entendre, vaut seul de longues années passées dans l'atelier des coloristes ou dans le sanctuaire des dessinateurs. L'éducation n'existe pas aujourd'hui : il suffit, pour s'en convaincre, de sonder l'œuvre d'un seul des anciens maîtres. Pensez à celle d'Andrea, chez qui éclatent à la fois tant de force naïve et de noble sérénité. L'éducation n'existe pas. Le premier besoin de la jeunesse, qui la rend si intéressante, cette honorable propension à se confier et à vénérer qui la guide, aboutit à la livrer à qui l'énerve et la châtre. L'école de la couleur a pour signe particu-

lier de conduire l'art, par une pente rapide, à devenir la fabrication chimique du tableau. Les triomphes, dans cette officine, consistent non à obtenir l'admiration pour les œuvres qu'on y élabore, mais pour les recettes savantes qui y concourent et les ingénieux procédés avec lesquels on en triture les matériaux. L'école du dessin, quand elle consent à ne pas calquer et recalquer, en l'estropiant, la délinéation ancienne, incline à procréer des types tellement laids ou tellement niais qu'on les admire sur parole, et qu'il faut, pour les comprendre, se reporter à quelques sonnets plus ou moins entortillés sur les nuages, sur l'invisibilité, sur l'immuable, sur l'immensité, et sur tous les termes enfin où l'intelligence s'abîme. Autant l'une est fière de son habileté, de son audace, de son piquant, de son ragoût, de son beurré, de sa sauce, etc., car tous les termes de la cuisine y ont passé, autant l'autre est résignée et confite dans sa laideur, dans sa pâleur, dans sa nudité grelottante, dans son servilisme hébété.

Ceux qui résumant le tout, et mettent chaque chose à son plan et à son lieu, appellent l'une l'école des cerveaux exaltés, des imaginations fougueuses, et l'autre celle des convictions austères et des hautes raisons.

On rit des uns, ou l'on en devient maniaque. On plaint les autres, ou on leur devient dévot.

En somme, d'un côté le vice, de l'autre la vertu en peinture; le vice avec ses allures échevelées, ses mystères curieux, ses charmes funestes; la vertu

avec sa bienséante rigidité, ses devoirs peu engageants et ses consciencieuses satisfactions.

Au demeurant, la foule ne vous semble-t-elle pas saluer tout cela comme on salue les morts?

NOTES.

- (1) Le nom patronymique d'Andrea del Sarto est Vannucchi.
- (2) On ne sait ce que sont devenus ces custodes.
- (3) Ce tableau a été gravé par Cherubino Alberti.
- (4) Gravé par Filippo Tommasino.
- (5) Cette Cène a été gravée par Théodore Cruger.
- (6) Le tableau de Santini a été gravé par Morghen.
- (7) Ce tableau se trouvait en 1613 à Rome dans la maison Crescenci, mais on ne sait ce qu'il est devenu depuis.
- (8) On n'a jamais su quel a été le sort du Christ envoyé en France par Andrea.
- (9) Cette Charité est aujourd'hui dans le musée du Louvre.
- (10) Il faut qu'Andrea ait laissé ce saint Jérôme à peine ébauché, car on ne le trouve ni dans notre musée ni ailleurs.
- (11) Ce tableau a été gravé par Lorenzini.
- (12) Cette Piété a été gravée par Francesco Zuccarelli.
- (13) Cet admirable peinture a été gravée par Brebiette et par Cosimo Mogalli.
- (14) Le sujet, laissé inachevé par Andrea, fut terminé par Alessandro Allori en 1580, comme l'atteste cette inscription qu'il plaça lui-même au bas de la peinture : Anno Domini 1521, Andreas Sartius pingebat, et anno Domini 1580, Alexander Allorius sequobatur.

(15) Ce tableau fut vendu dix écus, en 1605, au duc de Mantoue par une pauvre veuve de la famille des Jacopi.

(16) Gravé par Lorenzini.

(17) Niccolò Soggi fut recommandé à messer Baldo par l'architecte Antonio da San-Gallo.

(18) Ce tableau célèbre est connu sous le nom de la Madonna del Sacco. Il a été gravé plusieurs fois, mais toujours de la manière la plus médiocre.

(19) L'Annonciation a été gravée par Domenico Picchianti.

(20) Gravé par Théodore Cruger.

(21) Le même fait est raconté par Benedetto Varchi dans sa *Storia*, lib. X, p. 292.

(22) Cette Sainte Famille a été gravée par Domenico Picchianti.

(23) Gravé par Mogalli.

(24) Vasari parle plus au long de Jacone dans la vie de Bastiano da San-Gallo, dit Aristotele.

(25) En 1606 on plaça, dans le cloître des Voti, le buste d'Andrea accompagné de cette inscription : *Andreae Sartio Florentino pictori celeberrimo, qui cum hoc vestibulum pictura tantum non loquente decorasset, ac reliquis hujus venerabilis templi ornamentis eximia artis suæ ornamenta adjunxisset in Deiparam Virginem religiose affectus, in eo recondi voluit. Frater Laurentius, hujus cœnobii præfectus, hoc virtutis illius et sui Patrumque grati animi monumentum P. MDCVI.*

(26) Le musée du Louvre possède quatre tableaux d'Andrea : deux Saintes Familles, une Charité et une Annonciation. On voit encore de lui, dans les galeries du même musée, sept dessins : L'Ange du Seigneur annonçant à Zacharie que sa femme Élisabeth enfantera un fils qui s'appellera Jean. — La Visitation de la Vierge. — Le Christ mort. — L'Évanouissement de la Vierge. — Une Demi-Figure nue. — Un Groupe de Figures debout. — Et le Baptême dans les eaux du Jourdain.



Sorani del.

Bouquet sc.

JACOPO PALMA.

JACOPO PALMA ET LORENZO LOTTO,

PEINTRES VÉNITIENS.

Il suffit qu'un maître ait produit un ou deux ouvrages parfaits, pour que les artistes, les connaisseurs et les historiens soient forcés de lui payer un tribut d'éloges, comme nous le ferons pour Jacopo Palma, de Venise (1).

Le Palma n'est pas un peintre de premier ordre, mais la plupart de ses travaux se distinguent par le fini et la recherche de l'exécution, et par une exacte imitation de la nature. Son coloris est plus suave et plus harmonieux que son dessin n'est vigoureux. On rencontre chez divers gentilshommes de Venise une foule de tableaux qui attestent la grâce et le charme de sa couleur, et que nous passerons néanmoins sous silence, pour ne nous occuper que de quelques morceaux plus importants, et d'un portrait que nous regardons comme une chose divine.

Parmi ses meilleurs tableaux, nous comptons celui qu'il peignit à Sant'-Antonio de Venise non loin de Castello, et l'Adoration des Mages qui est sur le maître-autel de Sant'-Elena, près du Lio où les moines de Monte-Oliveto ont leur monastère. Cette

dernière composition renferme plusieurs têtes, et des draperies vraiment admirables.

Le Palma fit encore dans l'église de Santa-Maria-Formosa, sur l'autel des bombardiers, une sainte Barbe grande comme nature, et sur les côtés deux figures plus petites, c'est-à-dire un saint Sébastien et un saint Antoine. La sainte Barbe est une des plus remarquables productions de notre artiste.

A San-Moisè, près de la place de San-Marco, il représenta la Vierge dans les airs, et saint Jean à ses pieds. En outre, il laissa dans la salle où se rassemble la confrérie de San-Marco, sur la place de San-Giovanni-e-Paolo, un magnifique tableau qui eut à lutter contre ceux que Gian Bellini, Giovanni Mansueti et d'autres peintres avaient jadis exécutés dans le même endroit. Le Palma avait choisi pour sujet la Translation du corps de saint Marc à Venise. Le navire chargé du précieux dépôt est battu par une effroyable tempête, tandis qu'un groupe de démons souffle avec rage contre des barques montées par des matelots qui, à force de rames, cherchent à fendre les vagues qui menacent de les engloutir. Pour tout dire, en un mot, ce chef-d'œuvre est d'une telle beauté, qu'il semble impossible que le pinceau le plus habile arrive jamais à rendre d'une manière plus vraie et plus frappante la furie des vents, la vigueur et la dextérité des hommes, les convulsions de la mer, les nuages déchirés par la foudre et les éclairs, les ondes brisées par les rames, les rames ployées par les flots ou par les efforts des vogueurs. Que dirai-je de plus? Je ne me souviens

pas d'avoir jamais vu peinture d'un plus terrible effet. Le dessin, l'invention et le coloris sont si parfaits, que le tableau paraît avoir vie et mouvement, comme si les objets qu'il représente étaient la réalité même. Jacopo Palma mérite donc assurément d'être mis au nombre des hommes qui possèdent le mieux les secrets de l'art, et la faculté d'exprimer leurs idées avec le pinceau. Souvent, en effet, le peintre, après avoir produit, dans la chaleur du premier jet, une ébauche pleine d'animation et de sentiment, s'attache aux détails, oublie l'ensemble, se refroidit dans les lenteurs de l'achèvement et n'obtient ainsi qu'un résultat dépourvu de toute espèce de verve. Le Palma, au contraire, sut conserver jusqu'à la fin tout le feu et toute la vigueur qui l'animaient au moment où sa conception jaillit de sa tête. Aussi fut-on prodigue alors, et ne sera-t-on jamais avare de louanges envers lui.

Mais de tous ses ouvrages, si nombreux et si estimés qu'ils soient, le meilleur et le plus étonnant est, sans contredit, son propre portrait qu'il fit à l'aide d'un miroir. Il se représenta la tête couverte d'une longue chevelure, et le corps entouré de fourrures. On ne saurait imaginer rien de plus beau que ce merveilleux morceau, où la puissance de l'art est portée à son plus haut degré : et chacun peut s'en convaincre ; car, presque tous les ans, on le montre au public, le jour de l'Ascension. Le dessin, le coloris, l'exécution et, en un mot, toutes les parties de cette peinture, sont d'une si rare perfection, que jusqu'à présent aucun maître de l'école vénitienne n'est allé

aussi loin. Les yeux ont une telle expression, que Léonard de Vinci et Michel-Ange Buonarroti n'auraient point fait autrement. Mais il vaut mieux garder le silence sur la grâce, la majesté et les autres qualités qui distinguent ce chef-d'œuvre; les plus pompeux éloges resteraient encore bien loin de la vérité. Si le sort eût voulu que Jacopo Palma mourût après avoir terminé ce portrait, on n'aurait pas manqué de le placer au-dessus des plus divins génies; mais il n'en fut pas ainsi: il vécut, et dans ses derniers travaux, il tomba de toute la hauteur où son début avait donné à espérer qu'il s'élèverait. Quoiqu'il en soit, un ou deux ouvrages parfaits suffisent pour racheter le blâme que les autres lui auraient mérité.

Il mourut à Venise, à l'âge de quarante-huit ans (2).

Lorenzo Lotto, peintre vénitien, fut le compagnon et l'ami du Palma. Il imita pendant un temps la manière des Bellini, et prit ensuite celle du Giorgione, comme l'attestent une foule de tableaux et de portraits que l'on voit à Venise chez divers gentilshommes.

Dans la maison d'Andrea Odoni, se trouve un fort beau portrait de ce seigneur, de la main de Lorenzo. Tommaso da Empoli, Florentin, possède du même auteur une Nativité du Christ où l'on admire un magnifique effet de nuit. La lumière qui s'échappe de la personne du Christ éclaire la Madone agenouillée, et un personnage qui adore l'Enfant divin, et sous les traits duquel on reconnaît Messer Marco Lore-dano.

Pour les Carmes , Lorenzo peignit un saint Nicolas, revêtu d'habits pontificaux et planant dans les airs avec trois anges ; à ses pieds se tiennent sainte Lucie et saint Jean. Le bas de ce tableau est occupé par un paysage parsemé de figurines et d'animaux. Sur l'un des côtés, saint Georges à cheval tue le serpent. Un peu plus loin, on aperçoit la jeune fille délivrée, et dans le fond une ville et un bras de mer (3).

A San-Giovanni-e-Paolo , notre artiste représenta dans la chapelle dédiée à saint Antonin, archevêque de Florence, ce bienheureux assis entre deux prêtres.

Dans sa jeunesse, Lotto fit, partie dans la manière des Bellini, partie dans celle du Giorgione, un tableau divisé en six compartiments, pour le maître-autel de San-Domenico de Ricanati.

Le compartiment du milieu renferme saint Dominique agenouillé devant la Vierge et le Sauveur, et recevant l'habit de son ordre des mains d'un ange. Deux petits enfants, dont l'un joue du luth et l'autre du rebec, complètent cette composition. Le second compartiment représente les papes saint Grégoire et saint Urbain ; et le troisième, saint Thomas d'Aquin et un autre saint qui fut évêque de Ricanati.

Au-dessus de ces trois compartiments, sont placés les trois autres. Dans celui du milieu, on voit sainte Madeleine et la Vierge baisant le bras du Christ mort soutenu par un ange ; dans le cinquième, saint Vincent et sainte Marie - Madeleine, et enfin dans

le sixième, saint Sigismond et sainte Catherine de Sienne.

Sur le gradin, Lorenzo peignit la Prédication de saint Dominique, la Confirmation des règles de l'ordre de ce bienheureux, et entre ces deux sujets des Anges transportant sainte Marie d'Esclavonie à Loreto.

Au milieu de la même église de San-Giovanni-e-Paolo, Lorenzo exécuta à fresque un saint Vincent.

A Santa-Maria de Castel-Nuovo, il laissa une Transfiguration accompagnée d'un gradin, orné de trois petits sujets : le Christ conduisant les apôtres au Mont-Thabor, la Prière dans le jardin des Oliviers, et l'Ascension.

Après avoir achevé ces ouvrages, Lorenzo se rendit à Ancône au moment où Mariano de Pérouse venait de terminer le tableau du maître-autel de Sant'-Agostino, qui obtint peu de succès. On le chargea de peindre pour la même église la Vierge couronnée par deux anges, et portant son fils sur son sein.

Enfin, étant devenu vieux et ayant presque perdu la voix, Lorenzo fit quelques travaux de mince importance à Ancône, et se retira à la Madonna de Loreto, où il avait exécuté autrefois un tableau à l'huile qui est dans une chapelle que l'on rencontre à droite dans l'église. Il résolut de consacrer le reste de sa vie au service de la Madone, et d'habiter la sainte maison. Il se mit alors à y peindre, autour du chœur et au-dessus des stalles des prêtres, des ta-

bleaux dont les plus grandes figures avaient une brasse de hauteur. Les sujets qu'il y traita furent la Nativité du Christ, l'Adoration des Mages, la Présentation au Temple, le Baptême dans le Jourdain, la Femme adultère, le Sacrifice de David et le Combat de l'archange saint Michel contre Lucifer chassé du ciel.

Peu de temps après l'achèvement de ces peintures, Lorenzo mourut en bon chrétien comme il avait vécu. Ses dernières années furent pleines de bonheur et de calme, et lui valurent probablement les félicités de la vie éternelle qu'il n'aurait peut-être pas obtenues, s'il se fût trop préoccupé des affaires de ce monde, dont le poids ne permet guère à l'esprit de se livrer à la recherche de la béatitude céleste (4).

A la même époque florissait encore, en Romagne, le Rondinello, peintre excellent, duquel nous avons un peu parlé déjà dans la vie de Giovan Bellini, son maître, qui se servit beaucoup de lui dans ses travaux.

Lorsque Rondinello se fut séparé de Giovan Bellini, il apporta une telle ardeur à la pratique de son art, qu'il produisit une foule d'ouvrages vraiment dignes d'éloges, comme le témoigne la Cène dont il orna le maître-autel de la cathédrale de Forli. Dans l'hémicycle placé au-dessus de ce tableau, il représenta un Christ mort, et sur le gradin, l'Invention de la croix par sainte Hélène, mère de l'empereur Constantin. Dans la même église, on voit encore de lui un saint Sébastien d'une beauté remarquable.

Dans la cathédrale de Ravenne, Rondinello peignit à l'huile une Marie-Madeleine pour l'autel dédié à cette sainte, et, sur le gradin, il figura trois petits sujets extrêmement gracieux : l'Apparition du Christ à Marie-Madeleine, saint Pierre marchant sur l'eau, et le Baptême de Jésus-Christ.

A San-Giovanni-Evangelista de la même ville, il laissa deux tableaux dont l'un renferme la Consécration de cette église par saint Jean, et l'autre, trois martyrs, saint Cancio, saint Canciano, et sainte Cancianilla.

Il y a également de sa main, à Sant'Apollinare, un saint Jean-Baptiste et un saint Sébastien qui sont fort admirés, et à Santo-Spirito, une Madone accompagnée de saint Jérôme et de sainte Catherine, vierge et martyre. L'église de San-Francesco possède aussi de lui deux tableaux : le premier contient sainte Catherine et saint François, et le second, la Vierge ; saint Jacques, apôtre ; saint François et différents personnages.

A San-Domenico, Rondinello peignit la Vierge et de nombreuses figures à gauche du maître-autel, et un autre beau tableau qui décore une des parois de l'église.

Enfin le couvent de San-Niccolò, de l'ordre de saint Augustin, lui doit un saint François et un saint Laurent.

Tous ces travaux méritèrent au Rondinello une grande réputation, non-seulement à Ravenne, mais encore dans toute la Romagne. Il vécut soixante ans et fut enseveli à San-Francesco.

Il laissa après lui Francesco de Codignuola, peintre très-estimé à Ravenne. Parmi les nombreuses productions de ce maître, nous citerons la Résurrection de Lazare dont il enrichit le maître-autel de l'abbaye de Classi. L'an 1548, Giorgio Vasari fit, en face de ce tableau, une Déposition de croix pour l'abbé don Romualdo, de Vérone.

A San-Niccolò, Francesco de Codignuola peignit une Nativité du Christ; à San-Sebastiano, deux tableaux; à l'hôpital de Santa-Caterina, une Madone avec sainte Catherine et d'autres personnages; et à Sant'-Agata, la Vierge avec une foule de figures au pied du Crucifix.

A Sant'-Apollinaire, on trouve encore de notre artiste trois tableaux : le premier, placé sur le maître-autel, représente la Vierge, saint Jean-Baptiste, saint Apollinaire, saint Jérôme et d'autres saints; le second, la Vierge, saint Pierre et sainte Catherine; et le troisième, un Portement de croix. La mort, en frappant Francesco, arrêta l'achèvement de ce dernier tableau.

Francesco de Codignuola avait un excellent coloris, mais n'était pas aussi bon dessinateur que Rondinello, ce qui du reste ne l'empêcha pas de jouir d'un haut crédit à Ravenne.

Il voulut être enterré dans l'église de Sant'-Apollinaire qui renferme ses derniers ouvrages, afin que sa dépouille mortelle goûtât le repos éternel dans le lieu qui avait été témoin de ses plus glorieuses fatigues.



D'après le parti que le cours et la coordination de notre travail nous obligent à prendre, et comme nous l'avons déjà dit à la suite de la biographie du Pordenone, nous remettons à plus tard à entretenir nos lecteurs de l'école vénitienne, celle assurément de toutes les écoles de l'Italie sur laquelle notre auteur a été le moins bien informé, et où il doit être le plus attentivement rectifié. Palma et Lotto, tous deux élèves du Giorgione, ainsi que Girolamo de Trévisé, que nous ne tarderons pas à rencontrer, malgré leur grand mérite, n'occupent point un rang assez élevé dans la hiérarchie de leur école pour que nous puissions nous appuyer sur eux pour ce que nous voulons en dire. D'ailleurs, leurs biographies n'offrent rien de particulier qui nous force la main. Il n'en sera pas de même pour celle de Jean d'Udine, sur lequel nous nous arrêterons un peu, non en quelque sorte pour lui-même, mais par rapport au Giorgione, son maître, sur lequel nous n'avons pas dû remettre à nous formuler dès notre troisième volume, et qui à cette occasion se trouve en cause dans celui-ci.



NOTES.

(1) Jacopo Palma, surnommé l'ancien pour le distinguer de son petit-neveu Jacopo, naquit à Serinalta dans le Bergamasque. — Jacopo le jeune naquit en 1544, et mourut à l'âge de quatre-vingt-quatre ans environ.

(2) Le musée du Louvre possède quatre tableaux du Palma : la Vierge et l'Enfant Jésus recevant les hommages de sainte Élisabeth, du jeune saint Jean, de saint Joseph, de saint Antoine ermite, de saint Antoine de Padoue et de la Madeleine ; — la Vierge assise, tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus debout et accompagné de sainte Agnès, de saint Jean, et de sainte Catherine d'Alexandrie ; — le portrait présumé du chevalier Bayard ; — un *ex-voto*. Ce dernier tableau est attribué par plusieurs auteurs à Paris Bordone.

(3) Ce tableau porte la signature de Lotto et la date de 1529.

(4) Le musée du Louvre possède de Lotto un tableau représentant la Femme adultère amenée devant Jésus.



ALFONSO LOMBARDI DE FERRARE,
MICHELAGNOLO DE SIENNE,
GIROLAMO SANTACROCE DE NAPLES,

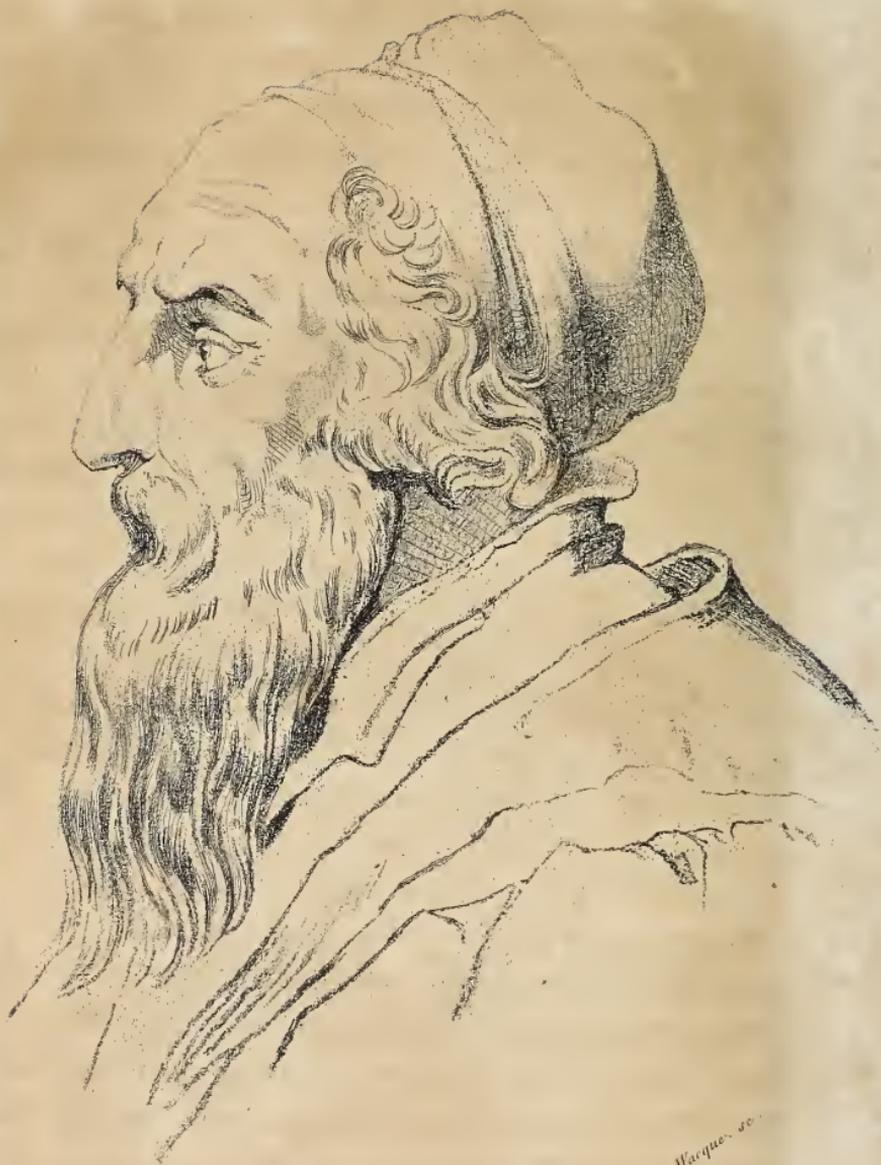
SCULPTEURS ;

DOSSO ET BATTISTA,

PEINTRES FERRARAIS.

Dans sa jeunesse, Alfonso Lombardi modelait en stuc et en cire. Il fit ainsi un grand nombre de médaillons renfermant les portraits des plus célèbres personnages de son temps, tels que le prince Doria, le duc de Ferrare, Clément VII, l'empereur Charles-Quint, le cardinal Hippolyte de Médicis, le Bembo et l'Ariosto.

Alfonso, se trouvant à Cologne lors du couronnement de l'empereur Charles-Quint, fut chargé, à l'occasion de cette cérémonie, d'exécuter les ornements de la porte de San-Petronio. Ses médaillons le mirent tellement en vogue, que tous les seigneurs de la cour s'empressèrent de lui commander quelque travail. Sa gloire et ses intérêts s'en trouvèrent bien. Cependant il voulut entrer dans une nouvelle voie, et attaqua le marbre, avec un tel succès du



Jeanron del.

Maquet sc.

ALFONSO LOMBARDI.

reste que l'on confia à son ciseau le mausolée de Ramazotto, à San-Michele-in-Bosco (1).

Dans la même ville, il orna de bas-reliefs en marbre le gradin de l'autel du tombeau de saint Dominique, et il représenta la Résurrection du Christ sur la porte de San-Petronio, à main gauche en entrant dans l'église. Dans une galerie de l'hôpital della Vita, il modela en stuc la Mort de la Vierge. Dans cette composition, qui est fort estimée des Bolognais, on admire surtout la figure d'un juif appuyé sur la bière qui renferme le corps de la Vierge. Alfonso fit aussi en stuc, pour l'Hôtel-de-Ville, en concurrence de Zaccheria de Volterre (2) qu'il laissa bien loin derrière lui, un Hercule plus grand que nature terrassant l'hydre de Lerne. A la Madonna-del-Baracane, il plaça deux anges, également en stuc, soutenant un pavillon; à San-Giuseppe, dans la nef principale, les douze Apôtres en terre cuite; et à la Madonna-del-Popolo, les statues colossales de saint Petrone, de saint Procule, de saint François et de saint Dominique. Il y a encore de sa main divers ouvrages en stuc à Castel-Bolognese, et à Cesena, dans l'oratoire de San-Giovanni. Si nous ne parlons pas davantage des sculptures en marbre d'Alfonso, c'est qu'il eut toujours une préférence marquée pour la terre, le stuc et la cire. Ajoutons encore qu'il travaillait plutôt pour son plaisir et par vanité que par amour de l'art. Alfonso était fort beau de sa personne et avait conservé, malgré son âge, un air de jeunesse; son cou, ses bras et ses vêtements étaient toujours ornés de bijoux qui le faisaient

ressembler à un courtisan frivole plutôt qu'à un homme avide de gloire. Lorsque les artistes veulent lutter de parure avec les riches et les nobles, ils arrivent à un but tout opposé à celui qu'ils cherchent; de semblables folies, au lieu de leur donner plus de relief, ne servent qu'à leur attirer le mépris des gens sensés. Ainsi Alfonso, aveuglé par la fatuité, tenait parfois une conduite qui forçait à oublier la considération qu'il avait acquise par son talent. Se trouvant un soir à une noce chez un comte bolognais, il se montra fort empressé auprès d'une dame de qualité à laquelle il finit par dire d'une voix tremblante, en tournant vers elle des yeux pleins de langueur et en poussant un long soupir : « Oh ! « signora, si ce n'est l'amour, qu'est-ce donc que je « sens(3)?— Sans doute quelque puce qui vous pique, « lui répliqua froidement la dame. » Cette riposte, lancée de manière que plusieurs personnes l'entendissent, ne tomba pas à terre et circula dans toute la ville à la honte du galant Alfonso.

Si notre artiste avait donné moins d'importance aux vanités du monde pour songer un peu plus au travail, sans nul doute il se serait rangé parmi les plus grands maîtres; car, s'il a dû de magnifiques résultats à sa facilité seulement, que n'aurait-il pas obtenu en se livrant à des études consciencieuses? Charles-Quint, pendant son séjour à Bologne, avait chargé l'illustre Titien, de Cadore, de faire son portrait. Alfonso briguaît secrètement le même honneur. Il pria le Titien, sans toutefois lui découvrir son projet, de lui permettre de remplacer un des

gens qui portaient ses couleurs lorsqu'il allait chez l'empereur. Titien l'emmena donc un jour avec lui. Dès qu'Alfonso le vit absorbé dans son travail, il se plaça derrière un fauteuil, tira une boîte en forme de médaille, et modela en stuc les traits de Charles-Quint. Lorsque la séance fut achevée, il s'apprêtait à glisser sa boîte dans sa poche, pour que le Titien ne se doutât de rien ; mais l'empereur l'arrêta en lui disant : « Laisse-nous voir ce que tu as fait. » Alfonso fut forcé de remettre humblement son portrait entre les mains de Sa Majesté, qui, après l'avoir comblé d'éloges, lui demanda s'il se sentait le courage de l'entreprendre en marbre ? « Oui, Sire ! » s'écria Alfonso. « Eh bien ! mets-toi à l'œuvre, et viens « nous trouver à Gênes, » lui dit Charles-Quint. Chacun peut imaginer combien la conduite d'Alfonso dut paraître étrange au Titien, qui fut bien plus surpris encore lorsque l'empereur lui envoya mille écus, avec l'ordre d'en donner la moitié à Alfonso. Du reste, le buste qu'exécuta Alfonso est un chef-d'œuvre, et lui valut de nouveau trois cents écus de la générosité de Sa Majesté. Son crédit s'en accrut, et le cardinal Hippolyte de Médicis le conduisit à Rome, où il le chargea de faire en marbre une copie d'un buste antique de Vitellius. Ce travail ayant justifié la bonne opinion que tout le monde avait conçue de notre artiste, son protecteur lui confia l'exécution du portrait de son père, Julien de Médicis, et de celui du pape Clément VII. Le magnifique Octavien de Médicis m'ordonna d'acheter ces bustes, que l'on voit aujourd'hui dans le

palais du duc Cosme, au-dessus des portes de la salle où j'ai peint l'histoire de Léon X. Alfonso fit ensuite, pour le même cardinal, divers ouvrages de peu d'importance, et qui, pour cette raison, se sont égarés.

Peu de temps après arriva la mort de Clément VII. Il fallut songer à lui élever un tombeau, ainsi qu'à Léon X. Le cardinal de Médicis alloua cette entreprise à Alfonso, qui, d'après quelques croquis de Michel-Ange Buonarroti, exécuta un modèle orné de figures d'une rare perfection (4). Il partit aussitôt pour acheter des marbres à Carrare; mais, sur ces entrefaites, son protecteur, le cardinal de Médicis, étant mort à Itri, les cardinaux Salviati, Pucci, Cibo et Gaddi lui enlevèrent sa commande pour la confier à Baccio Bandinelli, sculpteur florentin qui était en faveur auprès de Madonna Lucrezia Salviati, fille du grand Laurent et sœur de Léon X. Alfonso, outré de dépit, fut néanmoins obligé de se soumettre à cette décision. Il résolut alors de retourner à Bologne. En passant à Florence, il donna au duc Alexandre un très-beau buste de l'empereur Charles-Quint, que l'on trouve aujourd'hui à Carrare, où l'envoya le cardinal Cibo, qui l'avait pris dans la galerie du duc Alexandre après la mort de ce seigneur.

Lorsque Alfonso arriva à Florence, le duc Alexandre lui commanda de sculpter son buste en marbre, quoiqu'il eût déjà fait faire maintes fois son portrait par Domenico di Polo (5), par Francesco di Girolamo, par Benvenuto Cellini, par Giorgio Vasari,

par Jacopo da Pontormo, et par le Danèse, de Carrare (6). Alfonso exécuta un magnifique modèle, qu'il promit de traduire en marbre aussitôt qu'il serait installé à Bologne, où il voulait aller à toutes forces. Il partit donc, comblé de présents par le duc, mais accablé par le chagrin que lui avait causé la mort du cardinal Hippolyte de Médicis, et aigri par le souvenir de l'outrage qu'il avait reçu à Rome. Une gale incurable couvrit son corps, et le mena au tombeau à l'âge de quarante-neuf ans. Il mourut l'an 1536, en accusant la fortune de lui avoir enlevé un protecteur dont il attendait tout son bonheur sur cette terre, « et avant lequel, ajoutait-il, « il aurait dû quitter ce monde de misères. »

Michelagnolo, de Sienne, après avoir consumé ses plus belles années en Esclavonie (7) avec d'autres sculpteurs de mérite, fut appelé à Rome par Baldassare Peruzzi, son compatriote et son ami, qui le chargea d'exécuter le mausolée du pape Adrien d'après un modèle qu'il avait fait lui-même pour le cardinal Hincfort, qui voulait élever ce monument à la mémoire du pontife dont il ne pouvait oublier les bienfaits. Michelagnolo sculpta de sa propre main la statue couchée d'Adrien qui couvre le tombeau, et plaça au-dessous un bas-relief représentant l'entrée de ce pape, à Rome, au milieu d'une foule innombrable qui se prosterne devant lui. Quatre niches renferment les statues de la Justice, de la Force, de la Paix et de la Prudence, qui prouvent le talent de notre artiste. Il est vrai que quelques parties estimées de cet ouvrage sont dues au ciseau

du Tribolo, sculpteur florentin. Mais toujours est-il certain que Michelagnolo donna ses soins aux petites figures, qui méritent plus d'éloges que tout le reste. Ces travaux lui valurent, à juste titre, une récompense honorable et la protection du cardinal Hincfort, dont la reconnaissance se trouvait ainsi immortalisée. Peu de temps après, Michelagnolo mourut, âgé de cinquante ans environ.

Girolamo Santacroce, de Naples, fut enlevé par la mort à la fleur de son âge, au moment où il faisait concevoir les plus brillantes espérances. Il laissa néanmoins à Naples la preuve du talent qu'il aurait acquis s'il eût vécu plus long-temps. Ses ouvrages portent l'empreinte de cet amour profond de l'art qui distingue les jeunes artistes, ambitieux de surpasser leurs devanciers. A San-Giovanni-Carbonaro, dans la chapelle du marquis di Vico, où l'on voit une Adoration des Mages d'un Espagnol nommé Juan de Nola, Girolamo fit une statue de saint Jean qui lui acquit une grande réputation, et lui permit d'entrer en concurrence avec le sculpteur espagnol, qui jusqu'alors n'avait compté aucun rival à Naples. Encouragé par cet essai, Santacroce entreprit une statue de la Vierge grande comme nature, qu'il plaça dans une chapelle de Monte-Oliveto, entre un saint Jean et un saint Pierre, au-dessus desquels sont quelques petits enfants d'un travail parfait. Il exécuta en outre, pour l'église de Capella, qui appartient aux moines de Monte-Oliveto, deux grandes figures d'une beauté remarquable. Il commença ensuite une statue de Charles-Quint; mais à

peine l'avait-il ébauchée que le destin envieux le retira de ce monde, à l'âge de trente-cinq ans. Certes, si Girolamo n'eût pas été ainsi arrêté par une mort prématurée, il aurait été plus loin que tous les sculpteurs de son temps. Sa perte affligea vivement ses concitoyens, qui le regrettèrent d'autant plus qu'au talent il joignait toute la bonté, toute l'affabilité et toute la modestie que l'on saurait désirer. Aussi n'est-il pas étonnant que ceux qui l'ont connu ne puissent retenir leurs larmes quand ils parlent de lui. Ses dernières sculptures datent de 1537, époque à laquelle on lui fit, à Naples, d'honorables funérailles.

Son rival, Juan de Nola, lui survécut. C'était un praticien habile, mais un médiocre dessinateur, comme l'on peut s'en convaincre par les ouvrages qu'il laissa à Naples. Don Pedro de Toledo, marquis de Villa-Franca et vice-roi de Naples, lui fit faire son tombeau. Ce monument, orné de nombreuses statues, et représentant toutes les victoires que don Pedro remporta sur les Turcs, resta à Naples, quoiqu'il fût destiné à être envoyé en Espagne.

Juan de Nola mourut à l'âge de soixante-dix ans, et fut enterré à Naples l'an 1558.

Dosso naquit à Ferrare(8), à peu près à l'époque où le ciel donna à cette ville, ou pour mieux dire au monde, l'illustre Ariosto. S'il ne put occuper parmi les peintres le même rang que le chantre de Roland parmi les poètes, il s'éleva du moins assez haut pour que cet homme divin daignât consacrer son nom dans ses vers immortels (9). La plume de

l'Ariosto contribua plus à la gloire du Dosso que toutes les couleurs et tous les pinceaux usés par cet artiste pendant sa longue existence. Aussi je confesse que c'est un immense bonheur d'être célébré par un grand homme, dont l'autorité suffit pour sanctionner des éloges même immérités.

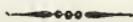
Le Dosso, favori d'Alphonse, duc de Ferrare, qui aimait son talent et son caractère, passa en Lombardie pour le premier paysagiste à fresque, à l'huile ou à la détrempe, surtout depuis que l'on connut la manière allemande. Il fit un très-beau tableau à l'huile dans la cathédrale de Ferrare, et décora plusieurs salles du palais ducal en compagnie de son frère Battista avec lequel il vivait dans une guerre perpétuelle, quoique le prince l'obligeât à peindre toujours avec lui. Les deux frères peignirent dans une cour du même palais l'histoire d'Hercule et une multitude de figures nues. Ils laissèrent de nombreux ouvrages à fresque et à l'huile dans la ville de Ferrare, et à Trente, dans le palais du cardinal Madruzzi, où ils travaillèrent concurremment avec plusieurs autres artistes. La cathédrale de Modène possède un de leurs tableaux.

A la même époque, Girolamo Genga fut chargé par François-Marie, duc d'Urbin, de décorer le palais de l'Imperiale (10). Dosso et Battista furent appelés pour y peindre des paysages; aussitôt leur arrivée, ils se mirent à critiquer amèrement les ouvrages de Francesco di Mirozzo de Forli, de Raffaello dal Colle et des autres peintres qui avaient déjà travaillé dans le palais. Ils promirent monts et

merveilles, et Genga, tout en voyant bien comment cela tournerait, leur confia une salle. Il est juste de dire qu'ils n'épargnèrent ni la peine ni la fatigue pour montrer leur savoir; mais, quelle qu'en soit la raison, ils ne produisirent en toute leur vie rien de plus pitoyable. Souvent dans les moments décisifs, lorsque l'on est dans quelque solennelle attente, on se laisse troubler et aveugler au point de faire pis que jamais. Cela vient sans doute de cette mauvaise nature qui porte à mépriser les autres, ou de ce que l'on veut forcer son talent en prenant une allure inusitée, qui ne peut conduire qu'à l'exagération. Enfin, lorsque les Dossi eurent terminé leur ouvrage, on le trouva si ridicule qu'ils furent obligés de quitter honteusement le duc d'Urbin, qui fit jeter à terre tout leur travail pour le faire recommencer sur les dessins du Genga. Ils peignirent ensuite pour Messer Gio. Battista de' Buosi la Dispute de Jésus avec les docteurs. Ce tableau, digne des plus grands éloges, fut placé, l'an 1536, dans la cathédrale de Faenza. Le Dosso se reposa pendant les dernières années de sa vie, grâce aux bienfaits du duc Alphonse, qui le mirent à l'abri du besoin; il fut enterré à Ferrare, sa patrie (11). Après lui resta Battista, dont les nombreuses productions obtinrent du succès.

Dans ce temps vivait Bernazzano de Milan, qui excellait à imiter les campagnes, les fruits, les fleurs, les animaux, les oiseaux et les poissons. Comme il connaissait sa faiblesse dans l'art de la figure, il s'associa Cesare da Sesto qui ajoutait à ses paysages

des sujets historiques ou fabuleux. On raconte que Bernazzano ayant peint à fresque un fraisier dans une cour, des paons y furent trompés et becquetèrent si obstinément le mur qu'ils le gâtèrent.



Sauf quelques éclaircissements qu'il nous paraît indispensable de consigner ici touchant Michel-Ange de Sienne, nous n'ajouterons rien à ce que notre auteur nous rapporte des différents artistes dont il vient de grouper les sommaires biographies.

Le Vasari, à notre grand regret, consacre seulement quelques lignes au souvenir de l'habile, du spirituel et aventureux Siennois. Mais les documents qui ont été recueillis, les ouvrages subsistants à Rome, à Florence, et ailleurs encore, ainsi que les témoignages qu'ont laissés plusieurs de ses plus illustres contemporains, suffisent pour établir son mérite éminent. Michel-Ange de Sienne, orfèvre et sculpteur, est un des artistes les plus forts de cette génération vigoureuse qui suivit immédiatement celle qui fournit à tous nos arts leurs plus grands maîtres. Ces deux générations d'artistes, en beaucoup d'occasions, s'exercèrent concurremment, et dans cette concurrence on peut trouver à chacune d'elles son plus beau titre d'honneur. En effet, si l'effort des élèves ne put empêcher que la production des maîtres ne les dominât toujours, il n'en atteignit pas moins à ce degré si difficile de ne point

en être écrasé. Les Jules Romain, les Cellini, les Bandinelli, les Jean de Bologne, les Sebastiano del Piombo, les Tintoret, les Paul Véronèse, les Sangallo, les Parmesan, les Daniel de Volterre, et bien d'autres encore, s'ils ne peuvent précisément se mettre au rang de leurs devanciers, n'en sont pas moins des hommes du premier ordre, et que personne ne peut accuser d'avoir dégénéré. Michel-Ange de Sienne est avec ces hommes-là. Ce n'était point sans doute une raison pour le confondre, comme on l'a fait plusieurs fois, avec son formidable homonyme de Florence. Cependant, si, dans ces derniers temps et en bon lieu, on s'était simplement trompé en attribuant au grand Buonarroti quelques précieuses figurines de l'intelligent Siennois, nous aurions trouvé cette confusion assez naturelle, et nous n'aurions pas attaché grande importance à la relever; mais la confusion qu'on a faite des deux Michel-Ange a eu sa racine dans une étourderie plus blâmable et de pire conséquence; car, de cette légèreté, il n'en résulte pas moins de deux inconvénients fort graves: d'abord les bons et loyaux témoignages donnés par Cellini dans ses mémoires en faveur de Michel-Ange de Sienne sont mis à néant et ne profitent pas au souvenir que l'on doit garder le plus religieusement qu'on peut d'un homme de talent, surtout quand les traverses de la vie ont nui à sa célébrité; et ensuite ces confidences de Cellini, dans leurs parties scabreuses et indiscretes, pour n'avoir pas été comprises, viennent indûment jeter un doute injurieux sur la gloire

la plus belle et la plus haute moralité dont puisse s'honorer notre art, sur celles de Michel-Ange de Florence, son maître. Expliquons-nous. Cellini raconte son intimité avec un certain Michel-Ange, grand ami comme lui du licencié Jules Romain. Cynique comme on le connaît, il ne craint pas de nous faire assister à leurs débauches nocturnes. Impossible, pour peu qu'on y regarde, de confondre, dans ces récits effrontés, le jeune orfèvre de Sienne avec le vieux et austère sculpteur de Florence. Et d'abord, la rigidité des mœurs et les allures solitaires du Buonarroti, de ce chaste amant de la divine Vittoria Colonna, de ce sobre époux, comme il s'est proclamé lui-même, de ces deux femmes altières, à savoir la peinture et la sculpture, ne sont-elles pas proverbiales? Et puis, ne le seraient-elles pas, que de raisons pour ne pas supposer si précipitamment que Michel-Ange le sourcilleux avait pu se vautrer dans l'orgie avec l'élève et le fils d'adoption de son antagoniste de Rome, de ce Raphaël dont la gloire facile était venue troubler sa laborieuse sérénité! Et puis, en lisant les mémoires de Benvenuto Cellini, comment expliquait-on les hyperboliques élans de sa vénération? Et l'âge des convives? Et l'indication de la patrie du Siennois partout accompagnant son nom? En vérité, cette erreur n'a rien qui l'excuse, et dépasse le droit que prennent parfois les gens de talent d'arranger et de mutiler l'histoire. Ils devraient cependant réfléchir que l'autorité dont ils jouissent leur impose une consciencieuse étude

et une attention constante. Parce qu'il vous a plu, après trois cents ans écoulés sur la mémoire vénérée d'un homme dont la moralité complète l'imposante physionomie, d'écrire on ne sait quelles puérides et paresseuses imaginations, et parce que, les écrivant, vous prenez on ne sait quelles affectations de discrétion magistrale, on croira à votre singulière compétence plus que vous n'y croyez vous-même. C'est alors qu'on nous en conte de belles! Une revue apprend aux deux mondes que Michel-Ange a pu fort bien être, suivant le témoignage constant de Cellini, un homme de mœurs honteuses, et, dans des publications d'un autre ordre, on explique déjà certaines affections dans le talent et dans la forme de ce demi-dieu de la peinture par ses mœurs spéciales et ses goûts exceptionnels. Arrêtons-nous là. Il suffit d'avoir signalé cette absurdité dégoûtante et gratuite aux bénévoles lecteurs qui pourraient se laisser facilement prendre à cette fantasmagorie si ordinaire dans nos temps où tout s'explique et où peu de choses s'étudient.

NOTES.

(1) Ramazzotto, chef de parti, est mentionné dans l'histoire de Benedetto Varchi, lib. X, p. 271, et dans la vie d'Andrea del Sarto par Vasari.

(2) Vasari parle de ce maître à la fin de la vie de Baccio da Montelupo.

(3) Petrarca , part. I , sonn. 101.

(4) Le Masini , dans sa *Bologna perlustrata* , p. 237 , prétend , mais à tort , qu'Alfonso fut associé au Buonarroti pour jeter en bronze la statue de Jules II.

(5) Vasari parle de Domenico di Polo à la fin de la vie de Valerio de Vicence , que l'on trouvera dans le tome VIII.

(6) Danese de Carrare , élève du Sansovino , était à la fois poète et sculpteur. On a de lui un poème intitulé : *Gli Amori di Marfisa*.

(7) Le Baldinucci , dec. IV , sec. 4 , p. 307 , prétend que Michelangelo de Sienne naquit en Esclavonie.

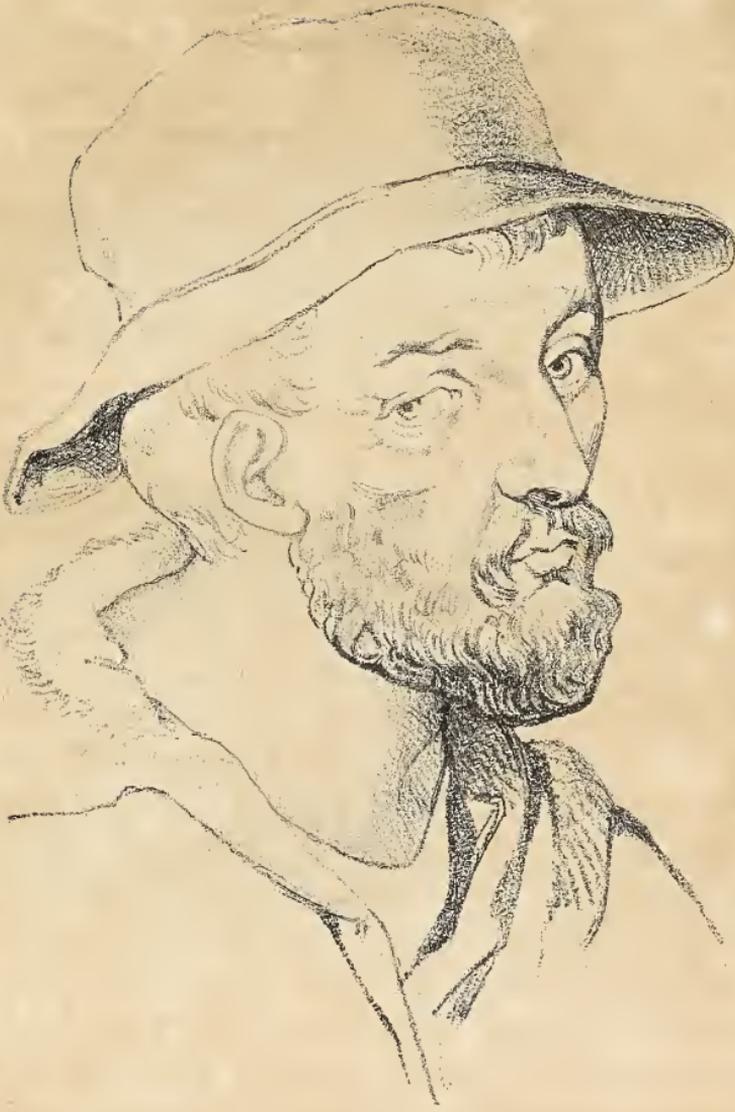
(8) Le Scannelli , dans son *Microcosmo* , lib. II , p. 24 , affirme que ce peintre naquit à Dosso , près de Ferrare.

(9) Ariosto , cant. XXIII , st. 2.

(10) On trouvera , dans l'un des volumes suivants , la vie de Girolamo Genga.

(11) Le musée du Louvre possède trois tableaux de l'un des Dossi : une Circoncision et deux Saintes Familles. — Le même musée lui doit un dessin représentant Lucrece Borgia accompagnée d'une dame et d'une suivante.





Jourdan del.

Macquet sculp.

LES ÉCRIVAINS DE L'ÉPOQUE.

GIOVANNI D'UDINE,

PEINTRE.

Un citoyen d'Udine, nommé Giovanni de' Nanni, fut le premier de sa famille qui embrassa la profession de brodeur. Ses descendants exercèrent ensuite ce métier avec tant de succès, que l'on changea leur nom de Nanni en celui de Ricamatori (*brodeurs*). De cette maison sortit un Francesco qui vécut toujours honorablement, et dont la principale occupation était la chasse. L'an 1494, il eut un fils qu'il appela Giovanni, et qui montra dès son enfance un génie merveilleux pour le dessin. Giovanni suivait son père à la chasse, et profitait des moindres instants pour dessiner, avec une habileté étonnante, des chiens, des lièvres, des chevreuils, et en un mot les animaux et les oiseaux de tout genre qui lui tombaient sous la main. Afin de seconder ces dispositions naturelles, Francesco le conduisit à Venise et le mit dans l'atelier du Giorgione. Les louanges que Giovanni entendit prodiguer à Michel-Ange et à Raphaël l'engagèrent bientôt à se rendre à Rome. Il partit avec une lettre de recommandation de Domenico Grimano, adressée à Baldassare Casti-

glioni, qui le plaça parmi les élèves de Raphaël d'Urbino, son intime ami. Giovanni puisa à cette école d'excellents principes, ce qui fut très-heureux pour lui; car, une fois que l'on a pris une mauvaise méthode, rien n'est plus difficile que de s'en débarrasser. Giovanni, étant donc resté fort peu de temps à Venise sous la direction du Giorgione, résolut de suivre la belle et gracieuse manière de Raphaël. Les résultats qu'il obtint répondirent à ses désirs. Il parvint promptement à dessiner et à peindre avec tant de facilité, qu'aucun de ses condisciples ne réussit mieux que lui à retracer les animaux, les draperies, les instruments, les vases, les paysages, les fabriques et les végétaux. Il se plaisait surtout à représenter des oiseaux de toutes les espèces, à ce point qu'il en remplit un livre qui était pour Raphaël un véritable délassement. Il y avait alors auprès du Sanzio un Flamand nommé Jean, qui excellait à peindre d'après nature les fruits, les feuillages et les fleurs, bien qu'on pût lui reprocher un peu de sécheresse et de raideur. Il enseigna ce qu'il savait à notre artiste, qui ne tarda pas à le surpasser par l'harmonie et la suavité de son coloris. Giovanni apprit en outre à faire des ruines et des paysages dans la manière qui a été usitée après lui, non-seulement par les Flamands, mais encore par les Italiens.

Raphaël aimait beaucoup le talent de Giovanni. Il le chargea d'exécuter, dans son tableau de sainte Cécile qui est à Bologne, un orgue que l'on croirait en relief et tous les instruments de musique qui sont aux pieds de la sainte. Giovanni traita ces acces-

soires avec une telle perfection, que le tableau entier semble dû à une seule main.

A peu de temps de là, on trouva, en pratiquant des fouilles dans le palais de Titus, quelques salles souterraines couvertes de grotesques, de figurines et d'ornements en stucs (1). La beauté et la fraîcheur de ces ravissantes compositions remplirent d'étonnement Giovanni et Raphaël, qui étaient allés les visiter. Ils ne pouvaient comprendre qu'elles se fussent conservées à travers tant de siècles : rien de plus simple, cependant, puisqu'elles avaient été à l'abri des intempéries de l'air, auxquelles rien ne saurait résister. Ces grotesques (ainsi appelés du nom des grottes où on les découvrit), ces grotesques, dis-je, avec leurs caprices si fantastiques, avec leurs délicieux motifs, avec leurs stucs si délicats jetés sur des fonds diversement coloriés, frappèrent de telle sorte Giovanni qu'il se mit à les étudier avec une ardeur incroyable, et bientôt il ne lui manqua plus que de connaître le procédé employé par les anciens pour former le stuc. Avant lui, bien des artistes avaient déjà cherché les moyens de produire un stuc semblable à celui que renfermaient les grottes antiques ; mais ils n'avaient trouvé qu'un enduit cuit au feu, et composé de plâtre, de chaux, de poix résine, de cire et de brique pilée, qu'ils doraient ensuite. Du temps de Giovanni, comme nous l'avons dit dans la vie de Bramante, on établissait les ornements et les caissons de la voûte et des quatre arcs de Saint-Pierre de Rome en coulant dans des moules en bois un stuc fait avec de la chaux

et de la pouzzolane. Giovanni essaya de cette méthode pour obtenir des figures en bas-relief ; mais ses épreuves n'avaient ni cette finesse ni cette blancheur qui distinguaient les stucs antiques. Il pensa alors qu'il était nécessaire de mêler quelque matière blanche avec de la chaux de travertin au lieu de pouzzolane. Après diverses expériences, il se servit donc de travertin pilé, qui lui donna un résultat qui l'aurait complètement satisfait, si le grain n'eût point présenté encore une teinte jaunâtre et trop d'inégalités. Enfin, la poussière du marbre le plus blanc qu'il put rencontrer, broyée, passée au tamis et mélangée avec de la chaux de travertin blanche, lui fournit le véritable stuc antique. Transporté de joie, Giovanni communiqua sa découverte à Raphaël, qui construisait alors les loges du Vatican par l'ordre du pape Léon X. Raphaël chargea aussitôt notre artiste d'enrichir toutes les voûtes de ces loges de magnifiques ornements en stuc, entourés des grotesques les plus beaux, les plus capricieux, les plus variés, les plus fantastiques que l'on puisse imaginer. Giovanni exécuta ses stucs en demi-relief et en bas-relief, et les entremêla de figures, de paysages, de fleurs et de fruits, où il déploya presque toute la magie dont l'art est capable. Dans cet ouvrage, non-seulement il égala les anciens, mais il les surpassa, autant qu'il est permis d'en juger par les monuments qu'ils nous ont légués : la beauté de son dessin, la richesse de son invention et de son coloris, aussi bien dans ses stucs que dans ses peintures, laissent incontestablement bien loin en arrière

les antiques que l'on voit dans le Colysée, dans les Thermes de Dioclétien et dans d'autres endroits (2). Où trouver des oiseaux plus vivants que ceux qui fourmillent dans ces loges? Et les oiseaux de toutes les espèces n'y sont-ils pas réunis, les uns perchés sur des fleurs, les autres sur des épis de blé, de millet, de maïs, et en un mot sur toutes les sortes d'herbes, de plantes et de fruits que la nature a produites de tout temps pour leur nourriture et pour leurs besoins? Comment énumérer les poissons, les animaux aquatiques et les monstres marins que Giovanni a rassemblés dans le même lieu? Il vaut mieux les passer sous silence que de tenter l'impossible. Que dire de ces fruits et de ces fleurs de tous les genres, de toutes les qualités, de toutes les couleurs, de toutes les saisons, de toutes les contrées? Comment décrire tous ces instruments de musique, qui sont aussi vrais que la réalité même? Qui ne sait que Giovanni ayant peint au bout de la loge des tapis sur des balustres, un palefrenier, cédant à l'illusion, courut un jour à la hâte pour les prendre, afin de les étendre sous les pieds du pape, qui se rendait au Belvédère? En somme, on peut dire, sans offenser aucun artiste, que ces peintures sont, dans leur genre, les plus belles, les meilleures, les plus précieuses qui aient jamais été contemplées par un œil mortel; et, de plus, j'oserai affirmer qu'elles ont été cause que cette branche de l'art a été cultivée non-seulement à Rome, mais encore dans tous les pays du monde. Giovanni est donc le rénovateur et presque l'inventeur des stucs et des

grotesques, et tous ceux qui ont voulu en exécuter après lui ont pris pour modèle le chef-d'œuvre dont nous venons de parler. Ajoutons que Giovanni forma lui-même une foule innombrables d'élèves qui l'aiderent dans ses travaux, et qui remplirent toutes les provinces de semblables ouvrages.

Giovanni orna ensuite de stucs et de peintures, dans un mode entièrement différent, les voûtes et les parois d'une autre partie des loges vaticanes. Il y représenta des treilles de cannes entrelacées de ceps de vignes, de brioinnes, de jasmins, de rosiers, et couvertes d'oiseaux et d'animaux de diverses espèces.

Léon X ayant ordonné de décorer la salle où se tient la garde des lanciers, Giovanni, sans compter les enfants, les lions, les armoiries pontificales et les grotesques qu'il y peignit tout à l'entour, figura sur les parois quelques compartiments de marbres variés semblables aux incrustations antiques, dont les Romains avaient coutume de revêtir leurs thermes, leurs temples et d'autres édifices, comme l'attestent la Ritonda et le portique de Saint-Pierre.

Au-dessus des corniches de la salle des camériers, où Raphaël plaça dans des tabernacles plusieurs apôtres en clair-obscur, Giovanni fit d'après nature une multitude de perroquets de diverses couleurs que Sa Sainteté possédait alors, et quantité de singes, de guenons, de civettes et d'autres animaux bizarres. Mais cette belle décoration ne subsista pas longtemps; le pape Paul III la détruisit et gâta la salle des camériers pour bâtir de mauvais petits cabinets;

ce que ce saint homme se serait bien gardé de faire s'il eût eu le moindre goût pour les arts.

Giovanni peignit ensuite les cartons de ces magnifiques tapisseries tissées d'or et de soie, que l'on conserve encore aujourd'hui au Vatican, et où folâtraient des enfants et des animaux au milieu de festons ornés des armoiries du pape Léon X. On lui doit également les cartons de ces tapisseries pleines de grotesques, qui sont dans les premières salles du consistoire.

Bientôt après, Giovanni enrichit de stucs la plus grande partie de la façade du palais que Messer Gio. Battista dell' Aquila venait d'édifier au Borgo-Nuovo, près de la place de San-Pietro. Puis, il exécuta tous les stucs de la loge de la Vigna que le cardinal Jules de Médicis avait construite au bas du Monte-Mario. Les animaux, les grotesques, les festons, les ornements que notre artiste y laissa sont d'une telle perfection, qu'il semble avoir voulu se vaincre et se surpasser : aussi obtint-il facilement de la générosité du cardinal qui aimait beaucoup son talent, plusieurs bénéfices pour ses parents, et pour lui-même un canonicat de Civitale en Frioul qu'il céda plus tard à l'un de ses frères (3).

Giovanni éleva encore, dans la Vigna du cardinal de Médicis, une fontaine qu'il imita entièrement du temple de Neptune récemment découvert parmi les ruines du grand palais, et orné de produits marins et de stucs admirables. Les animaux, les coquillages et tous les autres accessoires que Giovanni introduisit dans son ouvrage, sont infiniment plus beaux

et mieux distribués que ceux du monument antique. Il fit ensuite au milieu d'un bosquet une fontaine rustique, composée de rochers habilement taillés en cascade, et surmontée d'une immense tête de lion autour de laquelle des abiantes et d'autres plantes formaient une guirlande qui produisait le plus ravissant effet.

Lorsque Giovanni eut achevé ces travaux, le cardinal Jules de Médicis le nomma chevalier de San-Pietro, et l'envoya à Florence pour décorer une salle du palais Médicis que Cosme le Vieux, selon la coutume des plus nobles familles de son temps, avait autrefois disposée en loge pour offrir un lieu commode de réunion aux citoyens. Michel-Ange Buonarroti ayant converti cette loge en une salle éclairée par deux fenêtres, Giovanni orna toute la voûte de stucs et de peintures. Il y représenta les six boules, armes des Médicis, supportées par trois gracieux enfants en relief, et de plus divers animaux d'une rare beauté, et de nombreuses devises des seigneurs de cette illustre maison, accompagnées de quelques sujets en demi-relief et en stuc. Il peignit le fond en blanc et en noir dans le genre des camées, et si bien que l'on ne saurait imaginer rien de mieux. Sous la voûte restèrent quatre arcs de douze brasses de longueur sur six de hauteur, qui ne furent peints que long-temps après, en 1535, par Giorgio Vasari à peine âgé de dix-huit ans, lorsqu'il était au service du duc Alexandre de Médicis, son premier patron. Giorgio y retraça plusieurs traits de l'histoire de Jules César, par allusion au

cardinal Jules, qui avait ordonné l'entreprise. A côté de cette salle, Giovanni couvrit une petite voûte de stucs et de peintures qui, par la hardiesse de leur exécution, par la richesse et la variété de leurs motifs, plurent aux maîtres florentins d'alors sans cependant les satisfaire complètement, et cela se conçoit : rien n'était plus en opposition avec leur habitude de ne jamais procéder sans la nature. Aussi n'essayèrent-ils point d'imiter Giovanni ; mais peut-être ne s'en sentaient-ils pas le courage.

De retour à Rome, Giovanni fit, le long des arêtes des pendentifs dans la loge d'Agostino Ghigi, peinte par Raphaël, des festons, assemblages de fleurs, de plantes et de fruits de toutes les saisons, et de tant d'espèces différentes, que, faute de pouvoir les énumérer un à un, je suis obligé de me borner à dire qu'on y voit tous ceux que la nature produit dans nos contrées. Au-dessus d'un Mercure s'élevant dans les airs, notre artiste, pour désigner Priape, imagina de représenter une courge, entortillée de liserons, armée de deux aubergines en guise de testicules, et pénétrant avec sa fleur dans une grosse figue fendue. Cette idée bizarre est exprimée avec une grâce qui ne laisse rien à désirer. J'ose affirmer que, de tous ceux qui ont le mieux réussi à contrefaire avec le pinceau les productions de la nature, aucun n'a surpassé Giovanni ; car il a rendu avec une vérité incroyable les moindres détails, jusqu'aux fleurs du sureau et du fenouil. Dans les champs des lunettes environnées par ces festons, Giovanni plaça plusieurs enfants tenant les attributs des dieux. On y voit encore

une multitude d'animaux, parmi lesquels nous citerons un lion et un cheval marin en raccourci, d'une beauté divine.

Après avoir terminé ce chef-d'œuvre, Giovanni décora une étuve du château de Sant'Agnolo, et exécuta dans le Vatican quelques minces travaux que nous passerons sous silence.

A peu de temps de là, il eut à pleurer la mort de Raphaël et celle du pape Léon X. Les arts ayant alors déserté Rome, Giovanni se retira à la Vigna du cardinal Jules de Médicis où il s'occupa d'ouvrages peu importants.

Lorsque le pape Adrien vint à Rome, notre artiste ne fit que les petites bannières du château que, du temps de Léon X, il avait déjà renouvelées deux fois, ainsi que le grand étendard de la dernière tour. Il peignit, en outre, quatre bannières quand Antonin, archevêque de Florence, et Hubert, évêque de je ne sais quelle ville de Flandre, furent canonisés par le pape Adrien. Celui de ces étendards qui représente saint Antonin fut donné à l'église de San-Marco de Florence où repose la dépouille mortelle de ce bienheureux : celui de saint Hubert fut placé à Santa-Maria-*de-Anima*, église des Allemands à Rome, et les deux autres furent envoyés en Flandre.

Clément VII ayant été créé pape, Giovanni quitta aussitôt Udine où il s'était réfugié pour fuir la peste, et regagna Rome, où il fut chargé d'établir une riche et belle décoration au-dessus des escaliers de Saint-Pierre pour le couronnement de Sa Sainteté. On lui ordonna ensuite d'exécuter avec Perino del Vaga

quelques peintures sur la voûte de la vieille salle du Vatican, vis-à-vis des stances du rez-de-chaussée, qui mettent les loges qu'il avait déjà peintes en communication avec les stances de la tour Borgia. Giovanni y fit un magnifique compartiment de stuc, accompagné de grotesques et d'animaux, et Perino les chars des sept planètes. Nos deux artistes avaient encore à couvrir les parois de cette même salle, que l'on désignait jadis sous le nom de salle des martyrs, parce que Giotto, comme le raconte Platina, y avait peint plusieurs papes morts pour la défense de la religion du Christ. Malheureusement, à peine eurent-ils achevé la voûte, que le déplorable sac de Rome les empêcha de continuer. Giovanni, fort maltraité, retourna à Udine avec l'intention d'y séjourner longtemps; mais il fut rappelé à Rome par Clément, lequel y était revenu après avoir couronné Charles-Quint à Bologne. Giovanni obéit à Sa Sainteté qui lui fit refaire les étendards du château de Sant'-Agnolo, et peindre le plafond de la principale chapelle de l'église de Saint-Pierre où est l'autel dédié à ce saint (4).

Sur ces entrefaites, Fra Mariano, qui avait l'office du plomb, étant mort, sa place fut donnée à Sebastiano de Venise, peintre de grand renom, et Giovanni obtint sur la même charge une pension de quatre-vingts ducats.

Les troubles de Rome ayant cessé, Sa Sainteté envoya avec force promesses Giovanni à Florence pour orner de rosaces, de fleurons et de stucs, les caissons de la coupole de la sacristie neuve de San-Lorenzo,

où se trouvent les divines sculptures de Michel-Ange. Giovanni se mit à l'œuvre, et conduisit sa tâche à bonne fin avec l'aide de ses élèves; mais il commit une erreur que nous devons relever. Il parsema les côtés de la voûte de plantes, d'oiseaux, de mascarons et de figures que l'on ne peut apercevoir d'en bas, parce qu'il les jeta sur un fond de couleur qui les assombrit et les appauvrit (5). Il ne lui fallait guère plus de quinze jours de travail pour achever cet ouvrage, quand la nouvelle de la mort de Clément VII l'arrêta en lui enlevant tout espoir d'obtenir la récompense qu'il attendait de ce pontife. Ayant compris, quoique un peu tard, combien sont trompeuses les promesses des grands, et combien on a tort de compter sur la vie des princes, il revint à Rome. Il lui aurait été facile d'y vivre avec les produits de quelques offices, et d'entrer au service du cardinal Hippolyte de Médicis et du nouveau pontife Paul III, s'il n'eût préféré retourner dans sa patrie. Il alla, en effet, habiter à Udine avec son frère auquel il avait donné le canonicat de Civitale. Il avait juré de ne plus toucher un pinceau; mais, comme il avait femme et enfants, il fut presque forcé de se remettre au travail par l'instinct qui commande d'élever ses enfants et de les laisser dans l'aisance.

Il peignit donc, à la prière du père du chevalier Giovan Francesco di Spilimbergo, une frise pleine de festons, d'enfants, de fruits et d'autres fantaisies. Il orna ensuite de stucs et de peintures la chapelle de Santa-Maria de Civitale, et fit deux beaux étendards

pour les chanoines de la cathédrale. Sur un riche gonfalon de la confrérie de Santa-Maria-di-Castello, à Udine, il figura un ange présentant à la Vierge, accompagnée de l'Enfant Jésus, le château qui est sur une montagne au milieu de la ville. A Venise, dans le palais de Grimani, patriarche d'Aquilée, il enrichit de stucs et de peintures une magnifique chambre où sont quelques petits sujets exécutés par Francesco Salviati.

L'an 1550, Giovanni étant venu à Rome pour le jubilé, à pied, en costume de pauvre pèlerin et en compagnie de menu peuple, y demeura plusieurs jours sans être remarqué par personne. Mais un beau matin, comme il se rendait à San-Paolo, il fut reconnu par Giorgio Vasari qui allait en voiture à la même église avec Messer Bindo Altoviti, son intime ami. Giovanni commença par prétendre que Giorgio se trompait, mais il finit par se découvrir, et par dire qu'il avait grand besoin d'être appuyé par Vasari auprès du pape, pour qu'on lui payât la pension qu'il avait sur le plomb, et qui lui était refusée par un certain Fra Guglielmo, sculpteur génois auquel cet office était échu après la mort de Fra Sebastiano (6). Giorgio parla de cette affaire au pape, et fut cause que l'obligation fut renouvelée. Il fut même question de la permuter contre un canonicat d'Udine au profit de l'un des fils de Giovanni. Mais Fra Guglielmo ayant suscité de nouvelles chicanes, Giovanni accourut à Florence pour être recommandé par le duc au pape Pie III. Vasari présenta Giovanni à son excellence illustrissime qui l'em-

mena à Sienne, et de là à Rome où allait aussi la duchesse Leonora. Notre artiste, grâce à la bienveillance du duc, non-seulement vit ses réclamations satisfaites, mais encore reçut du pape un bon traitement pour terminer la loge qui est au-dessus de celle de Léon X, et pour retoucher ensuite toute cette dernière loge. Ces retouches à sec eurent le grave inconvénient de faire disparaître les touches pleines de verve, de fraîcheur et de hardiesse qui donnaient tant de prix à cette production du meilleur temps de Giovanni.

Après avoir achevé ce travail, Giovanni mourut, en 1564, à l'âge de soixante-dix ans. Il rendit son âme à Dieu dans cette noble ville où il avait joui si long-temps d'une considération éclatante et bien méritée.

Il vécut constamment en bon chrétien, mais surtout sur ses derniers jours. Dans sa jeunesse, il ne prit guère d'autre plaisir que celui de la chasse. Il avait alors coutume de partir les jours de fête avec un valet, et de s'enfoncer de dix milles au moins dans les campagnes de Rome. Il tirait parfaitement l'escopette et l'arbalète, aussi était-il rare qu'il revînt chez lui sans que son valet fût chargé d'oies sauvages, de ramiers, de canards, et en un mot de toutes sortes de pièces de gibier que l'on rencontre dans ces marais. On prétend qu'il fut l'inventeur du bœuf de toile peint, dont on se sert pour tirer sans être aperçu par le gibier. De même que tous les grands chasseurs, Giovanni aimait à s'entourer de chiens et à les élever lui-même.

Il voulut être enterré à la Ritonda, près de son maître Raphaël d'Urbino, afin de n'être pas séparé, après sa mort, de celui qu'il n'avait jamais cessé de révéler durant toute sa vie. Comme ils furent l'un et l'autre d'excellents chrétiens, ainsi que nous l'avons dit, on peut croire qu'ils se trouvent ensemble dans le royaume des cieux (7).



Jean d'Udine, quoi qu'en puisse faire préjuger notre auteur, est un maître de l'école vénitienne, et un de ses maîtres les plus importants. Le genre dans lequel il s'exerça, et pour lequel les habitudes de son enfance et ses goûts constants le disposèrent si heureusement, se conciliait heureusement avec toutes les tendances et toutes les affections de son école natale. Or, ce genre, tout secondaire qu'il puisse paraître à la première vue, implique des connaissances étendues, des observations variées, et n'est pas assez étranger aux difficultés extrêmes de l'arrangement de la vie et de l'expression, pour que l'artiste qui y excella soit privé de prendre son rang dans l'élite des producteurs. Venise eût été folle en ne réclamant pas, dans son orgueil, cet enfant de si légitime et si noble filiation. Un homme de précoce et vive disposition, tombé, pour apprendre à peindre, dans l'atelier du Giorgione, pouvait-il devenir autre chose qu'un grand

maître, dont Venise serait assez jalouse pour le revendiquer, si loin qu'il allât exercer sa science? Quant à Jean d'Udine, il faut le dire, malgré les insinuations naïves de notre auteur, nous pensons ici de lui ce que l'on en a pensé à Venise. Ce n'est pas, toutefois, que nous prétendions que l'irrésistible ascendant de Raphaël n'ait pas dû faciliter à son jeune collaborateur une forte et visible appropriation des éléments de grâce et de pureté, apanage principal de la tradition romaine. Mais, de cette concession toute naturelle, en venir à admettre l'absorption radicale ou la subalternisation complète, dans la donnée raphaëlesque, des vigoureuses et enivrantes influences du Giorgione, reçues à leur source, c'est impossible. D'ailleurs, l'œuvre de Jean d'Udine est là! Si nous n'avions pas suffisamment expliqué par quelles démarches et par quelle compatibilité l'immense et universel talent de Raphaël s'était accru, nous devrions ici, remontant du modeste élève au glorieux maître, faire ressortir bien des choses négligées par notre auteur. Mais à quoi bon, maintenant? Il est des points sur lesquels il ne faut pas insister, si l'on veut qu'à sa suite personne n'abuse. Mais, ce qu'en bonne justice, ce qu'en toute discrétion il ne convient pas qu'on tolère, c'est cette assertion de notre auteur, tendant à établir que bien en prit à Jean d'Udine de se tourner de bonne heure vers Rome, parce qu'une fois une mauvaise méthode adoptée, on ne s'en débarrasse plus guère. Une telle parole, à propos d'un homme placé, dès sa première enfance, sous l'œil du Giorgione et dans

le compagnonnage du Titien , arrive malencontreusement. Discuter, ici, serait puéril. Cependant sur ce point d'achoppement, où viennent se heurter d'éternelles, d'insolubles questions, qui ne sont telles que parce qu'elles sont mal posées, nous faisons franchement défaut, nous bornant à exprimer, après l'hommage sincère et religieux que nous avons rendu à l'école romaine et à l'école florentine, notre opinion bien nette et bien intime sur la méthode et la personnalité du Giorgione. Cette méthode ne le cède à aucune autre. Forte, ample, simple et gracieuse, elle ne peut vicier ni amoindrir aucun génie. Et le jeune homme de Castel-Franco, qui, malgré ses regrettables dissipations, malgré sa mort prématurée, en résuma le premier les données complètes, et en fournit les premiers et entiers exemples, ne pâlit devant nul autre. On lui prête trop volontiers, sur ce qu'il a fait et sur ce qu'il a pu, tout ce que ses mœurs, les circonstances et la peste lui ont disputé.

Et pour Jean d'Udine, remarquons, en finissant, qu'en dépit de tout ce que peut avoir d'entraînant le bruit des réputations rivales et lointaines, on n'abandonne point l'atelier d'un tel maître à moins qu'on ne s'y désespère ou qu'il ne vous en chasse. Quand le Giorgione mourut, en 1511, à trente-quatre ans, Jean d'Udine n'en avait que dix-sept. Il n'est pas à croire qu'il soit venu, avant ce triste événement, demander à Raphaël de meilleurs enseignements. Raphaël, d'ailleurs, était trop grand et trop intelligent pour dénigrer, tout en l'accroissant et

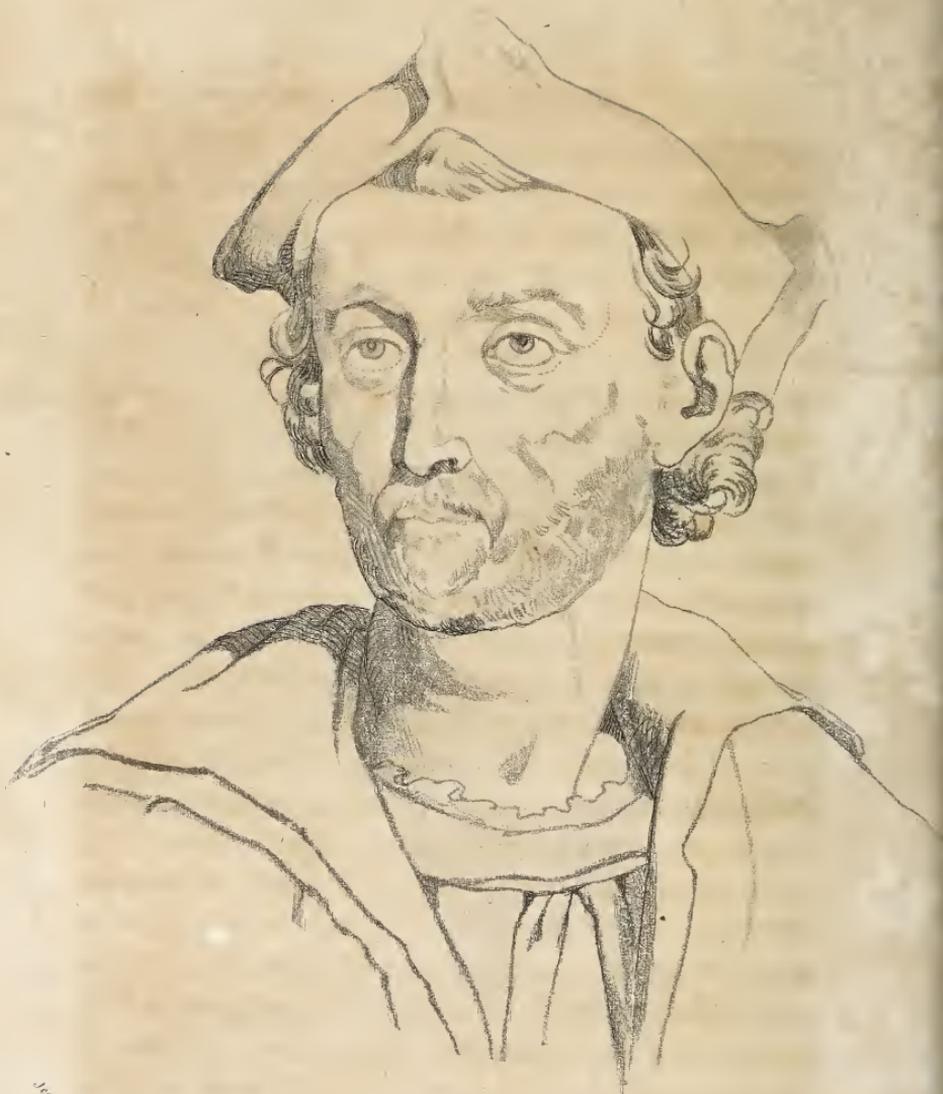
en l'employant, ce que l'enfant d'Udine lui apportait du précieux héritage d'un des génies avec lequel il sympathisa le plus, et vers lequel l'entraînait manifestement sa prodigieuse perfectibilité, dans les beaux jours de sa force et de sa maturité.



NOTES.

- (1) Ces stucs et ces grotesques ont été gravés à Rome en 1751.
- (2) Les grotesques et les stucs du Colysée et des Thermes de Dioclétien n'existent plus.
- (3) Ces stucs ont été détruits.
- (4) Ce plafond a été jeté à terre.
- (5) Ces peintures ont été badigeonnées.
- (6) Guglielmo della Porta, frate del Piombo, était Milanais et non Génois.
- (7) Le musée du Louvre possède trois dessins de Giovanni d'Udine, représentant des arabesques.





Remond del.

Barquet sc.

SOGLIANI.

GIO. ANTONIO SOGLIANI.

PEINTRE FLORENTIN.

Les écrivains et les artistes d'un caractère mélancolique sont souvent les plus patients et les plus rudes travailleurs : aussi manquent-ils rarement d'exceller dans leur profession. Nous citerons pour exemple Gio. Antonio Sogliani, peintre florentin, dont les dehors étaient si froids qu'on l'aurait pris pour la mélancolie elle-même. Cette affection le dominait de telle sorte, qu'à l'exception de son art, il ne songeait guère qu'aux nécessités de l'existence matérielle, qui, du reste, le préoccupait vivement, bien qu'il eût de quoi vivre fort à l'aise.

Gio. Antonio Sogliani vécut et travailla pendant vingt-quatre ans avec Lorenzo di Credi, auquel il témoigna toujours une grande vénération et un entier dévouement. Dans toutes ses productions, il se montra le fidèle disciple de ce maître, comme l'annonçait sa première peinture, qu'il fit d'après la Nativité du Christ exécutée par Lorenzo di Credi pour les religieuses de Santa-Chiara. Cette copie, qui n'est point inférieure à l'original, se trouve dans l'église de l'Osservanza, sur la colline de San-Miniato, hors de Florence.

Lorsque Sogliani se fut séparé de Lorenzo, il peignit à l'huile, dans l'église de San-Michele-in-Orto, pour la compagnie des cabaretiers, un saint Martin en costume d'évêque qui lui assura une bonne réputation.

Gio. Antonio avait aussi en haute estime les œuvres et le style de Fra Bartolommeo di San-Marco. Il chercha à se rapprocher de son coloris, ainsi que l'atteste une Adoration des Mages dans laquelle il introduisit son portrait, qui est très-ressemblant. Cette composition, qu'il avait laissée inachevée, mais que néanmoins il avait conservée dans son atelier, fut vendue, après sa mort, à Sini-baldo Gaddi, lequel, après l'avoir fait terminer par Santi Titi dal Borgo, la plaça dans sa chapelle de l'église de San-Domenico de Fiesole.

Sogliani fit ensuite, pour Madonna Alfonsina, femme de Pierre de Médicis, un tableau qui alla orner l'autel de la chapelle des Martyrs, dans l'église des Camaldules de Florence. Il y représenta un saint Arcadius crucifié, d'autres martyrs avec leurs croix entre les bras, et deux figures agenouillées et le corps à moitié nu : quelques petits anges tenant des palmes voltigent dans les airs. Cet ouvrage, aussi remarquable par la netteté de l'exécution et par la beauté du coloris que par la vivacité des têtes, était, comme nous l'avons dit, chez les Camaldules. Mais le monastère de ces saints ermites leur ayant été enlevé pendant le siège de Florence, puis donné aux religieuses de San-Giovannino, et enfin détruit de fond en comble, le tableau de So-

gliani fut porté, comme l'un de ses meilleurs morceaux, dans l'une des chapelles de la famille de Médicis, par l'ordre du seigneur duc Cosme.

Pour les religieuses de la Craetta, notre artiste peignit à l'huile une Cène qui fut très-admirée, et pour Taddeo Taddei, dans la rue de Ginori, un beau Tabernacle à fresque renfermant un Crucifix, avec la Vierge, saint Jean, et quelques anges éplorés. Dans l'abbaye des moines noirs de Florence, il y a encore de sa main un Crucifix entouré de plusieurs anges, de la Vierge, de saint Jean, de saint Benoît, de sainte Scholastique et d'autres personnages. Pour l'église des religieuses dello Spirito-Santo, sur la colline de San-Giorgio, il fit un saint François et une sainte Élisabeth, reine de Hongrie. Pour la confrérie del Ceppo, il représenta sur une magnifique bannière, d'un côté la Visitation de la Vierge, et de l'autre côté l'évêque saint Nicolas, accompagné de deux enfants revêtus du costume de flagellant : le premier de ces enfants tient un livre, le second trois boules d'or.

A San-Jacopo-sopr'-Arno, Sogliani figura la Trinité avec sainte Marie-Madeleine, sainte Catherine, saint Jacques et une multitude d'enfants agenouillés. Aux côtés de ce tableau il plaça saint Jérôme pénitent et saint Jean. Puis il chargea son élève Sandrino del Calzolaio d'orner le gradin de trois sujets qui méritèrent de justes éloges.

Au fond d'un oratoire d'Anghiari, Sogliani peignit à l'huile un Cénacle avec des figures grandes comme nature, et sur les deux murs en retour Jé-

sus lavant les pieds à ses apôtres et un serviteur apportant deux cruches pleines d'eau. On conserve avec vénération, à Anghiari, cet ouvrage vraiment précieux qui valut à son auteur honneur et profit.

Notre artiste fit aussi une Judith qui fut envoyée en Hongrie comme une très-belle chose, et une Décollation de saint Jean-Baptiste que Paolo da Terrarossa expédia à Naples. Dans ce dernier tableau, Sogliani reproduisit l'extérieur du chapitre des Pazzi tel qu'il est dans le premier cloître de Santa-Croce.

Il exécuta ensuite à l'huile, pour les membres de la famille des Bernardi, un saint Jean-Baptiste et un saint Antoine de Padoue grands comme nature. Entre ces deux figures qui furent placées dans une chapelle de l'Osservanza di San-Miniato, il devait peindre un Christ mort sur les genoux de Marie; malheureusement il était d'une telle lenteur qu'il fut forcé d'abandonner ce travail, Bernardi, qui le lui avait commandé, étant mort avant qu'il l'eût achevé.

Dans ce temps, Perino del Vaga quitta Gênes à la suite de quelques différends avec le prince Doria, et se rendit à Pise où il fut chargé, avec plusieurs autres maîtres, ainsi que nous le raconterons dans sa biographie, de peindre les compartiments formés par les bordures de marbre sculptées par Stagio da Pietrasanta, dans les chapelles de la dernière nef de la cathédrale et dans la sacristie qui est derrière le maître-autel. Mais Perino ayant été rappelé à Gênes, Sogliani fut choisi pour exécuter les tableaux de la sacristie. On lui ordonna d'y repré-

senter des sacrifices de l'Ancien-Testament , par allusion à celui que l'on offrait sur le maître-autel. Il débuta par le sacrifice de Noé, et fit ensuite celui de Caïn et d'Abel. Ces deux compositions furent très-admirées, surtout la première qui renferme des morceaux d'une grande beauté. Dans la seconde, on remarque le paysage, qui est supérieurement traité, et le contraste frappant qui existe entre la douce figure d'Abel et le visage nébuleux de Caïn. Si le Sogliani eût été plus expéditif, il n'aurait pas manqué d'être chargé de toutes les peintures de la cathédrale par l'intendant Messer Antonio di Urbano, qui aimait beaucoup son talent; mais, après les tableaux de Noé et d'Abel dont nous venons de parler, il dépensa un temps infini à en faire un troisième contenant la Vierge, saint Jean-Baptiste, saint Georges, sainte Marie-Madeleine, sainte Marguerite et d'autres saints. Ce tableau, destiné à la chapelle commencée par Perino del Vaga, fut achevé à Florence, et plut tellement aux Pisans, que Sogliani en mit aussitôt trois autres en train. Par malheur, il ne put les terminer du vivant de Messer Antonio di Urbano qui les lui avait alloués. Cet intendant eut pour successeur Bastiano della Seta, qui, voyant traîner les choses en longueur, demanda quatre tableaux pour la sacristie à Domenico Beccafumi, de Sienne, qui les conduisit rapidement à fin, comme nous le dirons en son lieu. Beccafumi exécuta encore un autre tableau pour l'une des chapelles.

Pendant ce temps, Sogliani termina tout à son aise et avec un soin extrême deux tableaux dans

chacun desquels il montra la Vierge entourée de plusieurs saints. Puis il arriva à Pise où il peignit un dernier tableau qui est bien inférieur aux précédents, soit que son âge avancé ou la concurrence du Beccafumi en ait été cause.

Pour compléter la décoration des chapelles il manquait encore trois tableaux. Bastiano della Seta les confia à Giorgio Vasari d'Arezzo, lequel en fit deux qui sont près de la porte de la façade. Dans celui qui est du côté du Campo-Santo on voit la Vierge portant l'Enfant Jésus que caresse sainte Marthe. Viennent ensuite sainte Cécile, saint Augustin, saint Joseph, saint Guide ermite, saint Jérôme, saint Luc l'Évangéliste, et quelques enfants dont les uns tiennent une draperie et les autres des fleurs. L'intendant de la cathédrale exigea que Vasari représentât de nouveau, dans le second tableau, la Vierge portant son fils. Vasari lui obéit; mais, pour éviter autant que possible une fastidieuse répétition, il plaça le Christ mort entre les bras de sa mère, et rangea autour saint Jacques martyr, saint Matthieu, saint Sylvestre pape et saint Turpin, comme dans une Déposition de croix. Le dernier plan est occupé par les deux larrons crucifiés, accompagnés de cavaliers, de bourreaux, de saint Joseph, de saint Nicodème et des Maries. Ainsi l'ordonna l'intendant Bastiano della Seta, qui voulut que tous les saints qui se trouvaient dans les anciennes chapelles fussent reproduits dans les nouvelles. Quant au troisième tableau dont Vasari s'était chargé, il fut abandonné au Bronzino qui

fit un Christ avec huit saints. De cette façon furent terminées les chapelles que Sogliani aurait pu décorer seul s'il eût été moins lent.

Comme il était en grand crédit auprès des Pisans, on lui confia le soin d'achever un tableau qu'Andrea del Sarto avait laissé ébauché, et qui est aujourd'hui dans l'oratoire de San-Francesco, sur la place du même nom, à Pise. Pour la cathédrale de cette ville et pour Florence il peignit un grand nombre de draperies de baldaquins; ce genre de travail lui plaisait surtout lorsqu'il pouvait y associer son ami Tommaso di Stefano (1).

Sur ces entrefaites, Gio. Sogliani fut appelé par les religieux de San-Marco de Florence pour orner d'une fresque une paroi de leur réfectoire, aux dépens de l'un de leurs frères convers, de la famille des Martelli, lequel avait recueilli un riche héritage. Sogliani, afin de déployer tout son savoir, choisit pour sujet le Christ nourrissant cinq mille personnes avec cinq pains et deux poissons. Déjà même il avait tracé un dessin dans lequel entrait une multitude de femmes, d'enfants et de personnages de toute sorte; mais les religieux le repoussèrent en disant qu'il leur fallait un sujet plus tranquille. Alors, pour les satisfaire, Sogliani représenta saint Dominique avec ses moines souffrant de la disette et priant Dieu, tandis que deux anges couvrent de pains la table de leur réfectoire. Sogliani introduisit dans cette composition plusieurs religieux du couvent. Ces portraits, et surtout celui du frère convers, paraissent vivants. Il fit ensuite, dans l'espace semi-

circulaire qui est au-dessus de la table, saint Dominique au pied d'un Crucifix avec la Vierge et saint Jean l'Évangéliste, et sur les côtés sainte Catherine de Sienne et saint Antonin archevêque de Florence. Cette fresque est exécutée avec beaucoup de soin et de netteté. Néanmoins Sogliani aurait obtenu bien plus de succès encore, s'il eût suivi son premier projet, parce que les peintres rendent toujours mieux leurs propres idées que celles d'autrui. Mais, d'un autre côté, il est juste que l'on contente celui qui paie.

Le dessin du Miracle des cinq pains et des deux poissons appartient aujourd'hui à Bartolommeo Gondi, qui possède en outre un grand tableau du même auteur, et une foule de croquis et de têtes peintes, d'après nature, sur des feuilles de papier couvertes d'un enduit. Ces têtes ont été données à Bartolommeo Gondi par la femme de Sogliani. Nous aussi, nous avons dans notre collection plusieurs beaux dessins de la main de ce maître.

Il commença, pour Giovanni Serristori, une vaste page destinée à San-Francesco-dell'Osservanza, hors de la porte de San-Miniato. Ce tableau, qui renferme un nombre infini de personnages et quelques têtes merveilleuses, les plus belles qu'ait jamais produites notre artiste, demeura inachevé à la mort de Giovanni Serristori. Toutefois, comme Sogliani en avait reçu le prix à l'avance, il le finit peu à peu, et le remit à Messer Alamanno Salviati, gendre et héritier de Giovanni Serristori. Messer Alamanno le donna, avec la bordure, aux religieuses de San-

Luca, qui l'ont placé sur leur maître-autel, dans la rue des Ginori.

Sogliani fit à Florence quantité d'autres ouvrages, qui sont partie dans les maisons des citadins, partie dans divers pays ; mais il est inutile de les mentionner après avoir parlé des plus importants.

Gio. Antonio Sogliani était plein de probité et de religion. Il veilla toujours de près à ses affaires, sans cependant jamais nuire à aucun de ses rivaux.

Il eut pour élève Sandrino del Calzolaio, auteur du Tabernacle de l'encoignure delle Murate et du saint Jean-Baptiste de l'hôpital del Tempio. Les productions de Sandrino seraient plus nombreuses s'il ne fût point mort prématurément.

Sogliani compta aussi parmi ses disciples Michele, qui passa ensuite à l'école de Ridolfo del Ghirlandajo, duquel il prit le nom ; Benedetto, qui exécuta de belles et nombreuses peintures en France, où il se rendit avec Antonio Mini (2), élève de Michel-Ange Buonarroti, et enfin Zanobi di Poggino, qui remplit la ville d'une multitude de tableaux.

Sogliani rendit son âme à Dieu à l'âge de cinquante-deux ans, après avoir cruellement souffert de la pierre. On le pleura comme un homme de bien et comme un artiste d'un talent séduisant, car il savait donner aux physionomies de ses personnages cette expression d'honnêteté, de douceur, d'aménité et de bienveillance, tant affectuonnée de ceux qui ne recherchent pas exclusivement les grandes difficultés.

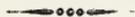
Après sa mort, on ouvrit son corps, et l'on y

trouva trois pierres dont chacune était de la grosseur d'un œuf. Jusqu'à son dernier jour, il n'avait jamais voulu consentir à ce qu'on lui en fit l'extraction, ni même à en entendre parler.



Les convenances de notre publication nous ont forcés à renvoyer au volume prochain la biographie de Lorenzo di Credi, le maître et l'inspirateur d'Antonio Sogliani. Ce Lorenzo di Credi, peu connu chez nous, n'en est cependant pas moins un des hommes les plus éminents de l'art italien. Artiste d'un talent accompli, d'un génie original, de mœurs remarquables, et surtout d'une incontestable influence, il devra spécialement nous occuper, et nous nous promettons sur lui d'assez longs développements. Dans ces développements, nous comprendrons une appréciation de toute l'école siennoise, à laquelle Lorenzo se rattache par plus d'un point. Si l'on y a pris garde, on se rappelle que l'abondance des matières nous a contraints successivement de passer sous silence cette école si intéressante, et dont l'examen consciencieux importe surtout aujourd'hui, où les doctrines qu'on lui attribue généralement tendent à revivre, et prétendent même à dominer. C'est sous l'impression de cette discussion, que nous nous croyons en droit de prier nos lecteurs de lire surtout la biographie de Sogliani, qui, ainsi qu'on l'a vu,

s'est rattaché par une si constante amitié à Lorenzo di Credi.



NOTES.

(1) Voyez, dans la vie de Lorenzo di Credi, tome VII, ce que Vasari dit de ce Tommaso di Stefano.

(2) Antonio Mini porta en France la fameuse Léda que Michel-Ange lui avait donnée. Voyez le *Riposo* de Borghini.



GIROLAMO DE TRÉVISE,

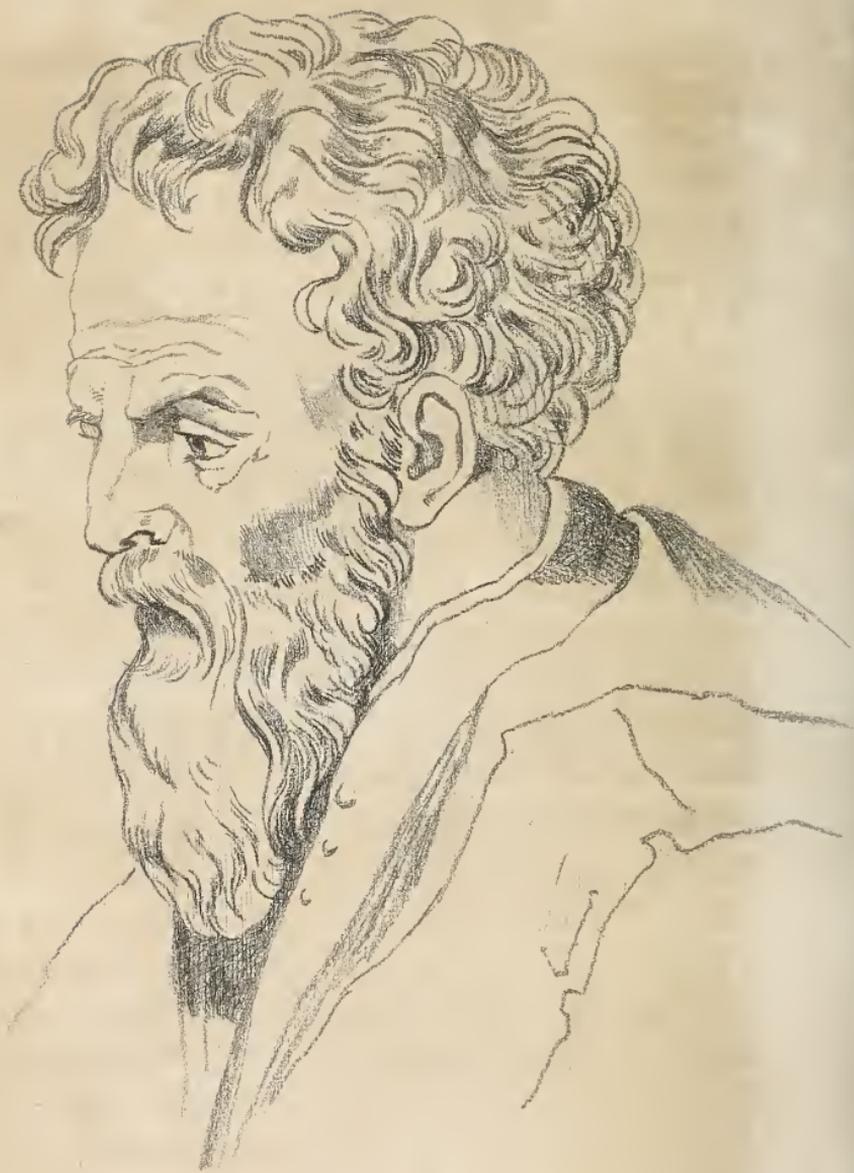
PEINTRE.



L'homme qui passe toute sa vie à travailler dans sa patrie obtient rarement de la fortune le prix dû à son mérite, tandis que celui qui n'adopte un pays qu'après en avoir parcouru plusieurs arrive toujours, tôt ou tard, à se voir convenablement apprécié. Mais souvent aussi, à peine a-t-il atteint le but désiré, que la mort vient le frapper de son doigt glacé. C'est ce que nous montrera l'histoire du peintre Girolamo de Trévisé (1).

Girolamo fut justement regardé comme un très-bon maître; car, bien que ses peintures à l'huile et à fresque ne soient pas d'un dessin irréprochable, elles se distinguent par le charme du coloris.

Girolamo imita grandement les allures de Raphaël d'Urbin, et laissa de nombreux ouvrages à Trévisé, sa patrie, et à Venise, où, entre autres choses, il peignit à fresque la façade et une salle de la maison d'Andrea Udone, ainsi que quelques frises d'enfants dans la cour. Ces décorations sont coloriées, et non en clair-obscur, parce qu'à Venise la couleur plaît souverainement. Au milieu de la



Jeanron del.

Wagner sc.

CIRCOLO DI TREVISE

façade, Girolamo représenta Junon fendant les nuages d'un vol rapide, le front surmonté d'un croissant, les mains élevées au-dessus de sa tête, et armées l'une d'un vase et l'autre d'une coupe; un Bacchus gras et rubicond répand un vin généreux, et donne le bras à une Cérès qui distribue de riches épis aux Grâces et à cinq petits enfants, qui les reçoivent pour jeter l'abondance dans la maison des Udoni, qu'Apollon et Minerve désignent comme l'asile des gens de talent. Cette composition est pleine de fraîcheur, et Girolamo en retira honneur et profit. Il exécuta encore un tableau pour la chapelle de la Madonna de San-Petronio, en concurrence de plusieurs peintres bolonais, ainsi que nous le dirons ailleurs.

Durant son séjour à Bologne, il peignit à l'huile et en clair-obscur, à San-Petronio, dans la chapelle de Sant'-Antonio-da-Padoa, plusieurs traits de l'histoire de ce saint, non moins remarquables par la grâce et le savoir que par l'extrême netteté de l'exécution. L'église de San-Salvatore possède de lui deux tableaux, dont l'un renferme la Vierge et divers saints montant les degrés du temple, et l'autre la Vierge planant dans les airs avec quelques anges : saint Jérôme et sainte Catherine occupent le bas de cette composition, qui est assurément la plus faible qu'il y ait, de la main de notre artiste, à Bologne. Dans la même ville, il figura au-dessus d'une porte le Christ en croix, accompagné de la Vierge et de saint Jean. Cette fresque est très-admirée. Mais son chef-d'œuvre est un tableau à l'huile qu'il fit pour

San-Domenico de Bologne, et dans lequel il représenta la Madone, plusieurs saints et le donateur. Pour le comte Gio. Battista Bentivogli, il peignit parfaitement une Adoration des Mages d'après un carton de Baldassare Peruzzi, qui contenait plus de cent figures. Enfin, on voit encore quantité de productions de son pinceau dans les maisons et les églises de Bologne.

A Galiera, il couvrit d'ornements en clair-obscur la façade des Teofamini et une autre façade qui est derrière l'habitation des Dolfi. La dernière est regardée, par la plupart des artistes, comme le meilleur morceau qu'il ait laissé dans la ville.

Girolamo alla ensuite à Trente, où il acquit une très-grande réputation en décorant le palais du vieux cardinal Madruzzi, en compagnie de divers peintres.

De retour à Bologne, il reprit les travaux qu'il y avait commencés, et bientôt après concourut pour un tableau destiné à l'hôpital della Morte. A tort ou à raison, on lui préféra un de ses rivaux, et le ressentiment qu'il en conçut fut tel qu'il ne tarda pas à quitter Bologne. L'injustice dont il se croyait victime fut pour lui la cause d'un bonheur auquel il n'avait jamais songé. En effet, s'il eût obtenu la commande qu'il ambitionnait, il n'aurait pu profiter de l'heureuse occasion que lui offrit son étoile de passer en Angleterre, où il fut présenté par ses amis au roi Henri, qui l'attacha à son service en qualité d'ingénieur. De beaux dessins d'architecture, qu'il avait exécutés d'après des édifices de Toscane

et d'Italie, excitèrent l'admiration du roi, qui l'accabla de présents, lui assigna une pension annuelle de quatre cents écus, et lui fournit les moyens de se construire une belle maison. Cette magnifique position consola facilement Girolamo de l'échec qu'il avait éprouvé à Bologne. Il vivait donc dans la joie, remerciant Dieu, qui l'avait conduit dans un pays où les hommes lui étaient si propices. Mais cette félicité extraordinaire devait avoir peu de durée. La guerre ayant éclaté entre les Français et les Anglais, Girolamo fut chargé d'inspecter les bastions, les fortifications et l'artillerie du camp, et un jour que l'on battait en brèche la ville de Boulogne, en Picardie, il vint un boulet de canon qui le coupa en deux. C'est ainsi qu'il perdit la vie, en 1544, à l'âge de trente-six ans.



Girolamo de Trévisé, qui a été indiqué par quelques auteurs comme disciple de Raphaël, parce qu'il en imita quelquefois le style, n'en est pas moins nettement, par ses plus importants travaux, et par son éducation, un élève de l'école vénitienne. Ainsi, pour le moment au moins, nous n'ajouterons rien à sa biographie. Seulement nous ferons remarquer que son émigration, qui eut pour lui de si déplorable suites, correspond à ce grand mouvement, résultat de l'inquiétude, de la concurrence et du malaise, qui jeta hors de l'Italie tant

d'hommes remarquables par la variété et l'étendue de leurs talents; mouvement que nous avons déjà constaté dans nos notes sur le Torrigiano. Ces émigrations, dans leurs causes et dans leurs conséquences, constituent un fait grave et plein d'enseignement. Nous espérons un jour y consacrer une attention spéciale, et, à cet égard, nous avons déjà ramassé autant de documents que nous l'avons pu. Mais n'ayant, dans cet ordre de recherches et de considérations, aucun prédécesseur sur lequel nous puissions nous appuyer, on comprend que le temps est nécessaire même pour produire un travail insuffisant. Notre publication du Vasari ne pourra donc l'offrir; seulement, nous profitons de l'occasion qui se présente à nous de signaler cette lacune chez les historiens et les critiques de l'art, et de nous inscrire parmi ceux qu'elle a frappés, et qui s'essayeront à y suppléer.



NOTE.

(1) Le P. Federici, sur la foi du Mauro, donne à Girolamo le surnom de Pennachi. Voyez Lanzi.



Jeannot del.

Harquet sc.

FOLIO DE CARAVAGGIO.

POLIDORO DE CARAVAGGIO

ET

MATURINO DE FLORENCE,

PEINTRES.

Le siècle de Léon X, qui fut vraiment l'âge d'or pour les hommes de mérite, vit Polidoro de Caravaggio, créé peintre par la nature et non par l'étude, occuper une place distinguée parmi les plus illustres maîtres (1). Arrivé à Rome, dans le temps où l'on bâtissait les loges du Vatican, sous la direction de Raphaël d'Urbin, Polidoro servit le mortier aux maçons jusqu'à l'âge de dix-huit ans. Mais les fresques de Giovanni d'Udine aiguillonnèrent si vivement son goût inné pour la peinture, qu'il ne tarda pas à se lier avec tous les jeunes et habiles artistes d'alors, afin de s'initier aux secrets du métier. Il s'attacha surtout à Maturino de Florence qui travaillait dans la chapelle du pape, et avait la réputation de très-bien dessiner d'après l'antique. Dans la société de Maturino, Polidoro conçut pour l'art une si ardente passion, que peu de mois lui suffirent pour donner des preuves de talent qui émerveillèrent tous ceux qui l'avaient connu sous l'habit

de manœuvre ; et bientôt après , ses efforts produisirent de tels fruits , que l'on s'accorda à lui reconnaître le plus beau et le plus noble génie , entre tous les jeunes et savants peintres qui l'entouraient. La haute estime que rencontra Polidoro resserra si bien l'amitié qui l'unissait déjà à Maturino , qu'ils résolurent de vivre ensemble jusqu'à leur dernier jour en véritables frères. Ils mirent donc en commun leurs volontés , leur argent et leur travail. Comme il y avait alors à Rome une foule d'artistes qui jouissaient d'une position , d'une renommée et d'une vogue que leur avaient méritées une vivacité et une fraîcheur de coloris que l'on ne trouvait point dans les tableaux de nos deux associés , ces derniers imaginèrent d'imiter Baldassare Peruzzi de Sienne , qui venait de consacrer l'usage de peindre les façades des maisons en clair-obscur. Ils commencèrent par en décorer une en compagnie de Pellegrino de Modène , à Montecavallo , vis-à-vis de San-Salvestro (2). Puis ils tentèrent d'autres semblables essais près des portes latérales de San-Salvatore-del-Lauro et de la Minerva , et au-dessus de San-Rocco-a-Ripetta ils laissèrent une frise de monstres marins. Mais nous ne nous arrêterons point à énumérer ici tous les ouvrages en ce genre , dont ils remplirent Rome à leur début , parce que ceux qu'ils exécutèrent dans la suite sont infiniment supérieurs. Quoi qu'il en soit , ils s'encouragèrent à marcher dans cette voie , et se mirent à étudier les antiquités de Rome , de telle sorte qu'il n'y eut pas de vases , de statues , de colonnes , de bas-reliefs et de fragments qu'ils ne

dessinassent et n'introduisissent dans leurs clairs-obscurs (3). A force de volonté et d'application, ils s'approprièrent le goût antique avec un si égal succès, qu'il était impossible de distinguer les productions de l'un de celles de l'autre, bien que Maturino eût moins de facilité naturelle que Polidoro.

Sur une façade de la place de Capranica, ils peignirent les Vertus théologiques, et au-dessous des fenêtres, une frise où l'on voyait Rome sous la figure de la Foi, armée du calice et de l'hostie, et recevant les tributs de tous les peuples, tandis que les Turcs, convertis, détruisent le tombeau de Mahomet, conformément aux paroles de l'Écriture qui annoncent qu'au jour suprême il y aura un seul troupeau et un seul pasteur (4).

Personne n'égala jamais la richesse d'invention que Polidoro et Maturino déployèrent dans leurs compositions, comme le témoignent l'empressement avec lequel les peintres étrangers viennent les étudier, et la préférence que les dessinateurs leur accordent à Rome sur les autres peintures; aussi peut-on dire qu'ils ont été plus utiles à l'art, que tous les maîtres qui se sont succédé jusqu'à eux depuis Cimabue.

Ils firent deux façades en *sgraffito*, l'une dans le Borgo-Nuovo, l'autre au coin de la Pace. Sur la maison des Spinoli ils représentèrent la mort de Tarpeïa, des sacrifices et des combats de lutteurs, et près de la Torre-di-Nona, vers le pont de Sant'-Angelo, le Triomphe de Camille (5) et un sacrifice antique. Dans la rue qui conduit à l'Imagine-di-Ponte, ils

figurèrent le supplice de Perillus. La force qu'emploient les bourreaux pour jeter Perillus dans le fatal taureau d'airain qu'il a lui-même fabriqué est admirablement rendue, ainsi que la terreur dont est frappé le condamné. Phalaris, assis sur un trône, préside au châtement du sculpteur dont le génie cruellement industriel avait produit un nouvel et affreux instrument de torture (6). La même maison est ornée d'une belle frise composée d'enfants et de divers personnages coloriés en bronze.

Polidoro et Maturino exécutèrent, sur la place de la Douane, des batailles, et sur la façade de la propre maison où est l'Imagine-di-Ponte, plusieurs sujets dans lesquels le sénat romain joue le principal rôle.

En entrant, à droite, dans l'église de Sant'Eustachio, on rencontre une petite chapelle où l'on reconnaît des figures dues au pinceau de Polidoro (7). Les deux associés peignirent encore la façade des Cepperelli, et derrière la Minerva, dans la rue qui mène aux Maddaleni, plusieurs sujets romains parmi lesquels on admire surtout un triomphe d'enfants merveilleusement beau et gracieux. Sur la façade des Buoni-Augurj, près de la Minerva, ils représentèrent Romulus traçant avec la charrue l'enceinte de Rome. Ils jetèrent dans cette composition un tel parfum d'antiquité, que l'on croit voir revivre les fondateurs de la ville éternelle. En effet, jamais personne ne se montra plus habile qu'eux en ce genre, et, chaque fois que l'on regarde leurs ouvrages, on ne peut se défendre d'un profond éton-

nement en songeant qu'il a été permis à la nature de doter notre siècle d'hommes capables de produire de tels miracles.

Au-dessous de Corte-Savella, dans la maison de la signora Costanza, ils peignirent l'Enlèvement des Sabines. La frénésie des ravisseurs est non moins énergiquement exprimée que la désolation des malheureuses femmes qui essaient d'échapper aux fantassins et aux cavaliers. Polidoro et Matorino réussirent encore bien mieux à exprimer les affections de l'âme dans les tableaux de Mutius Scevola, d'Horatius Coclès, et dans celui de la fuite de Porsenna, roi de Toscane.

Dans le jardin de Messer Stefano dal Bufalo, près de la fontaine de Trevi, ils firent des sujets relatifs à la fontaine du Parnasse, avec des grotesques et de charmantes figurines; puis, dans la maison du Baldassino da San-Agostino, des *sgraffiti* avec quelques bustes d'empereur au-dessus des fenêtres de la cour (8).

A Montecavallo, non loin de Sant'-Agata, ils couvrirent une façade d'une multitude d'épisodes historiques parmi lesquels nous citerons celui de l'eau du Tibre portée au temple dans un crible par la vestale Tuzia, celui du navire que Claudia amène sur le rivage à l'aide de sa ceinture, et celui de Brennus attaqué par Camille (9). Sur une autre façade de la même maison, ils placèrent Romulus et Remus attachés aux mamelles de la louve, Horatius Coclès défendant contre mille ennemis l'entrée du pont que les pionniers romains coupent derrière

lui, et Mutius Scevola se brûlant la main devant le roi Porsenna. Dans l'intérieur de la même maison ils laissèrent plusieurs paysages. Ils enrichirent ensuite la façade de San-Pietro-in-Vincola de quelques prophètes de dimension colossale, et de sujets tirés de l'histoire de saint Pierre.

L'abondance et la beauté de ces travaux valurent à nos deux artistes une immense renommée pendant leur vie, et leur assurèrent une gloire éternelle après leur mort.

Ils figurèrent encore, sur une façade de la place où est le palais Médicis, derrière Naona, les Triomphes de Paul Émile et une foule d'autres sujets romains.

A San-Silvestro-di-Montecavallo, ils firent quelques décorations dans la maison et les jardins de Fra Mariano, pour lequel ils peignirent en outre une chapelle et deux tableaux de sainte Marie-Madeleine, qui renferment des masses d'arbres et de rochers admirablement traitées; car Polidoro entendait ces détails mieux qu'aucun autre maître, et l'on peut affirmer que les artistes d'aujourd'hui lui sont redevables de leur facilité.

Polidoro et Maturino ornèrent aussi plusieurs habitations de Rome de peintures à fresque et en détrempe; mais ce ne furent pour ainsi dire que des essais, parce qu'ils ne surent jamais donner aux couleurs cette beauté qu'ils imprimèrent constamment à leurs clairs-obscur. On se convaincra de la vérité de cette assertion, en visitant la maison qui appartenait autrefois au cardinal di Volterra da Torre Sanguigna, où ils exécutèrent si pitoyable-

ment quelques figures coloriées, qu'ils allèrent jusqu'à s'écarter des traits de leur premier dessin. Cela parut d'autant plus choquant, que tout à côté se trouvaient des armoiries du pape Léon, accompagnées de personnages nus supérieurement peints par Gio. Francesco Vetrajo, homme de talent, qui aurait produit de très-grandes choses si la mort ne l'eût point frappé prématurément. Aveuglés par leurs folles illusions, Polidoro et Maturino firent encore certains enfants coloriés qui semblent l'œuvre non de maîtres illustres, mais d'ignorants qui ont besoin d'apprendre les premiers éléments du métier. Ce lamentable morceau est à Sant'-Agostino de Rome, sur l'autel des Martelli, où Jacopo Sansovino sculpta en marbre une Madone. Pour racheter cette faute, nos artistes représentèrent, en clair-obscur, sur le pan de l'autel que couvre la nappe, un Christ mort avec les Maries. Cet ouvrage, qui est très-beau, montre quelle était leur véritable vocation. Étant donc ainsi rentrés dans leur voie accoutumée, ils peignirent, sur deux façades du Campo-Marzio, d'abord l'histoire d'Ancus Martius, puis les fêtes des saturnales que l'on célébrait jadis dans cet endroit. Les biges et les quadriges qui tournent autour des obélisques sont d'une telle perfection, que l'on croit assister en réalité à ces anciens spectacles. Au coin de la Chiavica, en allant vers Corte-Savella, on rencontre une des plus admirables façades que Polidoro et Maturino aient jamais exécutées; car, sans parler des jeunes filles qui passent le Tibre, il y a en bas, près de la porte, un sacrifice où tout

ce qui caractérise cette cérémonie est retracé avec un art merveilleux. Au-dessous de San-Jacopo-degli-Incurabili, ils firent sur une façade un sujet tiré de l'histoire d'Alexandre le Grand, dans lequel ils introduisirent le Nil et le Tibre qu'ils imitèrent des antiques du Belvédère. A San-Simeone, ils décorèrent la façade des Gaddi où l'on voit autant de costumes, de casques, de chaussures, de navires et d'instruments de tout genre, que l'imagination la plus fertile peut en imaginer (10). Vis-à-vis de cette façade on en trouve une autre de moindre dimension, mais que l'on ne saurait désirer ni plus belle ni plus riche. Elle représente Niobé recevant les adorations et les tributs des peuples. Dire combien il y a d'originalité, de grâce, de vigueur et de science, dans cette composition serait une entreprise vraiment au-dessus de nos forces. Viennent ensuite la colère de Latone et l'impitoyable vengeance que Diane et Apollon exercent contre l'orgueilleuse Niobé, en frappant de mort ses sept fils et ses sept filles. Ces figures, et toutes celles qui les accompagnent, paraissent plutôt formées en métal que simplement peintes en couleur de bronze (11). Polidoro et Maturino couvrirent en outre la cour et la galerie de la même maison d'une multitude de petits grotesques d'une beauté divine. En somme, tout ce qui sortit de leurs mains brille d'une grâce et d'une beauté accomplies. Mais si je voulais énumérer toutes leurs productions, il me faudrait un volume entier, car il n'y a pas de stanze, de palais, de jardin, de villa, où l'on n'en rencontre.

Tandis que nos deux artistes attendaient le prix des travaux dont ils avaient embelli Rome, la fortune envieuse envoya, l'an 1527, le cruel Bourbon mettre à feu et à sang cette ville infortunée. Polidoro et Maturino furent donc contraints de se séparer, comme tant de milliers d'amis et de parents qui ne s'étaient jamais quittés. Maturino s'enfuit, et peu de temps après mourut de la peste, à ce qu'on croit. Il fut enseveli à Sant'-Eustachio. Polidoro se réfugia à Naples, où les gentilshommes sont si peu amateurs de bonnes peintures, qu'il manqua d'y mourir de faim. Alors, afin de gagner sa vie plus que pour toute autre chose, il se mit à travailler au compte de plusieurs peintres, qu'il aida dans diverses entreprises. C'est ainsi qu'il fit un saint Pierre dans la grande chapelle de Santa-Maria-della-Grazia. Bientôt, son mérite ayant été vanté, il peignit en détrempe, pour le comte de....., une voûte et quelques façades, et pour le signore.....; il décora en clair-obscur une cour et quelques loges. Il exécuta encore à Sant'-Angelo, non loin de la poissonnerie de Naples, plusieurs tableaux à l'huile, meilleurs de dessin que de coloris. Mais il ne se trouva pas convenablement apprécié, et il résolut d'abandonner ces nobles, qui estimaient plus un cheval qu'un peintre. Il s'embarqua sur une galère, qui le transporta à Messine. L'honorable accueil qu'il reçut dans cette ville l'engagea à se livrer à de sérieuses études pour améliorer son coloris. Le résultat ayant répondu à ses espérances, il fit un grand nombre d'ouvrages, qui maintenant sont dispersés en diffé-

rents endroits. Il s'appliqua aussi à l'architecture, et donna des preuves de son talent en ce genre. Lorsque Charles-Quint passa par Messine, après la victoire de Turin, il éleva, en l'honneur de ce prince, de magnifiques arcs de triomphe, qui lui valurent de l'honneur et de riches récompenses. Cependant, brûlant du désir de revoir cette Rome dont le souvenir poursuit sans cesse tous ceux qui, après l'avoir habitée long-temps, vivent sur une autre terre, il peignit à l'huile un dernier tableau d'un excellent coloris, représentant le Christ marchant au Calvaire en compagnie des larrons, et au milieu d'une immense affluence de soldats, de Pharisiens, de cavaliers, de femmes et d'enfants. Cette composition est si admirablement ordonnée, que l'on dirait que la nature elle-même y a présidé.

Après avoir achevé ce tableau, Polidoro tenta à plusieurs reprises de partir de Messine; mais chaque fois il se laissa retenir par les caresses et les douces paroles d'une femme qu'il aimait depuis plusieurs années. Néanmoins, l'impatience de revoir Rome et ses amis fut si forte, qu'un beau jour il alla chercher à la banque une grosse somme qu'il y avait déposée, et prépara tout pour son prochain départ. Il avait depuis long-temps un valet messinois qui songeait moins à le bien servir qu'à le voler. Dès que le bandit eut vu l'argent retiré de la banque, il résolut de s'en emparer la nuit suivante, en assassinant son maître avec l'aide de quelques complices. Ces scélérats l'assaillirent donc pendant son sommeil, l'étranglèrent, et le percèrent de coups de poignard.

Afin de détourner les soupçons, ils portèrent le cadavre devant la porte de la maîtresse du pauvre Polidoro, comme s'il eût été tué par les parents ou les amis de cette femme. Le valet distribua une bonne partie des écus aux brigands qui avaient coopéré au crime, et les congédia; puis, le matin arrivé, il courut chez un comte, ami de son maître, annoncer en pleurant la triste nouvelle. On se livra pendant plusieurs jours à des recherches qui auraient assurément continué de rester infructueuses, si Dieu n'eût voulu qu'une personne, complètement désintéressée dans l'affaire, ne se fût écriée qu'il était impossible que l'assassinat eût été commis par un autre que par le valet. Le misérable fut garrotté, et, sans attendre la torture, s'avoua coupable. Il fut condamné à être tourmenté avec des tenailles rougies au feu, avant d'être pendu et écartelé. Mais cela ne rendit pas la vie à Polidoro, et la peinture n'en demeura pas moins privée du génie le plus rare qui eût existé depuis des siècles. L'invention, la grâce et la hardiesse dans les productions de l'art seraient mortes avec lui, si elles avaient pu mourir. Bénie soit la nature pour avoir formé un si noble esprit! Maudite soit la fortune pour avoir permis une si épouvantable mort! Mais si Polidoro dut tomber sous les coups de cette cruelle ennemie, son nom échappera aux atteintes du temps.

Regretté de Messine tout entière, Polidoro fut enseveli avec pompe dans l'église cathédrale, l'an 1543.

Il accrut grandement les ressources de l'art en

introduisant une foule de costumes et d'ornemens variés dans ses tableaux, et en peignant toutes sortes de figures, d'animaux, de fabriques, de grotesques et de paysages, si beaux qu'après sa mort il fut imité par tous ceux qui ambitionnèrent un talent universel : aussi les artistes lui doivent-ils une profonde reconnaissance.

Sa vie nous offre cet effrayant exemple de l'instabilité de la fortune, qui, après avoir poussé un homme au plus haut degré de talent dans un art, le condamne à finir misérablement à l'instant même où il s'attendait à jouir du prix de ses travaux. Ainsi, autant la peinture peut se louer de Polidoro, autant il peut se plaindre de la fortune, qui lui sourit un moment pour le conduire ensuite, de la manière la plus imprévue, à une mort douloureuse (12).



Polydore de Caravage, manoeuvre sans ressources et sans instruction première, n'eut besoin que de son génie, et des regards que l'affable Raphaël lui permettait de jeter dans son atelier, pour monter au premier rang. Fortuite éducation, qui, si merveilleuse qu'elle nous paraisse, n'en a pas moins été celle d'un grand nombre d'artistes justement célèbres en Italie. Qu'on s'informe s'il se produit et peut se produire aujourd'hui de tels miracles dans aucune de nos académies, dans aucun de nos ateliers. Cette remarque, comme tant d'autres qu'on a

pu faire déjà, appuiera ce que nous proposons d'établir, touchant l'organisation des ateliers anciens et les incomparables avantages de leur enseignement. — Polydore de Caravage est un grand maître. L'admiration que le Vasari professe pour ses œuvres n'a rien d'exagéré, si l'on consent à ne pas prendre au pied de la lettre l'exclamation hyperbolique que lui arrache l'empressement avec lequel les artistes de son temps copiaient à l'envi les inventions décoratives. Cet immense concours de reproducteurs studieux qui égare ici la bonne foi de notre auteur s'explique facilement. Polidore et Mathurin doivent être comptés parmi les premiers et les plus actifs promulgateurs des combinaisons décoratives dans les travaux de Léon X., combinaisons si riches et si heureuses, que les praticiens de toute l'Europe accoururent à Rome pour s'en approprier le caractère, les motifs et les moyens. Ces combinaisons sont encore en grand crédit. On n'a point cessé de les exploiter à des degrés différents, avec plus ou moins de convenance et de succès. Mais, comme elles sont répandues dans tous les pays par une foule d'imitations, par les dessins et par les gravures ; comme une notable partie des œuvres primitives a été abolie ; comme les décorateurs, d'ailleurs, voyagent peu aujourd'hui, et ne sont pas tous versés dans les documents de l'histoire de leur art, Polidore et Mathurin ont beaucoup perdu de leur influence nominale. Quant à leur influence effective, même sur les travaux actuels dans leur genre, elle est énorme et incontestable.

Maintenant, il nous reste, pour ne commettre ici ni injustice ni oubli, à faire remarquer qu'on aurait tort de reporter entièrement à Raphaël la fécondité des exemples et l'efficacité des inspirations, qui formèrent si rapidement et portèrent si haut le talent de Polydore. Tout en devant être compté parmi les élèves de Raphaël, qui l'initia, le dirigea et l'occupa, Polydore procède surtout de Baldassare Peruzzi, de cet homme de science, de génie et de caprice, pour le talent et les infortunes duquel nous avons témoigné, si on se le rappelle, toute notre admiration et toute notre sympathie. Baldassare Peruzzi est l'homme qui mit en œuvre le plus fortement et le plus heureusement, dans les temps modernes, les puissances réunies des trois arts du dessin. Dans cette forte combinaison, sans blesser aucune utilité ni aucune convenance, il sut faire valoir les affections de nos trois arts à la fois. Baldassare créa comme un art nouveau l'art de la décoration, art auquel l'architecture donne les précieux rapports de la science et de l'ordre, auquel la sculpture fournit les grands et lisibles caractères de la beauté et de la pureté des formes, et auquel la peinture prodigue tous les trésors de vie, d'impulsion, de mouvement, de richesse, de variété. Cette combinaison, si intelligemment élaborée, si puissamment cimentée, du Peruzzi, servit de champ aux plus beaux talents dans tout le cours du seizième siècle.

Polydore de Caravage et Mathurin de Florence, avec une exécution plus spéciale, mais aussi avec

une intelligence moins générale, ne furent que d'heureux manipulateurs. Si l'on veut comprendre combien le beau thème posé à l'instinct et au talent décoratif, par le Peruzzi, a été paresseusement et arrogamment négligé et mal entendu, il suffit de considérer la maigreur et la dislocation de nos dernières distributions dans nos palais et dans nos places, et surtout de nous rappeler l'ignorance, le désordre, le manque de caractère, et l'absence de toute vraie richesse dans nos coûteuses et pauvres solennités de ces derniers temps.



NOTES.

(1) Polidoro de Caravaggio est nommé Caldara par Lomazzo, *Tratt.*, l. 1, cap. 29.

(2) Cette façade a été détruite.

(3) On comptait deux cent quatre-vingt-trois dessins de Polidoro, dans la collection Crozat.

(4) Cette composition a été gravée en 1581, par Giovanni Battista Cavalieri.

(5) Ce triomphe a été gravé par Cherubino Alberti, ou du moins par un de ses élèves.

(6) Cette scène a été gravée par Giovanni Battista Galestruzzi, par Laurenziani et par Stefano della Bella.

(7) Ces figures ont disparu.

(8) La plupart des sujets que Vasari vient d'énumérer ont été gravés.

(9) Au bas de la gravure de ce dernier tableau, publiée par Goltzius, on lit : *Postquam communis omnium artificum opinio*

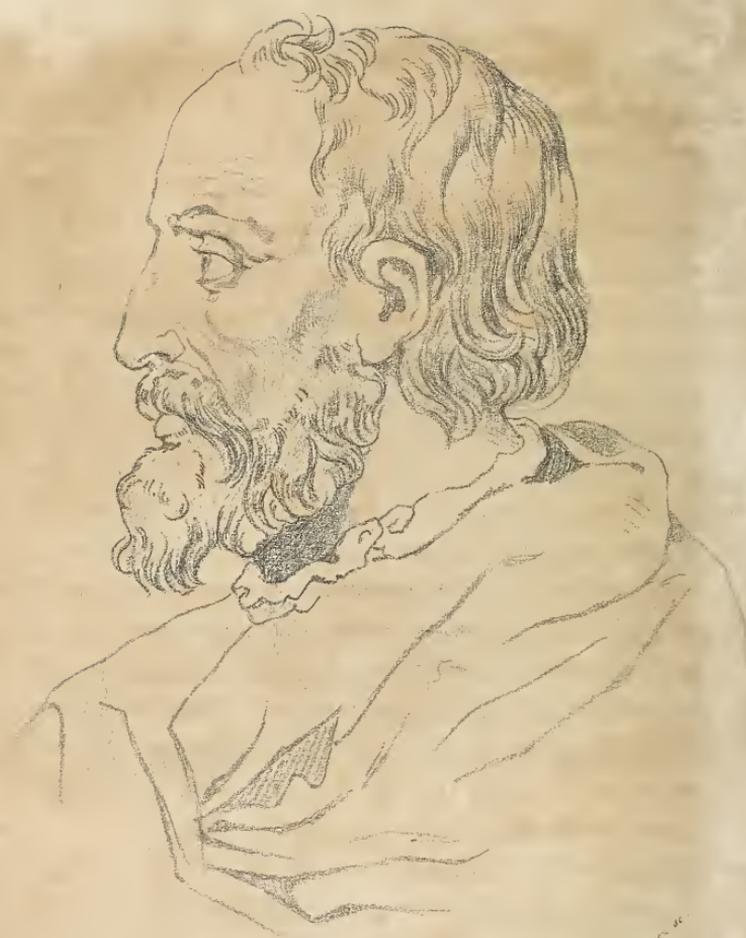
est, ut pictorum tyrones eximium atque singularem facilemque Polidori Caravaggiensis in pingendo modum atque industriam omni diligentia imitentur, hoc quaecumque est inventum atque divulgatum amoris ergo iis dedicare voluit H. Goltius.

(10) La façade des Gaddi représentait un pèlerinage d'Égyptiens ou d'Africains. Elle a été gravée en quatre morceaux par Pietro Santi Bartoli, et dédiée par Giovanni Jacopo de' Rossi à Giovanni Pietro Bellori, célèbre antiquaire.

(11) La fable de Niobé a été gravée par Hans Saenradam, d'après les dessins de son maître Goltzius et par Galestruzzi.

(12) Le Musée du Louvre possède de Polidoro un tableau où il figura l'assemblée des Dieux dans l'Olympe, et des dessins représentant : — La célébration de la Messe. — Les Malheurs de Niobé. — Un Embarquement. — Un Sacrifice. — Une Mère portant son enfant, accompagnée d'une jeune fille. — Des Transports d'armes et de vases, sur des chars traînés par des chevaux et des bœufs. — Une barque remplie de pêcheurs. — Un Combat et des trophées. — Des vaincus implorant la clémence du vainqueur. — Des trophées et des récompenses décernés à des soldats.

On trouve, dans les galeries du même Musée, cinq dessins de Maturino représentant : — l'Enlèvement des Sabines. — Une attaque de cavalerie et d'infanterie. — Un assaut. — Un sujet inconnu sur le premier plan duquel le Tibre est personnifié. — Le Sanglier de la forêt de Calydon atteint par la flèche d'Atalante.



Sanza del

Wagner sc.

LE PACHAVAYOLI O

BARTOLOMMEO DE BAGNACAVALLO,

ET AUTRES PEINTRES ROMAGNOLS.

Certes, l'émulation dans les arts et l'amour de la gloire conduisent presque toujours à bien ; mais lorsque ces nobles sentiments se convertissent en orgueil et en présomption, le talent auquel on aspire ne tarde pas à se dissiper comme un léger brouillard. En effet, comment l'homme qui méconnaît ses propres défauts, et ne fait aucun cas des œuvres d'autrui, saurait-il atteindre à la perfection ? Aussi voit-on le succès répondre bien plus souvent aux efforts des artistes modestes et studieux, qui honorent les grands maîtres, qu'aux espérances de ceux dont la tête est pleine d'arrogance et de fumée. Parmi ces derniers, il faut ranger Bartolommeo de Bagnacavallo (1), le Bolognais Amico, Girolamo de Codignuola et Innocenzio d'Imola. Ces quatre peintres travaillèrent à Bologne à la même époque, et se portèrent les uns aux autres la plus mortelle envie que l'on puisse imaginer. Leur vanité, qui n'était point basée sur un mérite éprouvé, les jeta hors de la voie qui mène à la célébrité ceux qui luttent plutôt pour bien faire que pour écraser

leurs rivaux, et les empêcha de produire les beaux résultats que promettaient leurs débuts.

Bartolommeo de Bagnacavallo se rendit à Rome du temps de Raphaël, dans l'espoir d'arriver à la perfection. Grâce à la réputation qu'il avait déjà acquise à Bologne, on lui confia un travail à la Pace, dans la première chapelle que l'on rencontre au-dessous de celle de Baldassare Peruzzi, en entrant, à droite, dans l'église. Mais les choses n'ayant pas tourné à son gré, il revint à Bologne, où il se trouva en concurrence avec Amico, Girolamo et Innocenzio, dont nous avons parlé tout à l'heure. Chacun d'eux fut chargé de représenter, dans la chapelle de la Madonna, à San-Petronio, un sujet tiré de l'histoire du Christ et de la Vierge. Ces tableaux ont, à peu de différence près, les mêmes qualités; cependant, celui de Bartolommeo annonce une manière à la fois plus souple et plus ferme : les artistes le préférèrent à la Résurrection du Christ de Maestro Amico, dans laquelle on voit, entre autres choses étranges, plusieurs soldats écrasés par le couvercle du sépulcre.

Bartolommeo s'associa ensuite avec Biagio, de Bologne, qui avait infiniment plus de pratique que de génie (2). Ils peignirent ensemble, partie à fresque, partie à sec, le miracle de la Multiplication des cinq pains et des deux poissons dans le réfectoire des Scopetini, à San-Salvatore; ils représentèrent, sur une paroi de la bibliothèque du même couvent, la Dispute de saint Augustin, composition dans laquelle ils introduisirent une fort belle perspec-

tive. Ces maîtres avaient pris, à l'école de Raphaël d'Urbain, un certain style qui plaisait au premier abord, mais qui, au fond, manquait de qualités essentielles. Toutefois, comme il n'y avait alors à Bologne personne qui en sût plus long qu'eux, les Bolognais les tenaient pour les meilleurs peintres de l'Italie.

On voit, de la main de Bartolommeo, plusieurs médaillons à fresque sur la voûte du palais du podestat, et une Visitation de sainte Élisabeth en face du palais des Fantucci, à San-Vitale. Les Servites de Bologne possèdent quelques saints exécutés à fresque, par Innocenzio d'Imola, autour d'une Annonciation peinte à l'huile.

A San-Michele-in-Bosco, Bartolommeo orna de fresques la chapelle de Ramazzotto, chef de parti, en Romagne. Il fit encore à fresque deux saints, accompagnés de petits anges d'une rare beauté, dans une chapelle de Santo-Stefano; et, pour Messer Annibale del Corello, il figura la Circoncision de Notre-Seigneur dans une chapelle de San-Jacopo: au-dessus de ce dernier tableau, il plaça un Sacrifice d'Abraham qui dénote vraiment une grande habileté. A la Misericordia, il peignit en détrempe la Vierge et quelques saints. Enfin, il laissa à Bologne une multitude de tableaux qui sont entre les mains de divers citoyens.

Il est juste de dire que Bartolommeo s'éleva au-dessus du commun par sa conduite et par ses ouvrages, et qu'il l'emporta sur ses concurrents par la pureté du dessin et la sagesse de l'invention, comme

le témoigne un dessin que nous conservons dans notre collection, et qui représente Jésus-Christ discutant dans le Temple avec les Docteurs.

Bartolommeo mourut à l'âge de cinquante-huit ans, après avoir été jaloué jusqu'à son dernier jour par Amico de Bologne, homme aussi fantasque dans son humeur que dans les peintures dont il a rempli l'Italie, et particulièrement la ville de Bologne où il séjourna le plus long-temps (3). Si ses études eussent été dirigées avec discernement et non au hasard, il aurait peut-être surpassé bien des artistes que nous plaçons au premier rang; mais, d'un autre côté, telle est la puissance de la fécondité, qu'il est impossible de ne pas trouver au milieu d'un grand nombre d'ouvrages quelque morceau remarquable. Ainsi, parmi la multitude des productions d'Amico, on admire sa façade de la place des Marsigli où il représenta en clair-obscur, avec un rare talent, divers sujets historiques et un combat acharné d'animaux. Près de la porte da San-Mammolo, il peignit une autre façade, et, à San-Salvatore, il couvrit une frise de la grande chapelle d'ornements si extravagants, que l'homme qui aurait le plus envie de pleurer ne pourrait s'empêcher de rire de ces prodigieuses folies. Bref, il n'y a pas une église, pas une maison à Bologne, qui n'ait quelque barbouillage de sa main.

Amico laissa également de nombreux travaux à Rome; et dans l'église de San-Friano, à Lucques, il décora une chapelle où, à côté des fantaisies les plus bizarres, on rencontre des pages dignes d'es-

time, comme, par exemple, l'Histoire de la croix et celle de saint Augustin. Du reste, ces fresques sont les meilleures que Maestro Amico ait jamais produites. Payons encore un juste tribut d'éloges aux tableaux dans lesquels il traita quelques sujets tirés de la vie de saint Nicolas et que l'on voit sur l'autel dédié à ce bienheureux, à San-Jacopo de Bologne. Lorsque l'empereur Charles - Quint traversa Bologne, Amico éleva, près de la porte du palais, un arc de triomphe qu'Alfonso Lombardi enrichit de statues en relief.

La fécondité d'Amico n'étonnera pas, si l'on songe que cet homme singulier parcourut toute l'Italie en copiant à droite et à gauche toutes les peintures et les sculptures bonnes ou mauvaises; aussi devint-il un mauvais inventeur - pratique (*un praticaccio inventore*). S'il tombait sur des choses dont il pouvait se servir, il s'en emparait aussitôt, puis il les détruisait afin que d'autres n'en tirassent point parti. Lorsqu'il fut parvenu à l'âge de soixante ans, les fatigues du métier et l'étrangeté de sa vie le jetèrent dans une folie complète qui souvent divertissait beaucoup toute la ville, et jusqu'au noble historien florentin, Messer Francesco Guicciardini, qui était alors gouverneur de Bologne. Quelques-uns prétendaient néanmoins que cette folie n'était pas exempte d'un grain de malice, parce que Amico, durant sa maladie et dans un moment d'extrême détresse, ayant vendu à bas prix quelques propriétés, sut se les faire restituer plus tard à de bonnes conditions, en disant qu'il était complète-

ment fou quand il les avait vendues; mais je n'affirme pas que cela soit vrai, je me contente de répéter ce que maintes fois j'ai entendu raconter.

Amico s'appliqua aussi à la sculpture. Il exécuta de son mieux, dans l'église de San-Petronio, un groupe en marbre représentant le Christ mort soutenu par Nicodème.

Amico peignait des deux mains à la fois et avec deux pinceaux, l'un destiné aux tons clairs, l'autre réservé aux tons obscurs. Mais le plus curieux, c'était de le voir entouré d'une ceinture garnie de godets pleins de couleurs, ce qui lui donnait la tournure du diable de saint Macaire avec toutes ses fioles. Lorsqu'il travaillait ainsi affublé, avec ses lunettes sur le nez, et qu'il était en train de bavarder, il aurait fait éclater de rire un rocher. Rien n'était plus amusant que de l'entendre caqueter à tort et à travers, et débiter les billevesées les plus extraordinaires du monde. A la vérité, il ne lui arriva jamais de dire du bien d'une seule personne, si vertueuse, si bonne ou si haut placée qu'elle fût.

Il aimait tant à jacasser, qu'un soir, vers l'heure où l'on sonne l'*Ave Maria*, ayant rencontré un peintre bolonais qui venait d'acheter des choux au marché, il s'empara de ce pauvre homme par des contes si plaisants, qu'il le retint jusqu'au lendemain matin sous la loggia du podestat. Alors seulement il le lâcha en lui disant : « Ah çà! mais, mon brave, il me « semble que tu vas laisser passer l'heure de cuire tes « choux. » Il se rendit coupable d'une foule d'autres drôleries que j'omets pour arriver à Girolamo de

Codignuola duquel il est temps de dire quelque chose.

Girolamo de Codignuola laissa à Bologne un grand nombre de tableaux et de portraits; deux des plus beaux sont dans la maison des Vinacci. Il peignit d'après nature le portrait de Monseigneur de Foix, qui fut tué dans la déroute de Ravenne, et bientôt après celui de Maximilien Sforze. A San-Giuseppe, il laissa un tableau qui fut très-admiré (4), et à San-Michele-in-Bosco, il en fit un autre pour la chapelle de San - Benedetto (5); ce dernier fut cause qu'il forma une association avec Biagio de Bologne pour exécuter toutes les fresques qui sont autour de l'église, et dans lesquelles on remarque cette grande pratique que nous avons déjà signalée, lorsque nous avons parlé de la manière de Biagio. A Santa-Colomba de Rimini, Girolamo peignit, pour un autel, en concurrence de Benedetto de Ferrare et de Lattanzio, une sainte Lucie plutôt lascive que belle, et, dans la grande tribune de la même église, un Couronnement de la Vierge avec les douze Apôtres et les quatre Évangélistes. Les têtes de ces personnages sont d'une grosseur vraiment honteuse.

Il retourna ensuite à Bologne; il y séjourna peu de temps et partit pour Rome, où il fit les portraits de divers seigneurs et particulièrement celui du pape Paul III. Mais il comprit qu'il lui serait difficile d'acquérir de la fortune et de la gloire au milieu de tous les illustres maîtres qui habitaient cette ville, et il se rendit à Naples. Il y trouva des amis qui lui vinrent en aide, et entre autres Messer Tom-

maso Cambi, marchand florentin, grand amateur d'antiquités et de peinture, lequel pourvut généreusement à tous ses besoins. Girolamo se mit donc au travail, et peignit à l'huile une Adoration des mages dans la chapelle d'un Messer Antonello, évêque de je ne sais quel endroit. A Sant'-Aniello il représenta, dans un autre tableau à l'huile, la Vierge, saint Paul et saint Jean-Baptiste. Il exécuta aussi les portraits de plusieurs gentilshommes. A cette époque il était fort avancé en âge et vivait avec parcimonie afin de se ménager des ressources. Malheureusement les commandes ne tardèrent pas à diminuer, et il regagna Rome. Là, certains amis, ayant appris qu'il avait économisé quelques écus, l'engagèrent à se marier. Il suivit leur conseil croyant bien faire, et reçut de leurs mains une prostituée qui servait à leurs plaisirs. Lorsque le pauvre vieillard eut épousé cette infâme créature, il découvrit tout son malheur, et il en conçut une si violente douleur qu'il en mourut peu de semaines après. Il était âgé de soixante-neuf ans.

Maintenant occupons-nous d'Innocenzio d'Imola. Cet artiste demeura d'abord plusieurs années à Florence avec Mariotto Albertinelli, puis retourna à Imola où il laissa de nombreux ouvrages, et enfin, cédant aux instances du comte Gio. Battista Bentivogli, alla se fixer à Bologne. Il débuta dans cette ville par exécuter une copie d'un tableau que Raphaël d'Urbain avait fait autrefois pour le signor Lionello da Carpi. Innocenzio peignit ensuite à fresque, avec beaucoup de soin et de netteté, la

Mort de la Vierge et la Résurrection du Christ, dans le chapitre des moines de San-Michele-in-Bosco. Pour le maître-autel de l'église du même couvent, il conduisit à fin un tableau dont la partie supérieure est parfaitement traitée. On voit encore de lui une Annonciation chez les Servites, un Crucifix à San-Salvatore (6), et une foule d'autres peintures dans toute la ville. A la Viola, il orna de fresques trois loges pour le cardinal Invrea, c'est-à-dire qu'il coloria, dans chacune de ces loges, deux sujets d'après les dessins de différents maîtres. A San-Jacopo, il peignit encore à fresque une chapelle pour Madonna Benozza, qui lui doit également un tableau à l'huile fort remarquable. Parmi ses portraits je citerai ceux du cardinal Francesco Alidosio et du cardinal Bernardino Carvajal, qui sont très-beaux et que j'ai vus à Imola.

Innocenzio était d'un caractère modeste et bienveillant, aussi évita-t-il toujours la compagnie des peintres bolonais qui étaient d'une humeur tout opposée. Comme il travaillait au delà de ses forces, il se trouva si faible et si épuisé, qu'une fièvre pestilentielle l'emporta en peu de jours, à l'âge de cinquante-six ans.

Il laissa inachevé, et même à peine ébauché, un travail qu'il avait entrepris hors de Bologne; mais Prospero Fontana, peintre bolonais, le termina heureusement d'après les propres instructions d'Innocenzio (7).

Nous possédons, dans notre collection, des dessins de tous les maîtres que nous venons de passer

en revue. Leurs œuvres datent de l'an 1506 à l'an 1542.

Il paraît, d'après cette biographie de plusieurs peintres romagnols, que, dès avant le temps du Vasari, l'école bolonaise était déjà le théâtre de ces rivalités turbulentes et haineuses qui attristent et compliquent son histoire. Nous approuvons fort le Vasari de les avoir stigmatisées, mais nous craignons qu'il n'en ait pas reconnu les vrais motifs, et qu'il ait été trop sévère à l'égard du Ramenghi, autrement appelé le Bagnacavallo ou encore le Bologna. Cet artiste fut un homme de beaucoup de talent, et le premier qui introduisit dans son école un style meilleur. Il dut éprouver beaucoup de déboires et beaucoup de chagrins, et voir peut-être son caractère s'aigrir au milieu de ces cabales perverses dans lesquelles les médiocrités rampantes et jalouses prévalent toujours. Il faut le supposer en pensant à son mérite et à la faiblesse de ses concurrents. Sa position fut celle que rencontrèrent à Bologne les hommes les plus forts, lors du déclin de la peinture en Italie. Nous savons en effet que tous les maîtres, soit nationaux, soit étrangers, qui illustrèrent plus tard cette école, c'est-à-dire dans les plus beaux jours, à tout prendre, furent abreuvés par les plus incroyables outrages et les plus irritantes persécutions. La légende des Carraches, du

Dominiquin, des Guerchin, des Guide, des Caravage, de l'Albane, du Spada, de l'élite de tous ces talents incontestables, engagés dans les errements de la décadence, nous témoigne hautement cet esprit de discorde et de brigue particulier à cette école. Nous sommes assurément loin de vouloir assigner pour motif, à cette disposition fâcheuse des peintres bolonais, le caractère natif et national, mais nous ne saurions non plus expliquer cette direction constante de leur esprit, constituant assurément un fait général, par la rencontre fortuite de quelques individualités aigres et récalcitrantes. Évidemment ici les hommes ont été menés par les choses, et leurs caractères ont été façonnés par les circonstances. La ville de Bologne vit son importance et son activité s'accroître dans les temps où le travail héroïque et les fécondes occurrences de l'Italie cessèrent décidément. Bologne, ville savante, riche, populeuse et centrale, devint tardivement le grand foyer où toutes les tendances de l'Italie et toutes les acquisitions intellectuelles vinrent se concentrer, après avoir fourni chacune, sur son sol et dans son indépendance, ses meilleurs fruits. L'éclectisme, avec toutes ses irrévérences, toutes ses tiédeurs, tous ses dépités et toutes ses lâchetés, vit tout s'y corrompre et tout s'y dissoudre au milieu des disputes vaines et des molles recherches dont il était seul capable. Est-il étonnant que le caractère et les mœurs des hommes se soient ressentis d'un tel milieu? Mais ce mouvement rétrograde et ruineux qui, du temps du Bologna, pouvait déjà peut-être se faire aperce-

voir, s'est surtout manifesté aux temps des Carraches et du Dominiquin. Comme le livre du Vasari ne nous y conduit pas, nous nous bornons à signaler à d'autres ce sujet d'étude sans nous faire une obligation personnelle de nous y arrêter davantage.

NOTES.

(1) Bartolommeo Ramenghi, dit le Bagnacavallo du nom de sa patrie, naquit en 1484 et mourut en 1542. Voyez Baruffaldi.

(2) Biagio Pupini, ou Matteo Biagio, appelé aussi dalle Lame, ou Lamme, florissait en 1530.

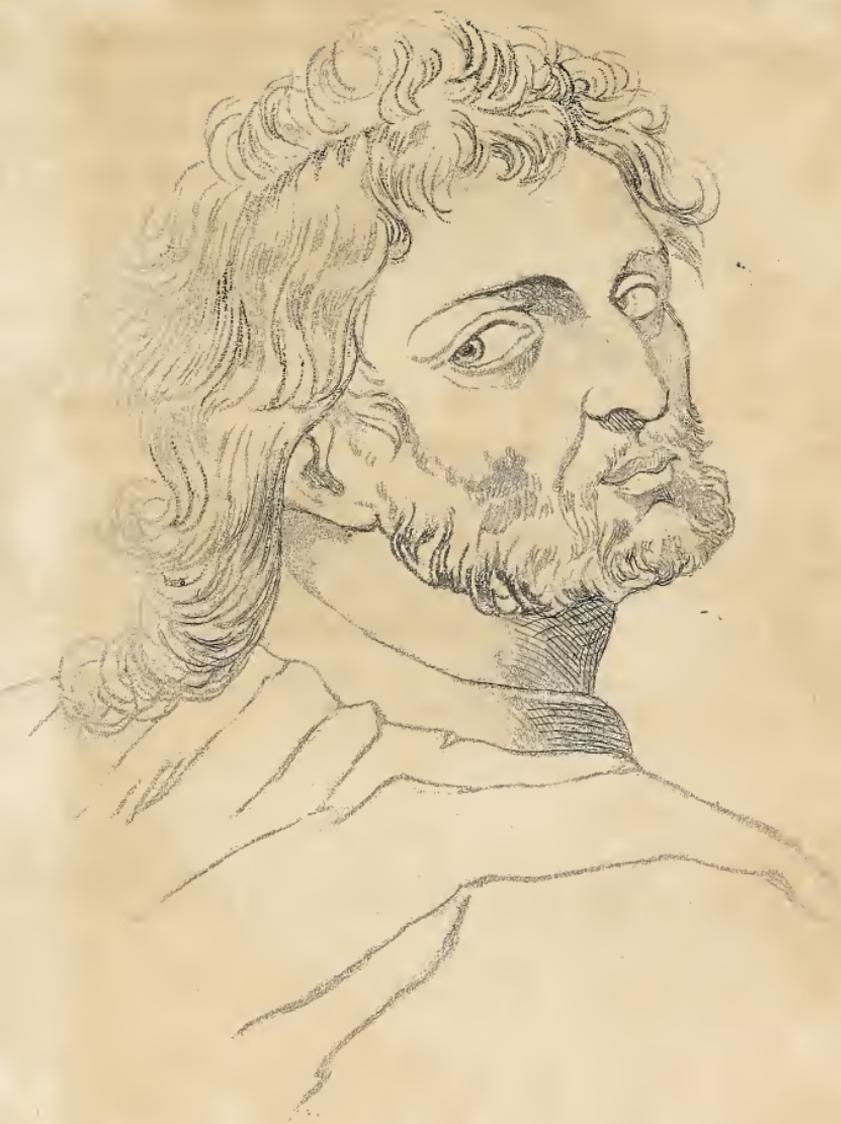
(3) Amico Aspertino de Bologne travaillait en 1514. Il mourut en 1552, à l'âge de 78 ans. Malvasia le range dans l'école du Francia.

(4) Ce tableau représente le Mariage de la Vierge.

(5) Sur la voûte de la sacristie de la même église, il peignit quelques Anges et des Évangélistes.

(6) Le tableau qu'Innocenzio Francucci d'Imola a laissé à San-Salvatore de Bologne porte la date de 1549.

(7) La vie de Prospero Fontana a été écrite par le Malvasia.



Jeanon del.

Wagner sc.

LE FRANCIABIGIO.

LE FRANCIABIGIO,

PEINTRE FLORENTIN.



Le travail est doux et léger aux hommes qui, par leurs efforts, réussissent, non-seulement à s'élever au-dessus de leur condition, mais encore à mettre leur famille à l'abri du besoin, Parfois ceux qui se proposent ce noble but se trouvent aidés par le ciel lui-même, comme le fut Franciabigio de Florence, qui se consacra à la peinture moins par un vain désir de renommée que pour secourir ses pauvres parents.

Le Franciabigio voulut chasser la misère qu'il rencontra dans sa famille composée d'obscurs artisans, et fut vivement excité à poursuivre cette glorieuse tâche par la concurrence de son ami Andrea del Sarto avec lequel il habita long-temps le même atelier. Cette association fut cause que l'un et l'autre obtinrent les plus grands succès.

Dans sa jeunesse, le Franciabigio fut pendant quelques mois le disciple de Mariotto Albertinelli. Il apporta une telle ardeur à l'étude de la perspective, que les Florentins conçurent de lui les plus hautes espérances.

L'église de San-Brancazio possède ses premières peintures, c'est-à-dire une sainte Catherine de Sienne exécutée à fresque sur un pilastre de la chapelle des Rucellai, et un saint Bernard également à fresque. Ces deux morceaux présageaient dignement les rares qualités qu'il devait manifester un jour. Mais il montra bien mieux ce dont il était capable dans un tableau qui orne une petite chapelle de San-Pietro-Maggiore et dans lequel on voit la Vierge, l'Enfant Jésus et le petit saint Jean (1). Il donna une nouvelle preuve de son talent à San-Giobbe derrière les Servites, où il fit à fresque, dans un tabernacle, la Visitation de la Vierge. La figure de Marie respire une bonté angélique, et celle de sainte Élisabeth un profond respect. Franciabigio peignit en outre Job pauvre et couvert d'ulcères, puis le même personnage opulent et plein de santé. Cette composition mit notre artiste en crédit et engagea les directeurs de l'église et de la confrérie de San-Giobbe à lui commander un tableau pour le maître-autel. Franciabigio se distingua encore davantage dans cet ouvrage, où il se représenta lui-même sous les traits de saint Jean-Baptiste à côté de la Vierge et de Job.

A cette époque on construisit, à Santo-Spirito de Florence, une chapelle dédiée à saint Nicolas, et dans laquelle on sculpta en bois l'image de ce bienheureux d'après le modèle de Jacopo Sansovino. Cette statue est placée entre deux ravissants petits anges du Franciabigio, qui de plus exécuta, dans le même endroit, une Annonciation accompagnée d'un gradin sur lequel il figura les miracles de saint Nico-

las avec un soin qui mérite les plus grands éloges (2). A San-Pier-Maggiore, il laissa une seconde Annonciation où l'on admire la gracieuse attitude de la Vierge agenouillée, et la beauté des ornements d'architecture. Les Servites le chargèrent ensuite de peindre, en concurrence d'Andrea del Sarto, dans la cour de leur église, le Mariage de la Vierge. Saint Joseph, en épousant Marie, témoigne une vive allégresse mêlée d'une crainte respectueuse. Non loin de lui un homme nu brise avec dépit sa verge qui n'a pu fleurir. J'ai, dans ma collection, le dessin original de cette figure. La Vierge est entourée de plusieurs femmes dont les coiffures sont d'une rare élégance. Enfin, il n'y a rien dans cette composition qui ne soit parfaitement entendu; comme, par exemple, cette femme qui s'en va avec un enfant sur son bras après avoir infligé une correction maternelle à un petit mutin qui, assis à terre, refuse de marcher et pleure en se cachant le visage dans ses mains. Franciabigio traita avec amour les moindres détails de ce tableau, afin, sans doute, de montrer aux artistes et aux connaisseurs comment il savait aborder et vaincre les difficultés de l'art.

Il avait encore à faire quelques retouches à cette fresque, lorsque, à l'occasion d'une fête solennelle, les religieux eurent la sottise téméraire de la découvrir ainsi que celle d'Andrea del Sarto, pensant, comme des ignorants, que l'artiste n'avait plus aucun changement à y opérer. En apprenant cette nouvelle, Franciabigio fut saisi d'une telle douleur qu'il faillit en mourir, puis, furieux de l'impertinence de

ces moines, il courut à la hâte au couvent, monta sur l'échafaud qui allait être enlevé, s'empara d'un marteau de maçon, mutila les têtes de plusieurs femmes, celle de la Vierge, et détacha presque entièrement de la muraille l'homme nu qui brise un bâton. Il aurait impitoyablement poursuivi son œuvre de destruction, si des moines, attirés par le bruit, ne l'eussent arrêté de force. Plus tard on lui offrit le double du prix stipulé pour qu'il réparât le dégât; mais, toujours animé d'une égale colère, il s'y refusa constamment, et aucun autre peintre ne voulut s'en charger, par respect pour lui. Cette fresque est donc restée dans le même état jusqu'à nos jours. Elle est exécutée avec tant de soin et d'amour, elle brille d'une telle fraîcheur, que le Franciabigio peut être regardé comme le plus habile maître de son temps en ce genre.

Il fit ensuite un Crucifix et quelques Saints dans un tabernacle, à Rovezzano, hors de la porte alla Croce de Florence, et un Cénacle, à San-Giovanino, à côté de la porte de San-Pier-Gattolino.

Peu de temps après, Franciabigio fut choisi par la confrérie dello Scalzo pour continuer la décoration de la galerie où Andrea del Sarto, qui venait de partir pour la France, avait commencé à peindre en clair-obscur l'histoire de saint Jean-Baptiste. Franciabigio représenta alors, dans deux compartiments, le Précurseur prenant congé de son père Zacharie, avant de quitter le toit paternel, et sa rencontre dans le désert avec l'Enfant Jésus, saint Joseph et Marie (3). Sur ces entrefaites, Andrea del

Sarto étant revenu à Florence, notre artiste lui céda la place, et exécuta, avec Ridolfo Ghirlandaio, un pompeux appareil et deux magnifiques décorations de théâtre pour les noces du duc Laurent de Médicis. Grâce à la faveur que lui accorda ce prince, il fut chargé de dorer la voûte de la salle de Poggio-a-Caiano, en compagnie d'Andrea di Cosimo. Il commença ensuite le Triomphe de Cicéron rappelé d'exil, sur une paroi de la même salle, en concurrence d'Andrea del Sarto et de Jacopo da Pontormo, qui avaient également à représenter de leur côté des sujets antiques que leur avait distribués le savant historien Messer Paolo Giovio, évêque de Nocera, lequel était alors favori du cardinal Jules de Médicis. Tous les mois, chacun des trois peintres recevait d'Octavien de Médicis trente écus pour ce travail ordonné par le pape Léon X, en mémoire de son père Laurent qui avait construit le palais de Poggio-a-Caiano. Le Franciabigio introduisit d'admirables édifices en perspective dans sa composition qui est elle-même très-belle. Malheureusement cette entreprise fut interrompue par la mort de Léon X. Elle fut confiée une seconde fois, l'an 1532, par le duc Alexandre de Médicis, à Jacopo da Pontormo; mais celui-ci la traîna si bien en longueur, que, le duc étant venu à mourir, elle ne fut jamais terminée (4).

Le Franciabigio portait un tel amour à son art, qu'en été il avait tous les jours des modèles nus dans son atelier. Il fit à Santa-Maria-Nuova, à la prière du savant médecin florentin Andrea Pasquali, une étude anatomique qui contribua beaucoup à

améliorer son talent. Il exécuta ensuite dans un hémicycle, au-dessus de la porte de la bibliothèque de Santa-Maria-Novella, un saint Thomas confondant les hérétiques. On remarque, dans cet ouvrage, deux petits enfants d'une grâce ravissante qui soutiennent des armes placées dans la bordure. Il peignit aussi un tableau en petite proportion pour Gio. Maria Benintendi, qui en avait déjà deux autres de même dimension de Francesco d'Albertino, et une Adoration des Mages de Jacopo da Pontormo. Le tableau du Franciabigio représente David apercevant Bethsabée qui se baigne au milieu de ses femmes ; ce groupe est traité d'une manière trop léchée. Dans un palais, on voit David ordonnant à des courriers de porter au camp une lettre qui contient l'arrêt de mort d'Urie Héthéen, mari de Bethsabée. Sous une galerie, un festin royal attend les coupables amants. Ce tableau fut très-utile à la réputation de notre artiste, qui se tirait des petites figures bien plus habilement encore que des grandes. On lui doit, en outre, de beaux et nombreux portraits, parmi lesquels nous citerons celui de Matteo Sofferoni, son intime ami, et celui d'un fermier de Pierre-François de Médicis. Il ne repoussait aucune espèce de travaux, même ceux qui étaient le moins relevés. Ainsi, il fit sur une tour qui sert de terrasse à Porta-Rossa, pour le tisserand Arcangelo, un *Noli me tangere*, et une foule d'autres semblables bagatelles, sur lesquelles il est inutile de s'arrêter davantage, attendu qu'il ne faut s'en prendre qu'à son caractère éminemment serviable..

Il aimait à vivre en paix, et, pour cette raison, refusa constamment de se marier. On l'entendit souvent répéter ce vieux proverbe : « Malheur et « femme marchent toujours de compagnie. » Jamais il ne voulut sortir de Florence, parce qu'ayant vu quelques ouvrages de Raphaël d'Urbin, il ne crut pas prudent de lutter contre un homme de cette force et contre d'autres artistes du premier ordre. On ne peut, du reste, qu'approuver cette conduite; car la souveraine sagesse consiste à se connaître soi-même, et à ne pas se laisser égarer par la présomption. Enfin, après avoir acquis un grand talent, qu'il devait à ses longues études plus qu'à ses dispositions naturelles, le Franciabigio mourut, en 1524, à l'âge de quarante-deux ans.

Il eut pour disciple son frère Agnolo, qui laissa une frise dans le cloître de San-Brancazio, et quelques autres choses. Cet Agnolo peignit encore, sur l'enseigne du parfumeur Ciano, une Bohémienne qui dit la bonne aventure à une Dame. Cette petite composition n'était pas sans mystère.

Antonio di Donnino Mazzieri, autre élève du Franciabigio, se distingua par la hardiesse de son dessin et par l'invention dont il donna des preuves dans l'exécution des chevaux et des paysages. A Monte-San-Savino, il orna le cloître de Sant'-Agostino de plusieurs sujets de l'Ancien-Testament, que l'on admira beaucoup. A l'évêché d'Arezzo, il décora la chapelle de San-Matteo, où, entre autres choses, il représenta saint Matthieu baptisant un roi. Dans ce tableau, on remarque le portrait d'un

Allemand qui paraît vivant (5). Pour Francesco del Giocondo, il figura l'Histoire des Martyrs dans une chapelle placée derrière le chœur de l'église des Servites, de Florence ; mais il s'en tira si mal, qu'il perdit tout crédit et fut obligé d'accepter les plus vils travaux.

De tous les autres élèves du Franciabigio, nous ne mentionnerons plus qu'un jeune homme nommé Visino, qui aurait été loué s'il ne fût mort prématurément (6).

Le Franciabigio fut enterré l'an 1525, en face de sa maison, à San-Brancazio, par la confrérie de San-Giobbe. Son talent et sa modestie lui méritèrent les regrets de tous les artistes.



Après les longs développements dans lesquels nous avons cru nécessaire d'entrer, à la suite de la biographie d'Andrea del Sarto, nous n'ajouterons que peu de mots à celle de son ami, de son émule, et on pourrait dire de son élève Franciabigio. On comprend que, dans l'étroite amitié et le compagnonnage habituel d'un artiste de l'ordre d'Andrea del Sarto, un homme d'une organisation heureuse et d'un caractère constant dut s'élever assez haut pour être compté parmi les maîtres. Le Franciabigio a laissé beaucoup de choses très-belles, dans lesquelles se trouve toute la science florentine, et que recommande encore le charme inexprimable qu'il

sut souvent emprunter à son illustre ami. Vasari raconte que l'envieux Baccio Bandinelli, dans un de ses moments de haine fougueuse vis-à-vis de Michel-Ange, espéra de se mettre d'emblée au-dessus de lui s'il parvenait à peindre, ce qui, dans son esprit, se bornait à colorer avec charme, ses savants cartons. Ce fut sur Andrea del Sarto qu'il jeta son dévolu. Bandinelli était riche, il lui commanda donc son portrait, espérant qu'il lui suffirait d'avoir pu suivre de l'œil, sur une seule de ses productions, la marche d'un tel homme pour connaître à fond toutes les ressources de l'art. Cette espérance, toute exagérée qu'elle pût être, et toute excessive qu'elle puisse sembler, ne doit pas cependant n'offrir aucun sens à l'homme attentif. Bandinelli était trop exercé pour apporter dans une question d'art, quelle qu'elle fût, des illusions puériles et des préventions tout à fait gratuites. S'il était donc en droit d'attendre quelque chose de bon d'une telle ressource, que ne dut pas en tirer le Franciabigio, pendant sa longue familiarité avec Andrea del Sarto? Aussi, quand les deux amis se séparèrent, Franciabigio fut-il assez hardi pour entreprendre de concourir contre un génie si formidable, et Andrea del Sarto assez judicieux pour s'efforcer à ne point se laisser battre par un talent aussi exercé. Cette lutte que tous deux, ainsi que leurs contemporains et leur historien, prirent au sérieux, honore encore et recommande hautement celui qui ne devait pas en sortir vainqueur.

NOTES.

- (1) On ne sait ce qu'est devenu ce tableau.
- (2) Ces peintures ont disparu.
- (3) Ces deux tableaux ont été gravés sur cuivre.
- (4) Ce travail fut achevé par Alessandro Allori.
- (5) Depuis long-temps les peintures d'Antonio Mazzieri ne sont plus dans la chapelle de l'évêché d'Arezzo.
- (6) Vasari, dans un autre endroit, a dit que Visino était élève de l'Albertinelli.



Journon del.

Wacquas. sc.

MORTO DE FELTEO

MORTO DE FELTRO

ET

ANDREA DI COSIMO FELTRINI,

PEINTRES.

Le peintre Morto naquit à Feltro. Son imagination fut aussi bizarre que les grotesques qu'il peignait et qui lui valurent une grande célébrité. Dans sa jeunesse il se rendit à Rome, à l'époque où le Pinturicchio décorait les salles du Vatican et les loges de la tour du château de Sant'Angelo. Son humeur mélancolique le poussa à l'étude des édifices de l'antiquité, sur les voûtes et les parois desquels il vit des grotesques qui lui plurent à ce point qu'ils devinrent l'objet principal de ses travaux, et bientôt il s'assimila la manière antique d'enrouler les feuillages de telle sorte que personne de son temps ne lui fut supérieur en ce genre. Pour arriver à ce but, il visita toutes les galeries souterraines de Rome, et copia tous les pavements qui sont au-dessus et au-dessous du sol, à Tivoli, dans la villa Adriana. Puis, ayant appris qu'à Pozzuolo, ville située à dix milles de Naples, il existait des construc-

tions couvertes de magnifiques grotesques peints et moulés en stuc, il courut y passer plusieurs mois. A Campana, qui est un endroit plein de tombeaux antiques, il ne laissa rien sans le dessiner, et il en fut de même pour les temples et les grottes qu'il rencontra à Trullo, dans le voisinage de la mer. Enfin il alla à Baia et à Mercato di Sabato où se trouve une foule de ruines curieuses. C'est ainsi qu'à force de recherches et de constance il acquit un remarquable talent.

De retour à Rome il étudiait depuis quelque temps la figure, genre dans lequel il était moins habile que dans celui des grotesques, lorsqu'il partit subitement pour Florence où l'attirait l'immense renommée des cartons de Léonard de Vinci et de Michel-Ange Buonarroti. Mais, dès qu'il eut contemplé ces chefs-d'œuvre, il désespéra de jamais parvenir dans cette voie aussi loin que dans celle qu'il avait déjà parcourue, et il s'en tint à ses grotesques.

Morto fut hébergé et choyé à Florence par Andrea di Cosimo Feltrini. Ce jeune peintre goûta les ouvrages de notre artiste, les imita, et finit par surpasser son maître, comme nous le dirons tout à l'heure. Grâce à lui, Morto fut chargé, par le gonfalonier Pier Soderini, d'ornez la salle du palais de grotesques qui, malgré leur mérite, furent détruits et remplacés par d'autres lorsqu'on restaura les appartements du duc Cosme. Morto exécuta encore à Florence un très-bel escalier pour Maestro Valerio, frère Servite, et plusieurs tableaux de grotesques fantasques pour une chambre d'Agnolo Doni. Le

désir mal éteint chez lui de peindre la figure, et d'essayer de s'illustrer dans cette branche de l'art, lui fit aussi entreprendre quelques médaillons de Madones; mais le séjour de Florence lui ayant déplu, il se transporta à Venise où il aida Giorgione da Castelfranco à décorer l'entrepôt des Allemands. Les plaisirs de tout genre qu'il trouva dans cette ville l'y retinrent long-temps. Il alla ensuite travailler dans le Frioul; mais bientôt après il endossa l'habit militaire, fut nommé capitaine de deux cents soldats, et rejoignit l'armée vénitienne qui était à Zara, en Esclavonie. Poussé par la noble ambition de se distinguer dans ce nouveau métier encore plus que dans celui qu'il avait quitté, Morto donna un jour valeureusement en avant dans une chaude escarmouche, et resta mort sur le champ de bataille, à l'âge de quarante-cinq ans.

Le nom de Morto vivra éternellement comme tous ceux que protègent des chefs-d'œuvre, et que l'histoire reconnaissante a enregistrés dans ses annales.

Le Morto se rapprocha, dans ses grotesques, de la manière antique plus que tout autre peintre, et à ce titre mérite les plus magnifiques éloges; car c'est en partant du point où il les a conduits que Giovanni d'Udine et divers artistes en ont tiré tout le parti que l'on connaît. Et, quelle que soit l'extrême perfection où Giovanni d'Udine, et d'autres avec lui, ont poussé ces peintures que l'on appelle grotesques parce qu'on les trouva pour la plupart dans les grottes des ruines de Rome, il n'est pas moins

vrai que la plus grande gloire en appartient au Morto pour les avoir le premier cultivées et remises en honneur. N'y a-t-il pas plus de mérite, en effet, à inventer qu'à perfectionner?

Andrea, surnommé di Cosimo parce qu'il avait autrefois étudié la figure dans l'atelier de Cosimo Rosselli, fut ensuite désigné par le nom de Feltrini en mémoire de Morto da Feltro qui lui avait enseigné les grotesques. Andrea exerça à Florence cet art nouveau pour lequel il avait de telles dispositions naturelles, qu'il trouva des ornements plus riches et plus abondants que ceux des anciens, et distribués dans un ordre meilleur et entièrement différent. Il y mêlait parfois des figures, ce qui ne se voit qu'à Florence où ses ouvrages sont très-nombreux. Il ne fut jamais surpassé par personne dans ce genre, comme le témoignent les grotesques dont il orna la bordure et le gradin de la Piété que le Perugino peignit sur l'autel des Serristori à Santa-Croce de Florence. Ces grotesques, composés de couleurs variées, se détachent avec grâce et vigueur sur un fond noir et rouge (1).

Andrea di Cosimo Feltrino fut le premier qui décora en *sgraffito* les façades des palais et des maisons. Voici comment il procédait : il revêtait la muraille d'un mortier mêlé avec du charbon pilé ou avec de la paille brûlée. Lorsque cet enduit noir était encore frais, il le recouvrait d'une couche blanche sur laquelle il traçait les dessins de ses grotesques avec des cartons piqués et à l'aide d'un tampon rempli de charbon pilé qu'il frappait sur le

trait indiqué par les petits trous des piqûres, de façon que la poussière, passant à travers ces trous, marquait les traits du dessin en points noirs. Alors il gravait ses contours et ses lignes avec une pointe de fer qui, enlevant la couche blanche, laissait reparaître le mortier noir qui était dessous. Puis, quand il avait ramené en noir tout son fond, il se servait d'une teinte grise pour ombrer ses grotesques qui étaient restés blancs.

Les premières façades qu'Andrea fit en *sgraffito* furent celle des Gondi, à Ognissanti, et celle de Lanfredino Lanfredini, le long de l'Arno, entre le pont de la Santa-Trinità et celui de la Carraia. Il décora encore de cette sorte, mais dans un style infiniment plus hardi, plus large et plus riche, la façade de la maison d'Andrea et de Tommaso Sarrini, qui est près de San-Michele sur la Piazza Padella. Il peignit ensuite en clair-obscur la façade de l'église des Servites; il chargea le peintre Stefano di Tommaso d'y figurer une Annonciation de la Vierge, et il exécuta lui-même les armoiries du pape Léon X entre les deux portes de la cour où Andrea del Sarto a laissé l'histoire de saint Philippe et celle de la Vierge.

Lorsque Sa Sainteté vint à Florence, notre artiste enrichit d'admirables grotesques la façade de Santa-Maria-del-Fiore pour le compte de Jacopo Sansovino, qui lui donna en mariage une de ses sœurs. Il couvrit aussi de magnifiques ornements le ciel du dais sous lequel Léon X fit son entrée dans la ville, et il représenta les armes du souverain pontife, et

divers attributs de l'église sur les pentes de ce même baldaquin que l'on voit aujourd'hui dans l'église de San-Lorenzo.

Il peignit, en outre, à l'occasion de cette fête, et en l'honneur d'une foule de chevaliers créés par Sa Sainteté et par d'autres princes, quantité d'étendards et de hannières qui sont appendus dans diverses églises de Florence.

Andrea concourut à l'exécution de toutes les décorations des noces des ducs Julien et Laurent de Médicis; et lors des obsèques de ces princes, il prêta un aide puissant au Franciabigio, à Andrea del Sarto, au Pontormo et à Ridolfo Ghirlandaio. Il fut aussi grandement employé dans les triomphes dirigés par le Granacci; car on ne pouvait rien faire de bon sans lui.

Andrea était la meilleure personne qui eût jamais touché un pinceau. Sa timidité naturelle l'empêcha toujours de travailler pour son propre compte, parce qu'il n'osait réclamer son salaire. Comme il aimait à peindre du matin au soir, et ne voulait aucune espèce d'embarras, il s'associa avec Mariotto di Francesco Mettidoro, homme des plus habiles dans son métier, et de plus très-adroit à se procurer de l'ouvrage et à se faire payer. Celui-ci introduisit Raffaello di Biagio Mettidoro dans cette association où les travaux et les gains étaient communs, et qui ne fut rompue que par la mort d'Andrea et de Raffaello auxquels survécut Mariotto.

Mais revenons aux ouvrages d'Andrea. Il décora tous les plafonds de la maison de Gio. Maria Benin-

tendi, et fit les ornements des antichambres où sont les tableaux de Jacopo da Pontormo et du Franciabigio. Il alla avec ce dernier au Poggio, et il y exécuta en clair-obscur les bordures des sujets historiques de la grande salle. Il est impossible de rien voir de mieux.

Il peignit en *sgraffito* la façade du cavaliere Guidotti dans la Via Larga, et celle de la maison que Bartolommeo Panciatici construisit sur la place degli Agli, et qui appartient aujourd'hui à Roberto de' Ricci (2). Je passerai sous silence les coffres, les bahuts et les plafonds qu'il décora de sa main, tant ils sont nombreux, ainsi que les écussons de toutes sortes qui sortirent de son atelier; car pas une noce n'avait lieu sans que tantôt celui-ci, tantôt celui-là, ne vînt lui commander quelque chose. Il ne se faisait point de brocarts à ramages, de toiles et de draps tissus d'or qu'il n'en fournît les dessins, et si gracieux, si variés et si beaux, qu'il semblait donner la vie et l'âme à toutes ces choses. Certes, si Andrea avait connu sa valeur, il aurait amassé une immense fortune; mais, content de sa vie modeste, il ne songea qu'à son art.

Dans ma jeunesse, j'étais au service du duc Alexandre de Médicis quand Charles-Quint vint à Florence. On me donna alors à faire les bannières de la citadelle, parmi lesquelles il y avait un étendard d'étoffe cramoisie de dix-huit brasses de largeur sur quarante de longueur, qu'il fallait couvrir tout à l'entour d'ornements dorés, et des devises de l'empereur Charles-Quint et de la maison Médicis. Le

milieu était occupé par les armoiries de Sa Majesté dans lesquelles entrèrent quarante-cinq mille feuilles d'or. Je confiai les ornements à Andrea, et la dorure à Mariotto ; je fus tellement satisfait de l'habileté d'Andrea, que non seulement je réclamai son aide pour les arcs de triomphe destinés à l'entrée de Sa Majesté ; mais encore je l'associai avec le Tribolo aux travaux de décoration que j'eus à exécuter dans le palais du magnifique Octavien de Médicis, lors du mariage de madame Marguerite, fille de Charles-Quint, avec le duc Alexandre. Andrea fit les grotesques, le Tribolo les statues ; quant à moi, je me chargeai des figures et des scènes historiques.

Enfin, Andrea exerça largement son talent à l'occasion des obsèques du duc Alexandre, et bien plus encore au sujet des noces du duc Cosme ; car c'est lui qui peignit toutes les devises de la cour, composées par Messer Francesco Giambullari.

Andrea, par suite d'une humeur mélancolique dont il était souvent tourmenté, chercha à se suicider ; mais il était si bien surveillé par son compagnon Mariotto, qu'il ne mourut qu'à l'âge de soixante-quatre ans. Il laissa la réputation de bon, d'excellent maître dans le genre des grotesques : aussi sa manière a-t-elle été successivement imitée par tous les artistes, non seulement à Florence, mais encore partout ailleurs.

Nous avons déjà fait remarquer combien les données et les ressources particulières à l'école vénitienne s'adaptèrent heureusement au genre dans lequel s'exerça principalement Jean d'Udine sous la direction de Raphaël. Nous voyons ici qu'un Vénitien en fut, à bien dire, le premier introducteur; car, bien que le Vasari ne s'en explique pas suffisamment, il est certain que, par sa naissance autant que par son éducation, Morto doit être enregistré dans l'école de Venise en sa qualité d'élève et de collaborateur du Giorgione.

Les œuvres du Morto, au moins dans leur majeure partie, sont mieux connues que les particularités de sa vie qui, suivant toutes les apparences, fut fort aventureuse. Il quitta Venise de bonne heure, et y revint après avoir voyagé et travaillé en beaucoup d'endroits de l'Italie, et pris sa part dans les grandes entreprises de Rome et de Florence. Tour à tour partagé entre le désir de se distinguer dans les inventions décoratives, dans les productions historiques et dans la carrière militaire, il paraît qu'il était également propre à y parvenir, et qu'il y réussit. S'il n'eût pas été tué presque à son troisième début, il semble qu'il était en beau chemin; car, dans ces temps de forte aristocratie, d'épouvantables violences et de petites armées, ce n'était pas d'un mince espoir pour un commençant que de conduire déjà deux cents condottieri à la bataille. Suivant les différents habits qu'il endossa, Morto changea-t-il de nom? On le croirait au nombre sous lequel on le voit successivement désigné: Pietro de

Feltro, Luzio de Feltro, Zarotto, Morto, Sarato. Les confusions qui résultent si naturellement de tant de noms divers n'ont pas été à coup sûr sans embrouiller beaucoup sa curieuse légende, et le Vasari si souvent induit en erreur, comme nous le ferons voir plus tard, en ce qui touche les gens de Venise et de son territoire, était peu propre à nous l'éclaircir. L'historien Ridolfi s'est essayé à le faire, et, en plusieurs points, y a sans doute eu la main heureuse. Ainsi, suivant les preuves que cet historien apporte, Lanzi admet que les peintures historiques de Morto sont beaucoup plus méritantes que le Vasari ne le prétend, et il n'hésite guère à lui faire les honneurs du tableau d'autel de l'église du Saint-Esprit, et de quelques autres fort remarquables à Villabruna et à Teggie. Ridolfi, appuyé sur deux livres restés manuscrits, l'un contenant l'histoire de l'école de Feltro, et l'autre celle de l'école d'Udine, précise sur Morto da Feltro un fait qui a été souvent et vivement discuté, et qui, vrai ou faux, n'a pas été mis certainement à la connaissance de notre auteur. Il paraîtrait que Morto, élève du Giorgione, admis par lui dans les fêtes brillantes et les intrigues amoureuses dont il était l'âme à Venise, lui enleva une femme qu'il aimait d'une passion folle, et lui causa ainsi un chagrin qui le mena au tombeau. Quoique tout ce qui se rattache à un homme tel que le Giorgione ait pour nous de l'importance, attendu qu'entre tous les hommes extraordinaires de l'Italie c'est un de ceux que nos sympathies mettent hors de ligne, nous avons renoncé à entreprendre de

défricher cette difficulté. De manière ou d'autre, Giorgione eut l'insigne tort de quitter notre art, notre art qui l'a rendu immortel et auquel il pouvait encore tant aider, s'il eût usé plus long-temps des forces inouïes et des qualités rares qu'il avait reçues du ciel, en ne se laissant pas mourir à trente-trois ans, tordu par une créature belle sans doute, mais qu'il devait laisser à d'autres, indigne qu'elle était de lui. Ainsi, malgré le cas particulier que nous faisons de son héros, nous négligerons cette histoire. Mais, en la négligeant, nous ne la contestons pas, et nous ajoutons même que Lanzi, malgré sa réserve habituelle, nous semble avoir eu tort de le faire, en mettant Ridolfi et ses manuscrits en contradiction avec les dates fournies par le Vasari dans la biographie de Morto de Feltro. A propos des Vénitiens, et dans une discussion de cet ordre, les dates de Vasari, généralement fort exactes, n'ont pas toute valeur.



NOTES.

(1) Les Grotesques d'Andrea et la Piété de Pérugin ont disparu de l'église de Santa-Croce. La Piété du Pérugin fut remplacée par un tableau commencé par le Cigoli et terminé par le Belivelti.

(2) Toutes les façades dont Vasari a parlé jusqu'ici dans cette biographie ont été détruites.

FRANCESCO MAZZUOLI,

PEINTRE PARMESAN.

Parmi les nombreux artistes qui se sont distingués en Lombardie par la grâce du dessin, par la vivacité de l'invention et par une rare habileté à peindre le paysage, aucun n'est supérieur au Parmesan Francesco Mazzuoli, que le ciel dota largement de toutes les qualités qui constituent les grands maîtres. Il sut donner aux attitudes de ses personnages un charme, une suavité, une élégance qui n'appartiennent qu'à lui; ses têtes possèdent également toutes les beautés que l'on peut désirer : aussi compte-t-il une multitude d'imitateurs, et telle est la grâce dont brillent ses ouvrages que jamais ils ne baisseront dans l'estime des connaisseurs. Plût à Dieu que, toujours fidèle à la peinture, Mazzuoli n'eût point demandé à d'extravagants essais sur la congélation du mercure d'autres trésors que ceux dont la nature l'avait doté, car il aurait été vraiment unique dans son art; tandis qu'il sacrifia son temps et son talent à de vaines recherches qui devinrent funestes à son existence et à sa gloire.



IL PARMIGIANO .

Francesco Mazzuoli naquit à Parme l'an 1504; orphelin dès son bas-âge, il fut recueilli par deux de ses oncles paternels qui étaient peintres et qui l'élevèrent soigneusement dans les principes d'un bon chrétien et d'un galant homme. Lorsque Francesco fut assez grand pour apprendre à écrire, il n'eut pas plus tôt la plume en main qu'il révéla par des croquis merveilleux les grandes dispositions qu'il avait pour le dessin. Son professeur d'écriture en fut frappé et comprit jusqu'où ce génie pouvait arriver avec le temps. Aussitôt il conseilla aux oncles de l'enfant de lui faire apprendre la peinture; les deux vieux peintres, qui, malgré leur peu de réputation, ne manquaient pas de jugement sur ce qui concernait leur art, s'empressèrent de mettre Francesco sous la direction d'excellents maîtres, afin qu'il prît une bonne manière. Ils ne tardèrent pas à s'apercevoir qu'il était né, pour ainsi dire, avec le pinceau à la main; aussi leur arrivait-il souvent de l'exciter au travail, mais parfois aussi, redoutant que sa santé n'en souffrît, ils modéraient son ardeur. Enfin, après avoir obtenu en dessin des résultats miraculeux, Francesco, à peine âgé de seize ans, fit de son invention un Baptême du Christ d'une si rare beauté, qu'encore aujourd'hui on est étonné qu'un enfant ait pu produire une semblable chose. Ce tableau fut placé à la Nunziata de Parme, église des Mineurs Observantins.

Francesco Mazzuoli voulut ensuite aborder la fresque. Il commença par décorer une chapelle dans l'église de San-Gio.-Evangelista, qui appartient aux

moines noirs de saint Benoît, et il réussit de telle sorte qu'il en peignit jusqu'à sept.

A cette époque, Prospero Colonna ayant conduit son armée à Parme par l'ordre de Léon X, les oncles de Francesco craignirent que ce ne fût pour notre artiste une occasion de dérangement; afin de prévenir ce danger, ils l'envoyèrent avec son jeune cousin Ieronimo Mazzuoli, peintre comme lui, à Viadana, ville du duché de Mantoue. Francesco y demeura tout le temps que dura la guerre, et y laissa deux tableaux en détrempe : l'un représente sainte Claire et saint François recevant les stigmates, l'autre le Mariage de sainte Catherine; le premier orne l'église des Observantins, le second celle de San-Piero. Que l'on se garde bien de croire que ces ouvrages soient ceux d'un timide débutant, car ils semblent au contraire sortir de la main d'un maître consommé.

Dès que la guerre fut finie, Francesco revint avec son cousin à Parme où il acheva plusieurs tableaux qu'il avait entrepris avant son départ, et que l'on trouve maintenant chez différentes personnes. Ensuite il peignit à l'huile l'Enfant Jésus porté par la Vierge entre saint Jérôme et le bienheureux Bernardin de Feltro. Sous la figure de l'un de ces saints, il retraça le portrait du maître du tableau d'une manière si heureuse, qu'il ne lui manque que le souffle(1); Francesco n'avait pas dix-neuf ans lorsqu'il exécuta tous ces travaux.

Pour compléter son éducation, il souhaite d'aller à Rome, afin de voir les œuvres des bons maîtres,

et surtout celles de Raphaël et de Michel-Ange qu'il entendait vanter chaque jour. Il manifesta son désir à ses oncles qui l'approuvèrent, mais lui dirent en même temps qu'il agirait sagement en emportant quelque peinture de sa main, qui pût lui servir de recommandation auprès des seigneurs et des artistes. Francesco suivit ce conseil et fit deux petits tableaux et un très-grand dans lequel on voit un vieillard aux bras velus, à côté de la Vierge portant l'Enfant Jésus, qui reçoit des fruits que lui offre un ange. Francesco exécuta en outre son propre portrait à l'aide d'un miroir concave, sans reculer devant la difficulté de reproduire les poutres du plafond, les portes et toutes sortes d'accessoires qui prenaient une courbe étrange et fuyaient d'une façon bizarre en se reflétant dans cette glace. Il se servit d'une pièce de bois hémisphérique, d'une forme et d'une dimension exactement semblables à celles du miroir, pour se représenter avec tout ce qui l'entourait, et il réussit au delà de ce que l'on saurait imaginer. Comme les objets croissent ou diminuent dans les miroirs concaves en raison de la distance plus ou moins éloignée où ils se trouvent, notre artiste plaça sur son premier plan une main assez grande et si belle qu'elle produisait une illusion complète. Quant au portrait lui-même, il paraissait divin; car Francesco avait plutôt le visage d'un ange que celui d'un homme. Enfin, cette peinture était si parfaite dans toutes ses parties, qu'elle ne différait aucunement de la réalité: le brillant du verre, les moindres reflets, les ombres et les lumières

étaient rendus avec tant de fidélité et de vérité, que l'on n'aurait pu rien espérer de mieux du génie humain (2).

Lorsque Francesco eut terminé ce portrait et les tableaux dont nous avons parlé plus haut, il les emballa, et partit pour Rome en compagnie de l'un de ses oncles. A peine arrivés dans cette ville, nos deux voyageurs furent présentés par le dataire à Clément VII, qui resta émerveillé de la beauté des ouvrages de Francesco et de la jeunesse de leur auteur. Toute la cour partagea cette admiration. Après avoir accablé notre artiste de gracieusetés, Sa Sainteté dit qu'elle voulait lui donner à peindre la salle des papes, dont Giovanni d'Udine avait déjà décoré la voûte de stucs et de peintures. Francesco laissa ses tableaux à Clément VII, et se retira en emportant de riches présents sans compter les promesses.

Stimulé par l'amour de la gloire, par les louanges qu'il s'entendait prodiguer, et par les espérances qu'il fondait sur la protection du souverain pontife, Mazzuoli peignit une Circoncision où l'on admirait les magiques effets de trois lumières différentes. Le premier plan était éclairé par la lumière qui s'échappait du visage du Christ; le second plan, par celle des torches dont étaient armés des personnages qui, gravissant un escalier, portaient des offrandes; le troisième plan était illuminé par l'aurore qui se levait sur un ravissant paysage parsemé de fabriques.

Clément VII ne fit pas de ce tableau comme de ceux de la Madone et du Portrait au Miroir qu'il avait donnés, l'un au cardinal Hippolyte de Médicis

son neveu, l'autre à Messer Pietro d'Arezzo ¹ le poëte. Sa Sainteté garda pour elle la Circoncision, qui, plus tard passa, à ce que l'on croit, en la possession de l'empereur. Quant au Portrait au Miroir, je me souviens de l'avoir vu dans ma jeunesse chez Messer Pietro d'Arezzo, qui le montrait comme une chose rare aux étrangers qui traversaient sa ville. Ce portrait tomba ensuite, je ne sais comment, entre les mains de Valerio de Vicence, graveur en cristaux (3); il se trouve aujourd'hui chez Alessandro Vittoria, sculpteur vénitien, élève de Jacopo Sansovino (4).

Revenons à Francesco. Pendant son séjour à Rome, il voulut voir toutes les sculptures et les peintures anciennes et modernes que renferme cette ville. Il avait surtout en vénération les ouvrages de Raphaël et de Michel-Ange Buonarroti. Son talent, sa grâce et son amabilité firent dire que l'esprit de Raphaël était passé en lui. Ses efforts tendaient à imiter le peintre d'Urbain en toutes choses, et cette étude ne lui fut pas inutile; car une foule de petits tableaux qu'il peignit à Rome, et dont la plupart appartiennent au cardinal Hippolyte de Médicis, sont vraiment merveilleux, comme, par exemple, l'Annonciation qu'il exécuta pour Messer Agnolo Cesis. De lui est encore un tableau contenant la Vierge accompagnée du Christ, de saint Joseph et de quelques petits anges. Cette composition, qui brille par l'expression des têtes non moins que par la beauté

¹ Plus connu chez nous sous le nom de l'Arétin.

du coloris et le fini du travail, était autrefois chez Luigi Gaddi, qui a dû la transmettre à ses héritiers.

Le signor Lorenzo Cibo, capitaine de la garde du pape, ayant entendu vanter le mérite de notre artiste, lui commanda son portrait qui est plutôt vivant que peint. Francesco eut ensuite à faire, pour Madonna Maria Bufalina de Città-di-Castello, un tableau destiné à une chapelle de San-Salvatore-del-Lauro (5). Il y représenta la Vierge avec le Christ enfant dans une gloire, et en bas saint Jérôme endormi, et saint Jean, un genou en terre et tendant les bras vers le Sauveur. Par malheur l'achèvement de cet ouvrage fut arrêté, l'an 1527, par le sac de Rome qui, non seulement mit les arts en fuite pendant un temps, mais encore causa la mort de bien des artistes. Peu s'en fallut que Francesco lui-même n'y perdît la vie. Lorsque le pillage commença, il était absorbé par son travail au point qu'il ne put en être distrait par le bruit que firent des Allemands en envahissant sa maison. Ces soldats pénétrèrent dans son atelier, et restèrent tellement stupéfaits de sa tranquillité et de la beauté de son tableau, qu'ils le laissèrent continuer en braves gens qu'ils étaient. Ainsi, pendant que la rage impie des barbares dévastait la pauvre ville, et s'attaquait aux choses sacrées et profanes sans respect à Dieu ni aux hommes, Francesco fut admiré et protégé par ces Allemands. Pour toute rançon, il donna à l'un d'eux, qui était grand amateur de peinture, une foule de dessins à la plume et à l'aquarelle. Mais, un peu plus tard, il faillit ne pas se tirer aussi heureusement d'embarras.

Étant allé à la recherche de quelques amis, il fut pris par d'autres soldats, qui ne le lâchèrent qu'après l'avoir dépouillé du peu d'argent qu'il avait.

L'oncle de Francesco, voyant que la captivité du pape et la ruine à peu près complète de Rome détruisaient toutes les espérances de gloire et de fortune de son neveu, le renvoya à Parme. Quant à lui, il resta encore quelques jours à Rome, où il déposa le tableau de Madonna Maria Bufalina chez les religieux de la Pace, qui l'ont conservé maintes années dans leur réfectoire jusqu'à ce que Messer Giulio Bufalini l'ait transporté dans leur église de Città-di-Castello.

Dans son voyage, Francesco fut retenu plusieurs mois à Bologne par divers amis, et surtout par un sellier parmesan avec lequel il était intimement lié. Pendant son séjour dans cette ville, il fit graver quelques estampes en clair-obscur, et entre autres un Diogène et le Martyre de saint Pierre et de saint Paul (6). Il prépara encore une foule de dessins qu'il voulait faire graver sur cuivre par un certain Maestro Antonio de Trente, qu'il avait pris chez lui à cet effet; mais il ne poursuivit pas alors ce projet, parce qu'il fut forcé d'exécuter quantité de tableaux et d'autres ouvrages pour des gentilshommes bolonais.

La première peinture que l'on vit de sa main à Bologne est à San-Petronio, dans la chapelle des Monsignori. Elle représente saint Roch au milieu des souffrances que lui cause la peste, adressant des actions de grâces à Dieu, comme les justes qui remercient le ciel des calamités qui leur adviennent.

Francesco introduisit dans ce tableau le portrait de Fabbrizio de Milan, qui le lui avait commandé, et de plus, un chien qui paraît vivant, et un magnifique paysage (7). Il fit ensuite pour l'Albio, médecin parmesan, une Conversion de saint Paul avec un grand nombre de figures, et pour son ami le sellier une Madone accompagnée de quelques personnages d'une beauté extraordinaire. Pour le comte Giorgio Manzuoli, il peignit un autre tableau, et pour Maestro Luca dai Leuti deux toiles à la gouache couvertes de charmantes figurines.

A cette époque, le graveur Antonio de Trente, dont nous avons parlé plus haut, profita un matin du moment où Francesco était encore au lit, pour lui forcer un bahut et lui voler tous ses cuivres et ses bois gravés, ainsi que tous ses dessins. Puis, il s'en alla au diable avec ce butin, sans qu'on ait jamais su ce qu'il était devenu. Toutefois, Francesco retrouva ses planches qu'Antonio avait déposées chez un de ses amis à Bologne, probablement avec l'intention de venir les prendre plus tard; mais les dessins furent à jamais perdus.

Désolé de cette mésaventure, Francesco, pour gagner quelque argent, fit le portrait de je ne sais quel comte bolonais, et peignit ensuite la Madone avec le Christ tenant un globe. La Vierge est ravissante de beauté, et l'enfant plein de naturel. Francesco possédait en effet au suprême degré l'art d'imprimer à ses figures d'enfants cette vivacité mêlée de finesse et de malice qui est souvent le partage de leur âge. Il couvrit la Vierge d'une robe

bizarre dont les manches étaient d'une étoffe tirant sur le jaune et presque chamarrée d'or. Ce vêtement fort gracieux donne aux chairs une vérité et une délicatesse extrêmes ; ajoutons que la manière dont les cheveux sont exécutés ne laisse rien à désirer. Ce tableau était destiné à Messer Pietro Aretino, mais le pape Clément étant venu dans ce temps à Bologne, Francesco le lui offrit. Puis, n'importe par quel hasard, il tomba entre les mains de Messer Dionigi Gianni (8), lequel l'a légué à Messer Bartolommeo son fils qui le possède aujourd'hui, et l'a si souvent prêté qu'il en a été fait cinquante copies, tant ce chef-d'œuvre est estimé !

Pour les religieuses de Santa-Margherita de Bologne, Francesco conduisit à fin un tableau qui représente la Vierge, sainte Marguerite, saint Pétrone, saint Jérôme et saint Michel ; cette composition est grandement admirée, et à bon droit, car elle ne le cède à aucune des productions de notre artiste (9). Il fit encore beaucoup de gracieux dessins, particulièrement pour Girolamo del Lino et pour l'orfèvre Girolamo Faginoli qui voulait les graver sur cuivre.

Francesco peignit d'après nature le portrait de Bonifazio Gozzadino et celui de sa femme, mais ce dernier resta inachevé. Il ébaucha aussi une Madone qui plus tard fut vendue à Bologne, à Giorgio Vasari qui la conserve avec une foule de nobles peintures, de sculptures et de marbres antiques, dans sa maison d'Arezzo.

Lorsque Charles-Quint vint à Bologne pour son couronnement, Francesco assista plusieurs fois en

spectateur à ses repas, et fit ensuite de mémoire son portrait dans un grand tableau à l'huile, où il le représente avec une renommée qui le couronne de lauriers, et un jeune Hercule qui lui offre le globe. Francesco montra cette peinture au pape Clément VII, qui en fut tellement satisfait qu'il ordonna à l'évêque de Vasona de la présenter avec l'auteur à Charles-Quint. Sa Majesté fut enchantée du tableau, et manifesta le désir de le garder : mais Francesco, mal conseillé par un ami malveillant ou maladroit, prétendit qu'il n'était pas fini et le remporta, de sorte qu'il n'en retira point la récompense qu'il aurait sans aucun doute obtenue s'il l'eût laissé à Sa Majesté. Ce portrait tomba entre les mains du cardinal Hippolyte de Médicis, qui le donna au cardinal de Mantoue. Il est aujourd'hui dans la galerie du duc du même nom, en compagnie d'une multitude de belles et nobles peintures.

Après avoir été si long-temps éloigné de sa patrie, Francesco répondit enfin aux sollicitations de ses parents, et revint à Parme, riche de science et d'amis, mais pauvre d'argent. Dès qu'il fut arrivé, on le chargea de peindre à fresque, dans l'église de Santa-Maria-della-Steccata, une voûte immense, et de plus un arc par lequel il débuta comme offrant le moins de difficultés. Il y fit six figures admirables, deux coloriées et quatre en clair-obscur, entre lesquelles il plaça de magnifiques ornements dont le milieu était occupé par des rosaces qu'il eut la fantaisie d'exécuter lui-même en cuivre, ce qui lui donna beaucoup de mal (10).

Dans le même temps il peignit, pour son intime ami le Cavaliere Baiardo, gentilhomme parmesan, un Cupidon qui prépare son arc et aux pieds duquel sont deux enfants assis dont l'un rit et l'autre pleure. Le premier tire le second par le bras et veut lui faire toucher du doigt Cupidon, mais le petit peureux craint de se brûler aux feux de l'amour. Cette ingénieuse composition est d'un coloris si suave, d'une grâce si ravissante, qu'elle n'a point cessé d'être admirée et imitée par les artistes et les amateurs. Elle est aujourd'hui dans le cabinet de l'héritier du Cavaliere Baiardo, le signor Cavaliere Marc'-Antonio Cavalca, lequel a rassemblé quantité de dessins de Francesco, tous très-beaux et très-achevés. Nous en dirons autant de ceux du même auteur que nous avons dans notre collection, et nous citerons entre autres le Martyre de saint Pierre et de saint Paul, qui fut gravé sur bois et sur cuivre à Bologne, comme nous l'avons déjà dit.

Pour l'église de Santa-Maria-de'-Servi, Francesco entreprit un tableau représentant la Vierge tenant sur ses bras son fils endormi; à ses côtés sont plusieurs anges dont l'un porte une urne de cristal dans laquelle brille une croix que contemple la Madone. Cet ouvrage, malgré sa grâce et sa beauté, ne contenta point Francesco qui le laissa inachevé (11).

Francesco commença vers cette époque à abandonner ses travaux de la Steccata, ou du moins à les traîner tellement en longueur qu'il était évident qu'il ne marchait plus qu'à contre-cœur. Il avait jeté de côté la peinture pour se livrer à l'étude de l'al

chimie, avec l'espoir de devenir bientôt riche en congelant le mercure. Au lieu de chercher de belles inventions avec ses pinceaux et ses couleurs, il s'ambiquait le cerveau depuis le matin jusqu'au soir à manipuler du charbon, du bois, des cornues et d'autres semblables babioles qui lui faisaient dépenser en un jour plus qu'il ne gagnait dans une semaine à la chapelle de la Steccata. Et comme il n'avait pas d'autre moyen de subsistance que sa palette, ses fourneaux absorbaient peu à peu toutes ses ressources. Le pis de son affaire fut que la confrérie de la Steccata, qui l'avait payé à l'avance, voyant qu'il avait complètement cessé de travailler, lui intenta un procès. Il ne s'en tira qu'en se sauvant une nuit avec plusieurs amis à Casal-Maggiore. Il y oublia quelque temps l'alchimie et y fit, pour l'église de Santo-Stefano, la Vierge planant dans les airs au-dessus de saint Jean-Baptiste et de saint Étienne (12). Il peignit ensuite une Lucrèce; ce morceau divin est le dernier et l'un des meilleurs qu'il ait produits; on ne sait où il est aujourd'hui (13).

On compte encore, parmi les ouvrages de Francesco, un tableau de nymphes qui est maintenant chez Messer Niccolo Bufalini, à Città-di-Castello, et un groupe d'enfants au berceau qui se trouve également à Città-di-Castello, et qui fut fait pour la signora Angiola de' Rossi, de Parme, femme du signor Alessandro Vitelli. Francesco finit par retourner à l'alchimie et par n'avoir plus d'autre pensée, comme tous ceux qui ont le malheur de mordre à cette dé-

testable folie. Sa figure, si noble et si élégante, prit, sous une barbe hérissée et sous une longue chevelure en désordre, un aspect sauvage et misérable. Il aurait été impossible de reconnaître le Francesco d'autrefois. Enfin la mélancolie s'empara de lui ; sa santé s'altéra, et il fut attaqué d'une fièvre grave compliquée d'un cruel flux de sang qui le conduisit en peu de jours au tombeau. Tels furent ses derniers jours dans ce monde dont il ne connut que les dégoûts et les ennuis.

Il voulut être enterré dans l'église des Servites appelée la Fontana et située à un mille de Casal-Maggiore. Suivant sa volonté, il fut enseveli nu et avec une croix de cyprès sur la poitrine. Il mourut le 24 août 1540. La grâce singulière qu'il sut imprimer à ses productions rendit sa perte bien regrettable.

Francesco aimait à jouer du luth, et avait de telles dispositions pour cet art qu'il ne s'y montra pas moins habile qu'en peinture.

S'il n'avait pas travaillé par boutades, et s'il s'était gardé des sottises de l'alchimie, il est certain qu'il aurait été l'un des plus grands peintres de son siècle. Je suis loin de dire que travailler par inspiration et quand la fantaisie vous prend ne soit pas ce qu'il y a de meilleur, mais je blâme ces hommes qui consacrent leur temps à de vaines spéculations qui les entraînent à travailler peu ou point. Le plus souvent même la recherche de l'impossible est cause que l'on perd ce que l'on possédait déjà. Si Francesco se fût astreint à un travail journalier, il n'au-

rait pas manqué, avec le talent souple et la vive imagination dont la nature l'avait doué, de donner à son dessin une solidité, une pureté et une perfection égales à la grâce, au charme et à l'élégance dont brillent ses figures, ce qui aurait été profitable aux autres non moins qu'à lui-même.

Ieronimo Mazzuoli survécut à Francesco duquel il imita la manière avec succès, comme le témoignent les ouvrages qu'il a laissés à Parme et à Vianzana où il se réfugia, pendant la guerre, avec son cousin. Dans sa jeunesse il fit deux Annonciations ; la première, pour San-Francesco, église des Mineurs Observantins ; la seconde, pour Santa-Maria-ne'-Borghi. A Parme, il peignit, pour le maître-autel des Conventuels de San-Francesco, Joachim chassé du temple (14), et pour les religieuses du monastère de Sant'-Alessandro, la Vierge avec l'Enfant Jésus qui tend une palme à sainte Justine ; des anges, le pape saint Alexandre et saint Benoît, complètent cette composition. Il exécuta ensuite deux tableaux, l'un pour le maître-autel de l'église des Carmes, l'autre pour San-Sepolcro. De lui sont encore deux tableaux que l'on voit à San-Giovanni-Evangelista, et qui, malgré leur beauté, sont inférieurs aux volets de l'orgue et à la Transfiguration qui décore le maître-autel. Ieronimo orna d'une perspective à fresque, et d'un tableau à l'huile renfermant la Cène du Christ avec les Apôtres, le réfectoire des religieuses auxquelles appartient l'église de San-Giovanni-Evangelista dont nous venons de parler. On lui doit aussi les fresques de la chapelle du maître-

autel de la cathédrale. Pour madame Marguerite d'Autriche, duchesse de Parme; il représenta la ville de Parme agenouillée devant le prince Don Alexandre couvert de ses armes et tenant une épée appuyée sur un globe.

Ieronimo peignit la Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres dans une chapelle de la Steccata de Parme, et six Sibylles, deux coloriées et quatre en clair-obscur, sur un arc semblable à celui que son cousin Francesco avait décoré. Dans une niche située vis-à-vis de cet arc, il commença mais n'acheva pas entièrement la Nativité du Christ et l'Adoration des Bergers. A la Chartreuse, hors de Parme, il laissa, sur le maître-autel, l'Adoration des Mages; à San-Piero de Pavie, abbaye des moines de saint Bernard, un tableau, et, dans la cathédrale de Mantoue, un autre tableau que lui avait commandé le cardinal Gonzaga. A San-Giovanni de la même ville, il figura les Apôtres environnant le Christ qui semble dire de saint Jean : *Sic eum volo manere*, etc. Autour de cette composition sont six grands tableaux qui renferment les miracles de saint Jean l'Évangéliste. On admire une Conversion de saint Paul du même auteur dans l'église des Observantins, et une Adoration des Bergers avec un Chœur d'anges sur le maître-autel de San-Benedetto, à Pollirone, village situé à douze milles de Mantoue. En outre, Ieronimo a fait, mais j'ignore à quelle époque, cinq Amours, l'un desquels dort profondément tandis que les autres lui enlèvent son arc, ses flèches et sa torche. Ce tableau appartient au seigneur duc Oc-

tavien, qui le conserve précieusement comme un témoignage du mérite de Ieronimo que l'on peut comparer à son cousin Francesco pour le talent, l'affabilité et la courtoisie. Du reste Ieronimo est vivant et ne manquera pas de produire encore de magnifiques ouvrages.

Messer Vincenzo Caccianimici, gentilhomme bolognais, cultiva la peinture, et s'efforça d'imiter autant qu'il put le style de Francesco Mazzuoli, son intime ami. Il était très-habile coloriste, et fit, pour son plaisir et pour donner à divers seigneurs de ses amis, des tableaux vraiment dignes d'éloges parmi lesquels nous citerons la Décollation de saint Jean-Baptiste qui est placée à San-Petronio, dans la chapelle de sa famille. Ce vertueux gentilhomme mourut l'an 1542. Nous possédons plusieurs beaux dessins de sa main dans notre collection (15).

Si nous voulions nous livrer à quelques considérations sur ce qui constitue dans les œuvres d'art cette affectation que, dans le vocabulaire des artistes, on désigne d'une façon plus ou moins intelligente sous le nom de *manière*, nous en aurions ici un bon motif. Le Mazzuoli, plus ordinairement appelé chez nous le Parmesan, est en effet un des hommes qui se sont malheureusement le plus signalés dans cet écart. Son immense talent, et l'excellence de ses conceptions, rendent d'autant plus regret-

table le contagieux abus dont il a fourni les plus entraînants exemples. A l'époque du Vasari, on pouvait moins bien que nous ne le pouvons faire aujourd'hui, apprécier combien son influence était funeste. Le Parmesan, malgré les applaudissements au milieu desquels il opéra, et qu'il mérita sous tant de rapports, n'en est pas moins un des premiers transfuges des données simples et larges qui firent la splendeur de l'art italien dans les plus beaux temps. On peut donc lui en vouloir. Mais quand on songe à la science et au génie déployés dans les œuvres les plus pernicieuses par un tel homme, on se sent forcé, pour expliquer son aberration, d'invoquer des causes fatales dont il n'est point solidaire. Après leur maturité les beaux fruits se corrompent vite. Raphaël choisi par la Providence, entre tous, pour porter à leur développement suprême les conditions d'art dans lesquelles le Parmesan s'exerça après lui, dut agir sur cette admirable organisation comme nous avons prétendu que Michel-Ange, dans un autre ordre, agit sur le Bandinelli. Chez l'inconstant peintre de Parme, comme chez l'inquiet sculpteur de Florence, même puissance, même ambition, même exaspération et même désespoir. Tous deux tourmentés dans leur vie par cet insatiable désir qui marque les hommes du premier ordre, et les soutient ou les brise au gré de ces circonstances qu'il n'est pas donné à la volonté humaine de maîtriser, l'un s'inutilisa dans des recherches folles, l'autre se pervertit dans des tentatives haineuses. Nous avons remarqué les frappantes analogies qui rapprochent toujours

Baccio de Michel-Ange, malgré ce qui les sépare à jamais. La tradition nous apprend que toute l'Italie croyait voir revivre, dans le beau et sublime enfant de Parme, le génie tout entier du divin peintre d'Urbino. L'Italie toute entière, sans doute, ne s'est pas trompée. Ce n'est pas nous qui nous oublierons assez, malgré nos propres impressions, pour quereller ainsi la tradition et suspecter la voix de tout un peuple. Seulement nous ferons remarquer combien cette erreur, ou seulement apparente, ou effectivement réelle de tout un siècle, impose de discrétion à la critique qui veut équitablement apprécier et mesurer les hommes en eux-mêmes.



NOTES.

- (1) Ce tableau a été gravé par Bonasone.
- (2) Ce portrait fut transporté à Vienne.
- (3) On trouvera la vie de Valerio de Vicence dans le tome VIII.
- (4) Alessandro Vittoria est mentionné avec éloge par Vasari, dans la Vie de San-Michele et en d'autres endroits.
- (5) Le tableau de Madonna Maria Bufalina a été gravé par Bonasone.
- (6) Le Diogène a été gravé par Ugo de Carpi, et le Martyre de saint Pierre et de saint Paul par Antonio de Trente.
- (7) Louis Carrache a fait une copie de ce saint Roch, qui a été gravé par Francesco Bricci.
- (8) C'est-à-dire Dionisio Zani.
- (9) Ce tableau est connu sous le nom de la Vierge à la Rose. II

a été gravé par Bonasone, par Domenico Tibaldi, et dans le tome II de la Galerie du roi de Pologne.

(10) Parmi les figures laissées par Mazzuoli à la Steccata, on remarque un Moïse qui jouit d'une juste célébrité.

(11) Cet tableau a été gravé par le P. Lorenzini dans la *Raccolta de' quadri del Granduca*.

(12) Le tableau de Santo-Stefano a été gravé par Zannetti.

(13) Enea Vico a gravé une Lucrèce d'après le Parmesan.

(14) Le tableau du maître-autel des Conventuels de San-Francesco représente le Mariage de sainte Catherine, et non Joachim chassé du Temple, comme le dit Vasari.

(15) Le musée du Louvre possède deux tableaux du Parmigiano, une Sainte Famille et un Enfant Jésus caressé par sainte Marguerite en présence de la Vierge, d'un ange, de saint Benoît et de saint Jérôme.

Le même musée doit encore à notre artiste onze dessins représentant : l'Adoration des Bergers, — l'Adoration des Mages, — deux Saintes Familles, — une Femme assise et absorbée dans la méditation, — deux Femmes portant des vases sur leur tête et se donnant la main, — l'Abondance personnifiée, — deux Têtes de vieillards, — une Tête de femme, — une Tête de jeune fille, — le Mariage de sainte Catherine à Alexandrie ; ce dernier ouvrage, quelquefois attribué à Niccolò dell' Abate, à Mastelletta, à Tiarini, l'a été plus généralement au Parmigiano.

PERINO DEL VAGA,

PEINTRE FLORENTIN.

Le talent, sans avoir égard à l'opulence et à la noblesse, brille plus souvent de tout son éclat chez l'homme pauvre que chez l'homme riche. Le ciel a voulu qu'il en fût ainsi pour nous montrer la puissance de ses étoiles et de ses constellations qui nous distribuent à leur gré l'activité ou la nonchalance, la force ou la faiblesse, la rudesse ou la courtoisie, le bonheur ou le malheur, le talent ou la nullité. La vie de l'excellent peintre Perino del Vaga convaincra de cette vérité.

Né au sein de la misère et privé de ses parents dès son premier âge, Perino n'eut point d'autre guide, d'autre soutien, que le talent. Il cultiva la peinture avec une telle ardeur, qu'il lui fut permis de produire ces chefs-d'œuvre qui ont valu tant de gloire à la ville de Gênes et au prince Doria. Aussi affirmerons-nous que les hommes de la plus basse condition peuvent, avec le seul aide du ciel, arriver au sommet des grandeurs, quand ils s'attachent sans relâche à la science, comme le fit Perino pour le dessin qu'il porta à la plus haute perfection. Mais abordons les particularités de son histoire.



Jeauron del.

Weynes. sc.

PERINO DEL VAGA.

Il y avait à Florence un certain Giovanni Buonaccorsi, jeune homme plein de valeur et de générosité, qui, après avoir dissipé au jeu une partie de sa fortune, perdit ses derniers écus ainsi que la vie au service de Charles VIII, roi de France. Ce Giovanni Buonaccorsi eut un fils, appelé Piero, dont la mère mourut de la peste, deux mois après l'avoir mis au monde. Le pauvre petit malheureux fut allaité par une chèvre, dans une campagne, jusqu'au moment où son père se remaria, à Bologne, avec une veuve dont le mari et les enfants avaient été victimes de la contagion. Piero, ou plutôt Perino (car il ne quitta jamais ce diminutif que l'on applique ordinairement aux bambins), fut alors nourri par sa belle-mère. Lorsque Giovanni Buonaccorsi retourna en France, il conduisit Perino à Florence, et le laissa à quelques-uns de ses parents qui, soit pour s'en débarrasser, soit parce qu'ils n'avaient pas le moyen de lui faire apprendre un état relevé, le placèrent chez l'apothicaire du Pin doré. Perino abandonna ce métier qui lui déplaisait, pour entrer, en qualité d'apprenti, chez le peintre Andrea de' Ceri, dont il avait su gagner l'amitié par la vivacité de son esprit, qui annonçait qu'avec le temps il ne manquerait pas de faire son chemin. Andrea était un de ces peintres sans talent qui travaillent en boutique. Comme il avait coutume de peindre, chaque année, les cierges qui servent aux offrandes de la Saint-Jean, on l'appelait Andrea de' Ceri (*Andrea des Cierges*), surnom qui passa ensuite à notre Perino. Pendant plusieurs années, Andrea garda près

de lui Perino, et lui enseigna de son mieux les principes de l'art; puis, quand le jeune élève eut atteint l'âge de onze ans, Andrea sentit la nécessité de le remettre entre les mains d'un maître plus savant, afin qu'il pût développer les heureuses dispositions dont il était doué. Il le confia donc à son intime ami, Ridolfo Ghirlandaio, qui avait une grande réputation. A force d'application, Perino surpassa bientôt tous les élèves de Ridolfo. Il était surtout vivement aiguillonné par la rivalité d'un de ses condisciples nommé Toto del Nunziata, qui, lui aussi, s'éleva avec le temps au rang des meilleurs artistes (1). Ce Toto del Nunziata est allé avec quelques marchands florentins en Angleterre, où sont tous ses ouvrages, et où il fut richement récompensé par le roi qu'il servit en qualité d'architecte, et pour lequel il construisit, entre autres choses, un magnifique palais. Pleins d'une généreuse émulation, Toto et Perino ne tardèrent pas à faire d'immenses progrès. Parmi tous les jeunes gens florentins et étrangers qui étudiaient, avec Perino, le célèbre carton de Michel-Ange, il n'y en eut aucun capable de lutter contre lui : aussi, dès ce moment, présageait-il les chefs-d'œuvre qu'il produisit plus tard.

A cette époque, le Vaga, peintre médiocre, qui travaillait à Toscanella, vint à Florence chercher des auxiliaires qui l'aidassent à exécuter les commandes dont il était surchargé. Il désirait un compagnon et un jeune homme assez habile pour suppléer à son ignorance du dessin. Étant allé un jour dans l'atelier de Ridolfo Ghirlandaio, il fut frappé de la

supériorité de Perino sur tous ses autres élèves, et tellement séduit par ses manières gracieuses, par sa beauté, par son esprit et par sa modestie, qu'il lui proposa de l'emmener à Rome, aux conditions qu'il lui plairait de dicter lui-même, et avec promesse de lui donner toutes facilités pour étudier. Brûlant de la noble ambition d'arriver à un degré éminent dans son art, Perino se sentit tout ému au seul nom de Rome; néanmoins il répondit au Vaga qu'il ne pouvait prendre aucune résolution sans le consentement d'Andrea de' Ceri, près duquel il était retenu par la reconnaissance. Le Vaga se remua alors si bien qu'il détermina Andrea et Ridolfo à laisser partir Perino. Notre jeune artiste se rendit d'abord à Toscanella, où il aida le Vaga et son compagnon à terminer de nombreux travaux; puis, fatigué des retards que le Vaga mettait à remplir l'engagement qu'il avait contracté de le conduire à Rome, il annonça qu'il était décidé à y aller seul. Aussitôt le Vaga quitta tout pour l'accompagner. A peine arrivé à Rome, Perino se livra à l'étude du dessin avec une ardeur qui s'accrut chaque jour. Avant de retourner à Toscanella, le Vaga présenta Perino à une foule de peintres, et le recommanda avec chaleur à tous ses amis. A dater de ce moment, notre artiste ne cessa jamais de porter le nom de Perino del Vaga.

Les merveilleux monuments dont Perino était entouré à Rome allumaient en lui un violent désir de marcher sur les traces des illustres maîtres qui excitaient son admiration. Parfois il comparait leur grandeur à sa misère, qui le forçait, pour subve-

nir à ses besoins, de peindre en boutique, tantôt pour le compte de celui-ci, tantôt pour le compte de celui-là, comme les ouvriers à la journée. Ce genre de vie lui causait un cruel chagrin, et l'empêchait de faire les rapides progrès qu'il attendait de son énergie et de sa volonté. Afin de détruire le plus tôt possible les obstacles qui l'entravaient, il résolut de travailler une moitié de la semaine à gagner sa subsistance, et de consacrer à l'étude l'autre moitié, ainsi que les jours de fête et la plus grande partie des nuits. Il mit ce projet à exécution et commença par copier les peintures laissées par Michel-Ange dans la chapelle du pape Jules, tout en cherchant à imiter la manière de Raphaël d'Urbin. Il dessina ensuite les bas-reliefs, les statues antiques et les grotesques, et apprit à travailler le stuc. L'amour de la science lui faisait courageusement endurer les plus pénibles privations; aussi devint-il bientôt le meilleur dessinateur qu'il y eût à Rome, et ne rencontra-t-il aucun maître, parmi les plus fameux de son temps, qui entendît mieux que lui les jeux de la musculature humaine et les difficultés des nus. Alors il fut tenu en estime, non seulement par les gens du métier, mais encore par quantité de seigneurs et de prélats. Il fut surtout remarqué par Jules Romain et par Giovan-Francesco, dit le Fattore, qui parlèrent de lui avec tant d'éloges à leur maître, Raphaël d'Urbin, que celui-ci voulut le connaître. Les ouvrages et la personne de Perino plurent extrêmement à Raphaël qui lui pronostiqua un brillant avenir.

Sur ces entrefaites , Raphaël ayant construit les loges du Vatican, le pape Léon X lui ordonna de les faire orner de stucs, de peintures et de dorures. Raphaël confia la direction des stucs et des grotesques à Giovanni d'Udine, qui était unique en ce genre, et qui excellait à représenter les animaux et les fruits. Raphaël avait rassemblé autour de lui une foule de maîtres qu'il avait choisis à Rome ou appelés du dehors, et dont les uns étaient habiles à exécuter les stucs, les autres les grotesques, ceux-ci les fleurs et les fruits, ceux-là les sujets historiques; puis il les poussait en avant, et les récompensait suivant leur valeur. Une foule de jeunes gens qui prirent part aux travaux des loges, grâce à l'émulation qui s'établit entre eux, acquirent un immense talent dont ils donnèrent plus tard des preuves dans leurs propres ouvrages. Perino fut un de ceux dont se servit Raphaël; il fut chargé de travailler aux grotesques et aux sujets historiques, sous la conduite de Giovanni d'Udine, avec promesse d'être employé selon son mérite. Perino n'épargna rien pour se distinguer, et peu de mois lui suffirent pour l'emporter sur tous ses concurrents par la correction de son dessin, par le charme de son coloris, par la beauté et par la grâce de ses grotesques et de ses personnages (2). En outre, personne ne se conforma avec plus de fidélité que lui aux dessins et aux croquis de Raphaël, comme le prouvent les tableaux de la voûte, où il représenta les Hébreux passant le Jourdain, la Chute des murs de Jéricho, Josué arrêtant le soleil, et d'autres sujets qu'il serait

trop long d'énumérer, mais où il est facile de reconnaître sa main. A Perino appartiennent également les meilleurs morceaux du soubassement, peints en couleur de bronze, parmi lesquels nous citerons le Sacrifice d'Abraham, Jacob luttant contre un ange, Joseph recevant ses frères, et le Feu du ciel tombant sur les fils de Lévi. Perino fit encore, à l'entrée de la loge du Nouveau-Testament, la Nativité du Christ, son Baptême, et la Cène des Apôtres. La beauté merveilleuse de tous ces ouvrages et des stucs qui les accompagnent valurent à Perino un immense crédit; mais les éloges, loin de l'endormir, l'engagèrent à redoubler d'efforts pour obtenir les honneurs que l'on prodiguait chaque jour à Raphaël et à Michel-Ange, et il marchait avec d'autant plus d'ardeur qu'il se voyait justement appuyé, et chargé de travaux importants par Giovanni d'Udine et par Raphaël. Il témoigna toujours à ce dernier une telle soumission et un tel respect, qu'il en fut aimé comme un fils.

Vers ce temps, Léon X ordonna de décorer la voûte de la salle des Papes qui conduit aux appartements d'Alexandre VI, peintes jadis par le Pinturicchio. Cette entreprise fut confiée à Giovanni d'Udine et à Perino. Ils exécutèrent ensemble les stucs, les ornements, les grotesques et les animaux, et divisèrent la voûte en compartiments circulaires et ovales renfermant les sept planètes représentées par Jupiter avec ses aigles, par Vénus avec ses colombes, par la Lune avec ses femmes, par Mars avec ses loups, par Mercure avec ses coqs, par le

Soleil avec ses chevaux, et par Saturne avec ses serpents. Ils peignirent en outre les douze signes du zodiaque et quelques-unes des autres constellations telles que la Grande Ourse et la Canicule. La plupart de ces figures sont dues à Perino. Au milieu de la voûte est un compartiment circulaire occupé par quatre Victoires en raccourci, qui, les jambes et les bras nus, et le reste du corps couvert de voiles légers, tiennent la couronne du pape et les clefs de saint Pierre. Cet ouvrage fut et est encore aujourd'hui regardé comme une chose vraiment digne du pontife qui l'avait commandée.

Perino peignit ensuite en clair-obscur, avec beaucoup de soin, à l'imitation de Polidoro et de Maturo, une façade située en face de la maison de la marquise di Massa, près de la statue de maître Pasquin (3).

La troisième année du pontificat de Léon X, Florence donna des fêtes magnifiques pour célébrer la venue de Sa Sainteté. Perino, autant pour revoir sa patrie que pour assister à ces réjouissances, se rendit alors à Florence, et orna un arc de triomphe, que l'on avait élevé à la Santa-Trinità, d'une belle figure haute de sept brasses, en concurrence de Toto del Nunziata, son ancien rival.

Mais bientôt Perino, comparant les allures des Florentins à celles des artistes de Rome, se hâta de retourner dans cette dernière ville. Dès qu'il y fut arrivé, il reprit son travail accoutumé et fit à fresque, à Sant'Eustachio, près de la douane, un saint Pierre, dont le costume est d'une simplicité

qui n'exclut point une remarquable vigueur de dessin (4).

Dans ce temps, l'archevêque di Cipri, grand amateur de peinture, résolut de décorer un petit jardin qu'il possédait avec une maison près de la Chia-vica, et qu'il avait déjà enrichie de statues et de divers morceaux antiques. Il appela Perino, et décida avec lui qu'il fallait représenter sur les murs du jardin des Bacchantes, des Satyres, des Faunes, et en un mot des sujets agrestes et poétiques qui pussent concorder avec une statue antique d'un Bacchus assis à côté d'une tigresse, qui formait le principal ornement du lieu. Perino y traça, entre autres choses, des figurines, des grotesques et des paysages ravissants. Cet ouvrage, que les artistes ne cesseront jamais d'admirer, le fit connaître aux Fucheri, marchands allemands, qui le chargèrent de peindre une cour et une loge, dans une maison que l'on rencontre en allant à l'église des Florentins.

A la même époque, Messer Marchionne Baldassini, ayant fait construire une belle et commode maison par Antonio da San-Gallo, non loin de Sant'-Agostino, choisit Perino pour y couvrir de fresques une salle tout entière. Après avoir arrêté le prix, Perino aborda ce travail, et ne le quitta que lorsqu'il l'eut heureusement conduit à fin. Il disposa dans la salle des pilastres séparés par de grandes et de petites niches. Chacune des grandes niches renferme un ou deux philosophes; les petites niches sont surmontées de têtes de femmes simulant le marbre, et contiennent des enfants. Au-dessus de la

corniche se trouvent des sujets empruntés à l'histoire de Romulus et de Numa Pompilius. Au-dessus de la cheminée, on voit la Paix brûlant des armes et des trophées. Ces peintures furent très-estimées du temps de Messer Marchionne, et elles sont encore de nos jours très-admirées par les artistes et par les connaisseurs.

Dans le monastère des religieuses de Sant'-Anna, Perino peignit à fresque une chapelle, et à Santo-Stefano-del-Cacco, pour une dame romaine, un tableau d'autel représentant le Christ mort sur les genoux de la Vierge. Il introduisit le portrait de la donatrice dans cette composition qui est exécutée avec une extrême facilité.

A cette époque, Antonio da San-Gallo ayant reçu mission de faire décorer, par qui bon lui semblerait, un tabernacle qu'il venait de construire à l'encoignure de la maison connue sous le nom de l'Imagine-di-Ponte, alloua cet ouvrage à Perino qui lui parut être le plus habile de tous les jeunes gens d'alors. Perino y représenta le Couronnement de la Vierge avec un Chœur d'Ange et de Séraphins semant des fleurs; puis, sur l'une des parois, il figura un saint Sébastien, et sur l'autre, un saint Antoine. Ces fresques sont d'une rare beauté, et ne le cèdent à aucune des autres productions de Perino (5).

Notre artiste peignit ensuite à l'huile, pour un protonotaire, une Descente de croix destinée à une chapelle de la Minerva. Il traita ce sujet avec toute l'application imaginable. Il montra le Christ déjà déposé à terre, au milieu des Maries, des Nico-

dèmes ¹, et de divers personnages dont les gestes et les attitudes dénotent la plus amère douleur. Mais il déploya surtout un talent divin dans les figures des deux larrons crucifiés. On croirait voir de véritables cadavres; le jeu des muscles et des nerfs rappelle, de la manière la plus énergique et la plus vraie, les souffrances qui ont précédé la mort. En outre, le paysage, sur lequel s'étendent d'épaisses ténèbres, ne laisse rien à désirer. Malheureusement il est difficile d'apprécier aujourd'hui les qualités de cette composition; l'inondation qui eut lieu à Rome, après le sac de cette ville, le couvrit à moitié, amollit l'enduit, gonfla le panneau, et fut cause que la peinture s'écailla au point qu'on ne peut s'empêcher d'éprouver un profond chagrin en regardant ce tableau; car, sans cet accident, on ne manquerait pas de le mettre au nombre des merveilles de Rome (6).

Pendant que l'on reconstruisait San-Marcello de Rome sous la direction de Jacopo Sansovino, les Servites, auxquels appartenait cette église, chargèrent Perino de peindre, dans une des chapelles qui étaient déjà terminées, un saint Joseph et un saint Philippe, dans des niches entre lesquelles se trouvait une Madone grandement vénérée. Perino s'acquitta de cette tâche avec bonheur, et en outre plaça sur un dé, au milieu de la paroi, un Enfant debout portant sur ses épaules des festons qui courent jusqu'aux angles

¹ Les Italiens nomment *Nicodèmes* tous les hommes et *Maries* toutes les femmes qui, dans un tableau, assistent soit à la descente de croix, soit à l'ensevelissement du Christ.

de la chapelle où ils sont tenus par deux autres Enfants assis. Ces figures ont tant de grâce, de vivacité et de fraîcheur, qu'on les prendrait pour la nature même plutôt que pour une peinture. Jamais la fresque n'a produit rien de plus beau que ces enfants ; leurs yeux sont vivants, leurs corps se meuvent, leurs bouches vont parler : la nature s'avoue vaincue par l'art. Cet ouvrage accrut considérablement la renommée et le crédit de Perino, bien qu'il eût déjà fourni maintes preuves de son habileté et de son génie.

Grâce au succès qu'il obtint, Lorenzo Pucci, cardinal de Santiquattro, lui confia le soin de peindre à fresque la Vie de la Vierge, dans une chapelle de la Trinità, couvent des religieuses de l'ordre de saint François de Paule. Perino conduisit à fin toute la voûte et une paroi, et, de plus, il exécuta, au dehors de la chapelle, au-dessus d'un arc, un Isaïe et un Daniel hauts de quatre brasses. Ces prophètes sont aussi parfaitement dessinés et coloriés qu'on peut l'attendre d'un grand maître. Isaïe, les regards fixés sur un livre, la tête appuyée sur la main, respire cette mélancolie qu'engendre l'étude. Daniel, immobile, demande au ciel la science nécessaire pour éclairer le peuple. Entre les deux prophètes sont les armoiries du cardinal tenues par deux enfants que l'on croirait en relief. La voûte est divisée en quatre compartiments : le premier renferme la Conception de la Vierge ; le second, sa Nativité ; dans le troisième on voit Marie gravir les degrés du Temple ; le quatrième contient son Mariage avec saint Joseph.

Sur l'une des parois, Perino représenta la Visitation. On admire surtout dans ce tableau les personnages qui ont grimpé sur certains soubassements pour mieux contempler les saintes femmes. Les autres figures et les accessoires d'architecture ne sont pas non plus dépourvus de qualités. Perino, étant tombé malade, ne put décorer les autres parois de la chapelle, et, lorsqu'il recouvra la santé, la peste éclata à Rome, l'an 1523, avec tant de violence, qu'il dut s'éloigner pour sauver sa vie.

L'orfèvre Piloto, son intime ami, déjeunant avec lui un matin, lui conseilla de se réfugier à Florence qu'il n'avait pas visitée depuis longues années, et où il devait avoir à cœur de se faire connaître et de laisser quelque témoignage de son talent. L'idée de revoir sa patrie sourit à Perino, bien que ses bienfaiteurs, Andrea de' Ceri et sa femme, y eussent été enlevés par la mort. A peu de temps de là il se rendit donc à Florence avec le Piloto. Ce ne fut pas sans une vive satisfaction qu'il retrouva les vieux tableaux qu'il avait étudiés dans son enfance, et il considéra avec non moins de plaisir les productions des nouveaux maîtres qui étaient alors le plus en renom dans la ville, et en concurrence desquels, grâce à ses amis, il allait bientôt avoir à exécuter un travail, comme nous le dirons plus bas.

Un jour, une foule de peintres, d'architectes, d'orfèvres et de sculpteurs, se réunirent, ceux-ci pour faire une espèce d'escorte d'honneur à Perino et pour recueillir ses paroles, ceux-là pour comparer les maîtres de Rome avec ceux de Florence, et le

plus grand nombre pour écouter les louanges et les critiques que les artistes ont coutume de se distribuer les uns aux autres. Après avoir été tous de compagnie examiner les peintures anciennes et modernes de diverses églises, ils arrivèrent au Carmine, dans la chapelle de Masaccio. Chacun prononça l'éloge de ce maître, et tous s'émerveillèrent de la beauté de son dessin et de son coloris, et de ce qu'il avait su vaincre facilement les difficultés de l'art sans avoir vu d'autres ouvrages que ceux du Giotto. Puis ils ajoutèrent que, de tous les successeurs du Giotto, pas un seul n'avait encore égalé la vigueur de son relief, la hardiesse et l'habileté de son exécution. Perino, enchanté de la tournure que prenait la conversation, leur répliqua : « Loin
« de nier les qualités de Masaccio, je lui en accorde
« encore plus que vous ne lui en attribuez; mais
« que personne n'ait égalé sa manière, c'est ce que
« je nierai toujours; et, s'il est permis de le dire sans
« offenser personne, j'affirmerai que je connais quan-
« tité de maîtres dont les peintures l'emportent de
« beaucoup sur celles-ci, et par la hardiesse, et par
« la grâce, et par la beauté. Je suis fâché (moi qui
« n'occupe pas le premier rang dans le métier), je
« suis fâché qu'il n'y ait pas ici, près de ces fresques,
« un endroit où l'on puisse faire une figure; car,
« avant de quitter Florence, j'essaierais de vous of-
« frir les moyens de juger si personne n'a égalé Ma-
« saccio. » Un des auditeurs, qui passait pour le plus
habile peintre de Florence, curieux de voir les ou-
vrages de Perino, et peut-être désireux de le con-

fondre, lui répondit : « Il est vrai que tout est plein
« ici, mais vous pouvez prouver ce que vous avez
« avancé, en faisant un Apôtre là-bas, à côté du saint
« Pierre de Masolino, proche de la fenêtre, ou à
« côté de ce saint Paul de Masaccio, qui ne le cède
« à aucune des figures de la chapelle. » Tous les as-
sistants poussèrent Perino à se mettre à l'œuvre, en
lui jurant que, si sa manière était la meilleure, ils
abandonneraient sans hésiter la vieille erreur qu'ils
nourrissaient depuis si long-temps. Enfin le prin-
cipal interlocuteur de Perino lui dit qu'il ne devait
point se refuser à éclairer tant de gens, et que les
deux semaines que lui coûterait sa figure lui vau-
draient leurs éloges pendant nombre d'années. En
parlant ainsi, cet homme était convaincu que Pe-
rino ne produirait rien de bien supérieur à ce que
faisaient les bons maîtres du jour; néanmoins notre
artiste accepta l'épreuve. On appela alors Messer
Giovanni de Pise, prieur du couvent, et on lui de-
manda la permission de disposer de l'espace néces-
saire à la fresque projetée, ce qu'il accorda le plus
courtoisement du monde. Perino prit aussitôt ses
mesures en hauteur et en largeur, puis l'on se sé-
para. Perino dessina donc et termina avec soin, sur
un carton, un saint André qu'il s'appropriait à peindre
lorsqu'il fallut qu'il songeât à exécuter une fresque
que ses amis, comme nous l'avons noté plus haut,
lui avaient fait allouer pour qu'il laissât à Florence
un souvenir de son génie, et peut-être aussi dans l'es-
poir que les chefs de la cité lui confieraient quelque
travail important.

Il y avait, dans le couvent des Camaldules, un oratoire dédié aux Martyrs, sur l'une des parois duquel une certaine confrérie voulait faire représenter ces glorieux défenseurs de la foi envoyés au supplice par deux empereurs romains. C'est cette entreprise qui avait été offerte à Perino, et, malgré la mesquinerie du prix, il s'en était chargé, séduit par la richesse du sujet, et entraîné par les sollicitations de ses amis qui lui remontrèrent que cet ouvrage dévoilerait tout son mérite à ses compatriotes auxquels il était inconnu, et aux artistes florentins qui ne le connaissaient que de réputation. Perino fit d'abord un petit dessin d'une beauté divine, et ensuite un grand carton sur lequel il conduisit entièrement à fin, et avec un soin merveilleux, toutes ses figures principales, en se servant habilement du blanc du papier pour former ses lumières. Les deux empereurs condamnent à la croix tous les prisonniers. Ces malheureux se tiennent devant le tribunal, les uns debout, les autres agenouillés ou courbés; ceux-là tremblant de tous leurs membres en pensant aux tortures qui les attendent. Les vieillards sont animés du courage qu'inspire la foi; les jeunes gens sont abattus par la crainte de la mort; d'autres expriment énergiquement les souffrances que leur causent les liens dont ils sont garrottés. Le gonflement des muscles, et jusqu'à la sueur froide de la mort, sont admirablement rendus. Les soldats qui traînent ces infortunés au tribunal ou au supplice respirent une joie impie et féroce; ils sont vêtus et armés à l'antique, ainsi que les empereurs. Leurs

cuirasses, leurs casques, leurs boucliers, leurs chaussures, leurs habillements, sont dessinés avec toute la perfection imaginable. Les artistes et les connaisseurs avouèrent que ce carton était le plus beau qu'ils eussent jamais vu après celui que Michel-Ange Buonarroti avait exécuté à Florence pour la salle du conseil.

Tout en achevant ce dessin, Perino fit broyer des couleurs à l'huile pour peindre, en guise de récréation, une Madone qu'il destinait à son ami Piloto, et qu'il termina à moitié.

Depuis longues années Perino était intimement lié avec Ser Raffaello di Sandro, chapelain de San-Lorenzo, lequel porta toujours une vive amitié aux artistes. Comme Perino n'avait point de demeure fixe à Florence, où il logeait tantôt chez l'un, tantôt chez l'autre, Ser Raffaello l'invita à venir habiter sa maison et s'asseoir à sa table. Perino y consentit, et demeura plusieurs semaines avec lui. Sur ces entrefaites, la peste ayant éclaté en divers quartiers de Florence, Perino effrayé résolut de fuir la contagion. Avant de partir, il voulut rembourser à Ser Raffaello la dépense qu'il lui avait occasionnée, mais le généreux chapelain repoussa ses offres et lui dit : « Un bout de croquis de ta main me suffira. » Voyant cela, Perino prit une grosse toile, de quatre brasses environ, qu'il fixa sur un mur, entre les deux portes d'un petit salon, et, dans l'espace d'un jour et d'une nuit, il y peignit, en couleur de bronze, le Passage de la mer Rouge. D'un côté il représenta Pharaon submergé avec ses chars

et ses cavaliers; les uns nagent couverts de leurs armes, les autres nus; ceux-là s'attachent au cou des chevaux, et déploient tous leurs efforts pour échapper aux flots. De l'autre côté de la mer, Moïse, Aaron et le peuple hébreu rendent grâces à Dieu. Perino donna cette composition à Ser Raffaello qui la reçut avec autant de plaisir que si c'eût été le prieuré de San-Lorenzo. Cette toile, qui est très-estimée, tomba, après la mort de Ser Raffaello, entre les mains de son frère Domenico di Sandro, le charcutier. En quittant Florence, Perino fut malheureusement forcé de renoncer à sa fresque des Martyrs, qu'il aurait certainement terminée si elle eût dû être exécutée en tout autre endroit que chez les Camaldules. Mais comme les officiers de la Santé avaient pris le couvent même des Camaldules pour les pestiférés, Perino ne fut pas le moins du monde tenté de risquer sa vie pour acquérir une plus grande réputation à Florence, satisfait d'ailleurs qu'il était d'avoir prouvé son talent comme dessinateur. Son carton resta chez l'orfèvre Giovanni di Goro, son ami, lequel mourut de la peste. Il passa ensuite au Piloto, qui le montra pendant long-temps aux curieux et aux amateurs comme une chose précieuse; mais je ne sais ce qu'il est devenu après la mort du Piloto.

Perino chercha çà et là un refuge contre la contagion, durant plusieurs mois qu'il employa fructueusement à dessiner et à étudier. Aussitôt que le fléau eut disparu, notre artiste retourna à Rome, où il entreprit des ouvrages de peu d'importance que je ne mentionnerai pas autrement.

L'an 1523, Perino fut chargé de nombreuses entreprises lorsque Clément VII vint ranimer la peinture et la sculpture qu'Adrien VI, son prédécesseur, avait en telle haine, que, sous son règne, aucun artiste ne trouva l'occasion de déployer son génie, ainsi que maintes fois déjà nous l'avons dit. Peu de temps après l'élection du nouveau pontife, on délibéra si l'on choisirait, à la place de Raphaël d'Urbin qui était mort, Jules Romain et le Fattore pour présider à la distribution des travaux. Sur ces entrefaites, Perino peignit à fresque, au-dessus de la porte du cardinal Cesarino, les armoiries du pape avec une si rare perfection, que Jules et le Fattore craignirent qu'on ne le leur préférât; car, si l'on savait qu'ils étaient disciples de Raphaël et héritiers de ses biens, on n'ignorait pas non plus qu'ils n'avaient pas hérité de sa grâce et de son habileté. Jules et le Fattore résolurent alors de s'allier Perino. C'est pourquoi, l'an 1525, à l'époque du jubilé, le Fattore donna sa sœur Caterina en mariage à Perino, afin de cimenter par la parenté l'amitié qu'il avait contractée avec lui depuis long-temps.

Le succès obtenu par les fresques que Perino avait jadis exécutées, à San-Marcello, engagea le prieur de ce couvent et les chefs de la confrérie del Crocefisso à lui confier la décoration d'une chapelle, avec l'espoir qu'il produirait quelque chef-d'œuvre. Perino établit sans retard ses échafaudages, et représenta au milieu de la voûte la Création d'Ève. Adam est couché et plongé dans le sommeil pendant qu'Ève, debout et les mains jointes, reçoit la

bénédiction de Dieu dont l'aspect est plein d'une gravité majestueuse. A droite de ce tableau Perino peignit un saint Marc et un saint Jean, mais il n'acheva pas la tête et un bras de ce dernier. Entre ces deux évangélistes, il plaça deux beaux enfants tenant un candélabre. Pendant l'exécution de ce travail, Perino eut à lutter contre la maladie et contre une foule de ces accidents qui nous arrivent journellement, sans compter la pénurie d'argent où le laissa, dit-on, la confrérie del Crocefisso. Les choses durèrent ainsi jusqu'en 1527, époque à laquelle le sac de Rome réduisit quantité d'artistes à la dernière extrémité, et causa la ruine d'une foule de chefs-d'œuvre. Perino, accompagné de sa femme et de sa petite fille, cherchait à échapper à cette épouvantable bagarre, quand il tomba entre les mains des vainqueurs qui le rançonnèrent si cruellement qu'il pensa en devenir fou. La terreur dont il avait été frappé était si grande, qu'une fois la tempête apaisée il se trouva incapable de s'occuper sérieusement de son art; néanmoins il fit quelques gouaches et diverses fantaisies pour des soldats espagnols. Enfin il reprit son assiette et vécut pauvrement comme les autres.

Seul, au milieu du désastre général, le Baviera, qui possédait les planches de Raphaël, n'avait pas perdu beaucoup. Il vint au secours de Perino en lui commandant une série de dessins représentant les Amours des Dieux. Ces sujets furent gravés sur cuivre par l'habile Jacopo Caraglio, qui s'attacha à reproduire fidèlement, non seulement la manière

de Perino, mais encore la grâce et l'esprit de ses conceptions.

Le pape et la plupart des habitants de Rome n'étaient pas encore rentrés dans cette malheureuse ville, lorsque l'excellent brodeur Niccola de Venise y arriva. Cet artiste, qui était au service du prince Doria, portait une vive amitié à Perino. Il lui conseilla d'aller à Gênes, en lui promettant de lui faire allouer quelque travail important par le prince qui était grand amateur de peinture, et qui plusieurs fois avait manifesté la volonté de faire richement décorer un palais. Perino, accablé d'infortunes, ne désirait rien tant que de sortir de Rome; aussi n'eut-il pas besoin d'être pressé bien chaudement pour se déterminer à partir avec Niccola. Il laissa donc sa femme et sa fille à ses parents, et se rendit à Gênes où il fut présenté par Niccola au prince Doria, qui l'accueillit avec la plus vive satisfaction. Le prince et Perino, après maintes conférences, décidèrent que l'on commencerait de suite à enrichir de stucs et de peintures à l'huile et à fresque, un palais que je vais essayer de décrire le plus brièvement possible.

A l'entrée du palais est une porte dorique, en marbre, surmontée d'un écusson que tiennent des femmes sculptées par Silvio de Fiesole, d'après les dessins de Perino. Les colonnes, l'entablement et le fronton, furent également exécutés d'après les modèles de notre artiste, par Maestro Giovanni de Fiesole. En pénétrant sous la porte, on trouve un vestibule dont la voûte est couverte de stucs et de

grotesques, et dont les arcades renferment des sujets guerriers. A gauche du vestibule est un escalier splendidement orné de petits grotesques, de figurines, de mascarons, d'enfants, d'animaux et d'autres fantaisies du même genre, que Perino savait traiter avec une habileté vraiment divine. Au haut de l'escalier on rencontre une loge magnifique, percée, à chacune de ses extrémités, d'une porte en pierre, au-dessus de laquelle sont peints, dans le fronton, un homme et une femme qui se présentent, l'un de face, et l'autre de dos. La voûte est décorée de stucs et de compartiments ovales contenant des tableaux de la plus rare perfection. Sur les parois on voit les portraits, partie authentiques, partie inventés, des capitaines de la maison Doria. Au-dessus de leurs têtes on lit cette inscription tracée en grandes lettres d'or : MAGNI VIRI, MAXIMI DVCES OPTIMA FECERE PRO PATRIA. L'une des deux portes de cette loge conduit dans une salle dont la voûte est ornée de stucs admirables. Au milieu de cette voûte est un Naufrage d'Énée où, sans parler des navires fracassés par la tempête, les efforts désespérés des malheureux qui luttent contre les flots sont rendus avec un art merveilleux. Cette composition est celle par laquelle Perino débuta dans le palais du prince.

Pendant que Perino exécutait le carton de ce naufrage, et travaillait tout à son aise, peu ou beaucoup, à ses figures dont la plupart étaient déjà arrêtées, soit en clair-obscur, soit à la gradine, soit au charbon et au crayon noir ou par un simple trait; pendant ce temps, dis-je, Girolamo de Trévisé, qui

l'avait précédé à Gênes, et qui était alors en train de décorer une façade, murmurait contre lui et répétait souvent : « Que signifient ces cartons ? Moi, moi, je tiens toutes mes figures au bout de mon pinceau. » Ces propos parvinrent un jour aux oreilles de Perino, et l'irritèrent au point qu'il fit aussitôt appliquer son carton sur la voûte où il devait peindre ; puis il enleva les échafaudages en plusieurs endroits afin qu'on pût le voir d'en bas, et il ouvrit la salle au public. Tous les Génois y coururent, et furent unanimes pour célébrer le sublime dessin de Perino. Quant à Girolamo de Trévisé, il fut tellement effrayé de la beauté de ce chef-d'œuvre, qu'il partit de Gênes sans même prendre congé du prince Doria, et retourna à Bologne où était sa demeure. Perino resta donc au service du prince, et peignit à l'huile les murailles de cette salle à laquelle les stucs qui garnissent la voûte et descendent jusqu'au-dessous des lunettes, ajoutent une nouvelle valeur.

L'autre porte de la loge mène à une seconde salle dont la voûte est ornée de stucs et d'une fresque représentant Jupiter foudroyant les Géants. Tous les dieux sont rassemblés dans le ciel, et expriment par les gestes les plus vrais les sensations qu'ils éprouvent, chacun suivant sa nature, au milieu de l'épouvantable fracas des tonnerres. Les stucs sont exécutés avec un soin extrême, et les fresques ne sauraient être mieux, car Perino fut un maître parfait dans cette branche de l'art. Il peignit encore les plus belles fables d'Ovide dans quatre chambres du

même palais. Les figurines, les plantes, les animaux et les grotesques qu'il y jeta avec profusion, sont d'une beauté et d'une variété que l'on ne peut imaginer. A côté de la première salle, quatre autres chambres furent enrichies, d'après ses dessins et sous sa direction, de stucs, de sujets historiques, de figures et de grotesques, par Luzio Romano et par divers Lombards, ses auxiliaires. Enfin il n'y a, dans ce palais, pas une stanze, pas une antichambre, pas un cabinet, dont les murs ne soient couverts d'enfants, de mascarons bizarres, d'animaux et d'ornements de tout genre. Nous en dirons autant des stanzas, des salles, des chambres et des antichambres d'une fabrique qui se trouve dans le jardin du palais.

Le Pordenone, comme nous l'avons dit dans sa vie, prit part à ces ouvrages, ainsi que Domenico Beccafumi, qui ne s'y montra inférieur à aucun de ses concurrents, bien que ses meilleures productions soient à Sienne (7).

Mais revenons à Perino. Après les travaux du palais, il représenta des femmes d'une ravissante beauté dans une frise d'une chambre de la maison Giannetin Doria, et fit des peintures à fresque et à l'huile pour divers gentilshommes de la ville. L'église de San-Domenico lui doit aussi un tableau sévèrement dessiné. A Santa-Maria-de-Consolazione, il exécuta, pour un gentilhomme de la maison Baciadonne, une Nativité du Christ; malheureusement, elle est placée dans un endroit tellement obscur qu'il est impossible d'apprécier ses qualités,

et on la voit d'autant moins que Perino a choisi un effet sombre qui a besoin d'un jour éclatant.

Perino dessina ensuite la plus grande partie de l'Énéide avec l'histoire de Didon. D'après ces compositions, on confectionna de riches tapisseries. Il donna encore des ornements de poupes de galères qui furent supérieurement sculptés en bois, par le Carota et le Tasso de Florence. En outre, il fit pour les galères du prince les plus vastes étendards que l'on puisse imaginer. Aussi l'aimait-il vivement et l'aurait-il généreusement récompensé, s'il fût resté à son service.

Pendant que Perino travaillait à Gênes, il lui prit fantaisie de rappeler sa femme qui était à Rome, et d'acheter une maison à Pise, ville où il avait l'intention de passer ses derniers jours. A cette époque, Messer Antonio di Urbano était intendant de la cathédrale de Pise. Animé du désir d'embellir ce temple, il avait fait jeter à terre quelques vieilles chapelles, et sculpter dans les nouvelles par Stagio da Pietrasanta de magnifiques bordures en marbre, destinées à recevoir des tableaux à l'huile. Il voulait, en outre, des fresques et des stucs de la main des premiers maîtres, sans regarder à la dépense. Déjà même la sacristie, qu'il avait placée dans la niche principale, derrière le maître-autel, était commencée. Stagio y avait achevé la bordure de marbre, et le Florentin Sogliani y avait fait plusieurs tableaux. Les autres chapelles, et leurs peintures, furent quelques années plus tard conduites à fin par les soins de Messer Sebastiano della Seta. Perino, étant allé à

Pise du temps de Messer Antonio di Urbano, fut présenté à cet intendant par Battista del Cervelleria, profond connaisseur et habile maître en marqueterie. Après avoir discouru avec Messer Antonio sur les travaux de la cathédrale, Perino fut chargé de peindre, près de la porte de la façade, un tableau dans une bordure qui était terminée, et de représenter saint George tuant le serpent et délivrant la fille du roi. Notre artiste composa d'abord un dessin suivant lequel il devait exécuter à fresque, entre les chapelles, une série d'ornements avec des niches renfermant des Prophètes et divers sujets. L'intendant ayant agréé ce projet, Perino fit un carton, et débuta par la chapelle qui est en face de la porte dont nous avons parlé plus haut. Il y laissa six enfants d'une rare beauté. Malheureusement, il abandonna cette entreprise qui aurait offert un ensemble d'une richesse extraordinaire, pour retourner à Gênes où il avait contracté certaines relations amoureuses. Avant de s'éloigner de Pise, il donna un petit tableau à l'huile aux religieuses de San-Matteo, qui le conservent dans leur monastère. Perino demeura à Gênes plusieurs mois, pendant lesquels son talent fut utilisé par le prince Doria. Son départ contraria vivement l'intendant de Pise, qui voyait avec plus de chagrin encore la décoration de sa cathédrale demeurer imparfaite. Aussi, chaque jour demandait-il Perino à la Caterina qui était restée à Pise, et lui écrivait-il qu'il eût à revenir au plus tôt. Mais les choses traînant par trop en longueur, et Perino ne se donnant pas même la peine de répondre

à Messer Antonio, celui-ci alloua le tableau de la chapelle au Sogliani, qui le finit et le mit en place. Peu de temps après, Perino arriva à Pise. En voyant le tableau du Sogliani, il fut très-irrité, et refusa de continuer ce qu'il avait commencé, disant qu'il ne voulait pas que ses peintures servissent à faire valoir celles des autres. Sogliani lui fut donc substitué. Les tableaux qu'il produisit alors ayant été jugés inférieurs à son premier par Sebastiano della Seta, ce nouvel intendant en commanda un autre à Domenico Beccafumi qu'il employa préalablement dans la sacristie. Enfin, les deux tableaux qui sont près des portes de la façade furent confiés à Giorgio Vasari, d'Arezzo; mais il ne nous convient pas d'en parler davantage, pas plus que des nombreux ouvrages grands et petits que Giorgio a semés en Italie et dans d'autres pays; nous laissons ceux qui les ont vus ou qui les verront libres d'en penser ce que bon leur semblera. Perino fut profondément affligé d'être obligé de renoncer à cette entreprise, pour laquelle il avait préparé des dessins capables de le rendre immortel, et de donner à la cathédrale de Pise infiniment plus de célébrité qu'elle n'en avait.

En songeant aux heureux jours qu'il avait passés à Rome du temps de Léon X, Perino prit en dégoût le séjour de Gênes, malgré les avantages qu'il y avait rencontrés. Une occasion s'était présentée à lui pour entrer au service du cardinal Hippolyte de Médicis, et il se disposait à en profiter, lorsque la mort de ce seigneur l'en empêcha. Les choses étaient en cet état, quand un beau matin, cédant aux solli-

citations de ses nombreux amis , et obéissant encore plus à ses propres désirs , il quitta Pise sans dire mot , et se rendit à Rome. Il s'y fit connaître au cardinal Farnèse et au pape Paul ; mais il resta plusieurs mois dans l'inaction, d'abord, parce qu'on le renvoya continuellement au lendemain, ensuite, parce qu'il lui survint au bras un mal qui, sans compter l'ennui, lui coûta quelques centaines d'écus. Désolé de l'indifférence de la cour, Perino fut maintes fois tenté de partir. Néanmoins, le Molza et d'autres de ses amis le déterminèrent à patienter en lui disant que Rome avait changé; que désormais personne, et surtout les artistes, ne pouvaient plus obtenir ses faveurs avant d'avoir essuyé ses dédains.

Sur ces entrefaites, Messer Pietro de' Massimi acheta à la Trinità une chapelle dont la voûte et les lunettes avaient été ornées de stucs et de fresques, par Jules Romain et par le Fattore, qui, de plus, avaient exécuté à l'huile le tableau de l'autel. Les lunettes renfermaient quatre sujets tirés de la vie de sainte Marie-Madeleine, et le tableau de l'Apparition du Christ à la même sainte. Messer Pietro de' Massimi, ayant résolu de conduire à fin la décoration de cette chapelle, remplaça le pauvre encadrement en stuc du tableau par une riche bordure en bois doré; puis il chargea Perino de peindre les parois. Notre artiste construisit immédiatement ses échafaudages, et termina sa tâche en quelques mois. Il fit un compartiment de grotesques, partie coloriés, partie en bas-relief, et sur chaque paroi un tableau environné de stucs. Dans le premier tableau,

on voit des perclus, des malades et des prêtres entourant la piscine probatique, accompagnée de portiques admirablement en perspective. Le second tableau représente Lazare couvert de la pâleur de la mort, et sortant du tombeau au milieu d'une foule de gens, dont les uns le débarrassent de son linceul, tandis que les autres sont plongés dans la stupeur. Quelques petits temples qui fuient dans le lointain complètent ce sujet. Chacune de ces compositions est placée entre deux tableaux de moindre dimension contenant le Centenier priant le Christ de guérir son enfant, les Vendeurs chassés du temple, la Transfiguration et un autre motif du même genre. Sur les ressauts des pilastres, Perino peignit quatre Prophètes aussi parfaits qu'on peut les désirer. Tout cet ouvrage est exécuté avec tant de soin, qu'il ressemble plus à une miniature qu'à une peinture. Le coloris est d'une beauté qui dénote une patience et une application extrême, en même temps qu'un véritable amour de l'art. Ce travail est entièrement de la main de Perino, bien que la plupart des stucs aient été formés d'après ses dessins, par Guglielmo de Milan duquel il s'était déjà servi à Gênes, et qu'il aimait au point qu'il avait voulu lui donner sa fille en mariage. Aujourd'hui, ce Guglielmo a mission de restaurer les antiquités de la maison Farnèse, et est investi de l'office *del Piombo*, qui appartenait avant lui à Fra Sebastiano, de Venise. — Je dirai en passant qu'il y avait, dans la chapelle dont nous venons de parler, un magnifique tombeau de marbre, surmonté d'une statue précieusement

sculptée par le Bologna. Sur les côtés étaient deux enfants nus. La statue offrait le portrait d'une fameuse courtisane romaine. Mais plus tard, les religieux, indignés qu'une femme de cette sorte reposât avec tant de pompe dans le saint lieu, exigèrent qu'on enlevât ce monument qu'elle avait fait ériger elle-même.

La décoration de la chapelle de la Trinità et divers dessins valurent à Perino les bonnes grâces du cardinal Farnese, qui lui assigna une pension et l'employa dans plusieurs entreprises.

Le pape Paul ayant ordonné qu'on ôtât une cheminée qui était dans la salle à feu du Vatican, et qu'on la transportât dans celle de la Segnatura, où étaient les dossiers d'appui de Fra Giovanni de Vérone, il fallut refaire tout le soubassement de cette dernière pièce qui est celle où se trouve le Parnasse de Raphaël. Perino y figura en grisaille une suite de termes, de festons, de mascarons, et d'autres ornements entremêlés de bas-reliefs peints à fresque et imitant le bronze. Ces bas-reliefs représentent des philosophes, des théologiens, des poètes, et sont en rapport d'intention ou de motif avec chacun des grands tableaux qui les dominent. Perino, affligé d'un catarrhe qui l'empêchait de se livrer à un rude travail, n'exécuta pas lui-même tous ces sujets; néanmoins on peut les considérer, à peu de choses près, comme s'ils étaient de sa main, car il les retoucha, et il fit tous les cartons.

Le pape, ayant reconnu le mérite de notre artiste, le gratifia d'une pension de vingt-cinq ducats

par mois, qui lui fut payée jusqu'à sa mort, sous condition de se tenir au service du Vatican et à celui de la maison Farnèse.

Depuis long-temps déjà, Michel-Ange Buonarroti avait découvert son Jugement dernier, mais il restait à décorer le soubassement qui attendait une tapisserie tissée de soie et d'or, que l'on devait confectionner en Flandre par l'ordre du pape. Alors Perino commença, avec le consentement de Michel-Ange, sur une toile de la dimension du soubassement, des femmes, des enfants, et des termes tenant des festons. Cet ouvrage, digne de sa destination et de son auteur, demeura malheureusement inachevé dans quelque salle du Belvedere, après la mort de Perino (8).

A cette époque, Antonio da San-Gallo ayant terminé dans le Vatican la grande salle des Rois, Perino distribua le plafond en compartiments octogones et ovales, et fut chargé d'y exécuter les stucs et les ornements les plus riches et les plus beaux que l'art puisse créer. Dans les octogones il plaça, en guise de rosace, quatre enfants en relief dont les pieds se réunissent au centre. Les autres compartiments renferment toutes les devises de la maison Farnese, et le milieu de la voûte est occupé par les armoiries de Sa Sainteté. Ces stucs, vraiment royaux, surpassent tout ce que les anciens et les modernes ont produit de mieux en ce genre. Les vitraux des fenêtres de la même salle furent coloriés par le Pastorino de Sienne (9), d'après les dessins de Perino, qui fit ensuite mettre les parois en état

de recevoir des stucs et des tableaux. Cette tâche fut continuée par Daniel Ricciarelli de Volterra, lequel, si la mort ne l'eût arrêté, aurait montré que les modernes sont capables, non seulement d'égaliser les anciens, mais encore de les laisser bien loin en arrière.

Pendant que Perino était occupé de ces travaux, et préparait les dessins des tableaux des parois, on abattait la vieille basilique de Saint-Pierre pour reconstruire la nouvelle. Les maçons étaient sur le point de démolir une muraille ornée d'une Madone et de différentes peintures de la main de Giotto, lorsqu'ils en furent empêchés par Perino et par son ami Messer Niccolò Acciaiuoli de Florence, qui se trouvaient là par hasard. Perino et Messer Niccolò firent couper la muraille et transporter sous l'orgue la Madone et les peintures solidement armées de charpentes et de ferrailles (10). Avant que l'on attaquât le mur, Perino représenta, à côté du Petrarca qui était aux pieds de la Madone, le sénateur romain Orso dell' Anguillara qui avait couronné, dans le Capitole, le célèbre poète. Autour de cette Madone on plaça des ornements peints et moulés en stuc, que Perino dessina et conduisit promptement et soigneusement à fin, avec l'aide de ses jeunes gens et de son élève Marcello de Mantoue (11).

La construction de la nouvelle basilique était cause que le Saint-Sacrement était loin d'être environné de la pompe convenable. Afin de remédier à ce désordre, on fit élever, par Antonio da San-Gallo, au milieu de la vieille église, une chapelle revêtue

de fragments de colonnes antiques, de marbres, de bronzes et de stucs, dans laquelle on mit un tabernacle de la main de Donatello. La voûte fut couverte de sujets de l'Ancien-Testament par Perino, qui en outre peignit, de chaque côté du Saint-Sacrement, un Prophète, et au-dessus, la Cène du Christ avec les apôtres.

Perino fut encore chargé de décorer deux chapelles, l'une à San-Giuseppo, près de Ripetta, l'autre à San-Bartolommeo-in-Isola; mais il laissa exécuter ces travaux par ses élèves, en leur fournissant des dessins et en se contentant de retoucher leur ouvrage. Il en fut de même à San-Salvadore-del-Lauro, pour les tableaux du maître-autel, pour les grotesques de la voûte et pour l'Annonciation de la façade extérieure qu'il abandonna à son élève Girolamo Sermoneta (12). Ainsi donc Perino, dans les entreprises qui lui étaient confiées, se bornait à tracer des dessins d'après lesquels ses auxiliaires peignaient ensuite. Cette méthode était celle que Raphaël d'Urbain avait suivie dans ses dernières années : méthode pernicieuse et condamnable, comme le prouvent les fresques du palais Chigi, et les ouvrages où Perino et Jules Romain eurent recours à des mains étrangères. Si ce système, qui permet d'opérer avec célérité, est agréable aux princes et favorable aux intérêts matériels des artistes, il offre d'un autre côté de graves inconvénients. Un auxiliaire, si habile qu'il soit, ne traduira jamais les cartons de son maître avec l'amour, avec la fidélité que ce dernier y apporterait. Aussi, quand un maître a soif de

gloire, doit-il ne se fier qu'à lui-même; et cela, je le sais par expérience. Lorsqu'il fallut décorer en cent jours la salle de la chancellerie, dans le palais de San-Giorgio de Rome, j'appelai à mon aide un grand nombre de peintres qui altérèrent mes cartons au point qu'à dater de ce moment je n'ai emprunté le secours de personne. Si l'on veut acquérir une éclatante renommée et la conserver intacte, il faut n'accepter que les travaux que l'on peut exécuter de sa propre main. Je dis donc que Perino, pour satisfaire à toutes les commandes dont on l'accablait, était forcé d'employer une foule d'auxiliaires, et j'ajoute que, dégoûté de n'avoir rien gagné pendant sa jeunesse, il était arrivé à être plus avide d'argent que d'honneurs. Les jeunes gens d'un talent marquant lui causaient une telle inquiétude, qu'il n'épargnait rien pour les jeter sous sa dépendance, afin de les mettre dans l'impossibilité d'entrer en concurrence avec lui.

L'an 1546, le fameux Titien de Cadore se rendit à Rome, où il fut accueilli avec toutes sortes d'honneurs, par le pape Paul et par les cardinaux Farnese et Santa-Fiore, pour lesquels il avait exécuté gratuitement divers portraits, en même temps que celui de Sa Sainteté qu'il peignit à Busseto. Bien que Titien ne fût venu à Rome que pour faire des portraits, le bruit se répandit à la cour et à la ville qu'il devait prendre part à la décoration de la salle des Rois, dont Perino avait été chargé, et aux stucs de laquelle on travaillait déjà. La présence du Titien mécontenta vivement Perino, et il s'en plaignit à

plusieurs de ses amis. Ce n'était pas d'ailleurs qu'il crût le Titien meilleur fresquiste que lui, mais il désirait garder pour lui seul une entreprise qui lui offrait les moyens de s'occuper honorablement et pacifiquement jusqu'à sa mort. Le voisinage des peintures laissées par Michel-Ange dans la Sixtine était même plus que suffisant pour le tourmenter. Aussi évita-t-il avec soin le Titien tant que ce peintre demeura à Rome, et lui témoigna-t-il beaucoup de mauvais vouloir jusqu'à son départ.

Tiberio Crispo, qui dans la suite devint cardinal, ayant résolu d'embellir le château de Sant'-Agnolo, dont il était gouverneur, y disposa des chambres, des loges, des salles et des appartements d'une richesse extraordinaire, pour recevoir dignement Sa Sainteté. Plusieurs stanzas furent conduites à fin d'après les dessins de Raffaello da Montelupo et d'Antonio da San-Gallo. Raffaello orna de stucs une loge qu'il fit peindre par Girolamo Sermoneta, et de plus sculpta l'ange de marbre, haut de six brasses, qui est placé sur le sommet de la dernière tour du château (13). Le reste des stanzas fut donné à Luzio de Rome. Quant aux salles et aux chambres importantes, elles furent décorées, partie par Perino lui-même, partie d'après ses cartons. La grande salle du château est d'une beauté remarquable; elle est couverte de stucs et de sujets tirés de l'histoire romaine, exécutés par les auxiliaires de Perino, et principalement par Marco de Sienne, disciple de Domenico Beccafumi.

Quand Perino rencontrait des jeunes gens de ta-

lent, il s'en servait volontiers, et il n'hésitait pas à se charger lui-même des travaux les plus vulgaires. Ainsi, il fit souvent des pennons, des bannières, des pentes de baldaquins, des soubrevestes, des portières.

Il commença quelques toiles d'après lesquelles on devait confectionner des tapisseries pour le prince Doria. — Il décora une chapelle pour le révérendissime cardinal Farnèse, et un cabinet pour l'excellentissime madame Marguerite d'Autriche. — La Madone de Santa-Maria-del-Pianto et celle de la place Giudea lui doivent leurs encadrements. — Mais abstenons-nous d'énumérer ses autres ouvrages; car il avait coutume d'accepter indistinctement tous ceux qu'on lui proposait. Comme les officiers du palais connaissaient son caractère, ils avaient toujours quelque chose à lui demander, et lui n'avait garde de les refuser, parce qu'ils pouvaient lui être utiles en maintes occasions. En outre, Perino avait acquis une telle autorité, que tous les travaux de Rome lui arrivaient; car, sans compter que l'on croyait les lui devoir en quelque sorte, il se contentait souvent du prix le plus mesquin, ce qui était peu profitable pour lui, et même fort préjudiciable. Et cela est si vrai, que, s'il eût voulu peindre avec l'aide de ses élèves la salle des Rois, il y aurait gagné plusieurs centaines d'écus, qui lui échappèrent et tombèrent en d'autres mains.

Catharreux et infirme, Perino succomba sous le poids du labeur. Jour et nuit, il fallait qu'il travaillât pour le palais, qu'il composât des dessins

pour les brodeurs et les chasubliers, et qu'il inventât des ornements de tout genre pour Farnese, pour les autres cardinaux et pour les seigneurs de la cour. Les statuaires, les stucateurs, les sculpteurs en bois, les tailleurs, les brodeurs, les peintres, les doreurs, ne lui laissaient pas une heure de repos.

Le plus grand bonheur de Perino, sur cette terre, était de se réfugier au cabaret avec quelques amis : habitude à laquelle il ne manqua jamais dans toutes les villes où il demeura. Le cabaret était pour lui un séjour de délices, le paradis, la souveraine béatitude.

Les excès de travail, de femmes et de table, détruisirent sa santé. Il lui survint un asthme qui le mina peu à peu et le rendit phtisique. Enfin, un soir qu'il était à causer avec un de ses amis, près de sa maison, il tomba frappé d'apoplexie. Il avait alors quarante-sept ans. Les artistes s'affligèrent de sa mort, comme d'une perte dont la peinture devait réellement se ressentir.

Sa femme et son gendre Messer Ioseffo Cincio, médecin, lui élevèrent dans la chapelle de San-Giuseppe, à la Ritonda de Rome, une honorable sépulture sur laquelle on grava cette épitaphe :

Perino Bonaccursio Vagæ Florentino, qui ingenio et arte singulari egregios cum pictores permultos tum plastas facilè omnes superavit, Catharina Perini conjugii, Lavinia Bonaccursia parenti, Josephus Cincius socero charissimo et optimo fecere. Vixit ann. 46. mens. 3. dies 21. mortuus est 14 calend. novemb. ann. Christ. 1547.

Perino eut pour successeur Daniel de Volterra,

qui avait déjà beaucoup travaillé avec lui. Daniel peignit, dans la chapelle del Crocifisso à San-Marcello, deux Prophètes à côté de ceux de Perino. Il décora aussi une belle chapelle à la Trinità, pour la Signora Elena Orsina, et laissa d'autres productions dont nous nous occuperons ailleurs.

Perino, comme on l'a vu, a été un des peintres les plus universels de nos jours. Il possédait tous les secrets de la fresque, de la détrempe et de la peinture à l'huile. Il traitait avec une égale habileté les stucs, les grotesques, les paysages, les animaux et tous les sujets imaginables. On peut dire qu'il a été le père de notre art; car son mérite, s'il est permis de s'exprimer ainsi, vit en ses imitateurs.

Après la mort de Perino, on grava un grand nombre de ses ouvrages, tels que la Défaite des Géants qu'il peignit à Gênes, et huit sujets de l'histoire de saint Pierre d'après lesquels on devait broder une chape pour le pape Paul III.

Perino eut une foule d'auxiliaires et de disciples. Son meilleur élève, celui dont il se servit le plus, fut Girolamo Siciolante da Sermoneta, dont nous parlerons en son lieu.

On remarque encore dans l'école de Perino Marcello de Mantoue, qui exécuta à fresque une Madone et des saints à l'entrée du château de Sant'-Agnolo, d'après les cartons et sous la conduite de son maître. Mais nous reviendrons en temps opportun sur le compte de cet artiste.

Perino laissa une foule de dessins de sa main et

de différents maîtres. Parmi ces morceaux, on admire la chapelle de Michel-Ange Buonarroti, complètement et habilement reproduite par Lionardo Cungi de Borgo-San-Sepolcro. Tous ces dessins furent vendus par les héritiers de Perino. Nous avons de lui dans notre collection plusieurs croquis à la plume d'une beauté rare (14).



Perino del Vaga est un des hommes les plus laborieux et les plus féconds de l'école raphaëlesque. L'histoire de sa vie peut surtout servir à montrer combien les instincts de l'artiste sont puissants, quand la persévérance les corrobore au milieu des traverses. Fils d'un obscur condottiere, orphelin dès l'enfance, apprenti d'un ouvrier ignorant, luttant tour à tour contre la faim et la science, Perino del Vaga meurt à quarante-sept ans, vaincu par les privations, les excès et les fatigues, après avoir peuplé de ses œuvres les palais, les églises, les couvents. Vasari admire également le caractère qu'il donna aux figures de prophètes, de sibylles et d'enfants dont il remplit ses camaïeux dans le genre antique, et le goût qu'il sut déployer dans l'ajustement de toutes ces représentations fantastiques de fruits, de fleurs, d'animaux et de feuillages connues sous le nom de grotesques et dont Raphaël décora les stanzas du Vatican. Sa manière fut aussi patiente et fine, quand il peignit à l'huile

les petites choses , qu'elle fut capricieuse et forte , quand il eut à combiner les décorations et les pompes théâtrales qui donnaient alors tant de cachet aux fêtes publiques de l'Italie. Perino fut aussi remarqué pour l'habile parti qu'il sut tirer des stucs qu'il faisait lui-même, et au moyen desquels il mariait merveilleusement les dispositions de l'architecture avec ses inventions pittoresques.

Voilà donc un artiste dans toute la force du mot ! Un homme plein de génie et de correction , de verve et de rapidité , de connaissances et d'expédients. Et cependant cette existence si productive a cheminé à travers la plus délabrante alternative , à travers la misère et l'isolement qui la prennent au début , et la reprennent encore quand la gloire et les faveurs semblent la défendre le plus victorieusement. Mais Perino del Vaga , dans ces épreuves , se tint ferme comme l'ont fait tant de ces robustes enfants du peuple , que le tempérament sollicite et que réclament pour leur plus grand éclat les plus beaux exercices auxquels l'intelligence et la force humaine peuvent se livrer. Manœuvre par la naissance , artiste par le génie , dans les occurrences favorables Perino sut s'illustrer , et dans les jours mauvais il sut se nourrir : tantôt l'un des premiers maîtres de son école immortelle , tantôt compagnon obscur travaillant en boutique comme le patron de son enfance , André des Cierges.

C'est cependant cette carrière si honorable , cette tenue si mâle et si sage , que des critiques , inspirés par leurs aristocratiques inintelligences , ont ca-

l'omniée! gens qui n'ont jamais rien fait de leurs dix doigts, ni davantage enfermé quelque chose de bon à faire dans leur cervelle, et qui entendent compter impitoyablement avec cet homme aux mains habiles et à la tête puissante. Ils reprochent donc à Perino quelques grossiers ouvrages exécutés aux heures du froid et de la faim, et que le zèle inepte des collectionneurs, qui ne savent rien apprécier en soi-même, paye et place à l'égal de ses chefs-d'œuvre. Laissons-les faire ou plutôt laissons-les dire. Les réhabilitations ne sont point dans notre humeur, et d'ailleurs Perino del Vaga n'a nul besoin d'être réhabilité; tel que la postérité l'a pris et nous le donne, il peut, certes, se passer de notre intervention. Perino vint dans un temps de rudes jouteurs, et quand les premières places occupées devaient être désormais imprenables. Raphaël et Michel-Ange régnaient à Rome souverainement, lorsque le chétif apprenti d'André des Cierges alla y chercher sa vie et sa renommée. Raphaël l'admet d'emblée au premier rang dans ces entreprises où les derniers participants conquéraient encore un titre incontestable à l'estime. Peu de temps après, Léon X permet à l'écolier du divin maître d'écrire son nom sur ses œuvres personnelles dans la salle des Papes. Les supériorités qui l'entouraient et qui le forçaient à se montrer de plus en plus supérieur à lui-même, il les trouva constamment, comme les revers les plus obstinés de la fortune. Les plus cruelles maladies le paralysèrent dans son atelier, la peste l'en chassa, et le sac de Rome, grand événement qui influa sur

toute cette génération d'artistes, mit le comble à sa détresse et à sa stupeur. Pour lui, autant que pour tout autre, les moines furent avarés et taquins, les grands ignorants et fantasques, les marchands cupides et ignobles. Cependant, en bonne conscience, il faut reconnaître que Perino del Vaga, en dépit de ces entraves, put faire plus et mieux que si de nos jours il eût vécu de ses rentes à faire de l'art pour l'art.

Pourquoi? C'est là une question grave, et à laquelle il nous fâche d'être obligés de répondre en courant. Pour trouver le secret de ces merveilleuses existences de nos grands praticiens, que les beaux siècles ont comblés de travaux et de gloire, c'est une erreur, suivant nous, que de s'en prendre à l'intensité de la foi religieuse, à la passion pour les belles choses, aux mœurs plus larges et plus faciles, à l'estime dont jouissaient les maîtres, à la centralisation des capitaux, à la décentralisation des provinces, à la forme des gouvernements en Italie, au tempérament des populations, aux influences du climat, à l'exhumation de l'antiquité païenne, au mépris des intérêts matériels, à la conscience des artistes.

Toutes ces prétendues causes de développement extraordinaire de l'art italien, que chaque écrivain préconise à son choix ou à sa guise, suivant sa fantaisie ou ses doctrines, sont de fort jolis thèmes à belles et nombreuses phrases, rien de plus; non que chacune de ces choses n'ait pu concourir harmonieusement au phénomène en question, mais

parce que toutes ensemble auraient encore été impuissantes à le produire.

La foule de ces circonstances qui touchent à la vie de l'homme est peut-être innombrable; cependant les grands points sur lesquels elle s'appuie sont heureusement faciles à trouver. Et sans se creuser beaucoup la tête, si l'on pourvoit à ces conditions lisibles et premières, on sera sûr, dans la généralité, d'obtenir satisfaction. La santé et la validité, la plupart du temps, découlent pour l'homme de la nourriture qu'il s'assimile, de l'atmosphère dans laquelle il respire, et de l'exercice auquel il s'emploie.

Pour l'art et l'artiste l'aliment c'est l'éducation, l'air c'est la publicité, l'exercice c'est le travail consciencieux. Du mode d'éducation, de publicité et de travail, dépendra le mode de perfection pour l'art.

Examiner comment l'artiste se forme et quels moyens il a à sa disposition pour produire son œuvre, serait faire la physiologie complète de l'art. Nous ne dirons ici qu'un mot sur la manière d'étudier, ce qui sera parler seulement sur la moitié de la question. Nos résultats actuels sont autres que ceux des belles époques de l'art; la raison en est surtout dans ce que l'éducation moderne est profondément opposée à l'éducation d'alors. Constatons d'abord un fait: le peintre sans prétention, sans talent, qui travaille dans sa boutique comme André des Cierges, dont les productions sont de la pure marchandise à consommer, à détruire souvent,

et qui cependant se trouve intimement lié avec des hommes de l'ordre de Ridolfo Ghirlandaio, l'un des premiers maîtres de son école, ne se rencontre plus. Qu'on consulte Vasari, et on verra qu'une foule d'artistes illustres ont eu pour premier initiateur, soit en qualité de père, de parent ou de bourgeois (comme disent les ouvriers), le peintre en boutique. Chez lui, l'enseignement était réduit à un simple enseignement industriel. Chez lui, on était placé sur un terrain presque en dehors de l'art; la manipulation, la mise en œuvre et le matériel, étaient les seules choses en quelque sorte communes qu'on y partageait avec les véritables artistes. Ce premier degré, si humble qu'il fût cependant, donnait une intelligence sûre, et un avant-goût irrésistible des joies de l'art à ceux que le génie marquait pour les œuvres grandes et originales. Il retenait endormis et préservés des tentations folles, ces esprits débiles ou impuissants qui pouvaient y satisfaire à loisir leurs incomplètes et infirmes tendances.

La boutique du peintre, de cet artisan que le dédain des théoriciens académiques a récemment cherché à affubler du nom de peintre, fut la pépinière de tous ces habiles praticiens qui ont produit de si belles choses au xv^e et au xvi^e siècle. Là, pêle-mêle, opéraient dans la jeunesse, la plupart de ces hommes dont les inspirations élevées nous étonnent, et de ces manœuvres dont l'intelligence ouvrière nous confond; les grands maîtres de notre art, avec tous ces doreurs, marqueteurs,

émailleurs, relieurs, enlumineurs, tapissiers, brodeurs, mosaïstes, rubricateurs, ciriers, verriers et teinturiers. De même il en était pour la sculpture, qui recrutait ses plus forts soutiens dans la boutique de l'orfèvre, au milieu des ciseleurs, des graveurs, des fondeurs, des damasquineurs et des nielleurs.

Pour presque tous les artistes forts du moyen âge et de la renaissance, il n'y eut point d'autre initiation. Elle était si naturellement comprise alors, que l'historien ne la constate, dans la vie d'un homme, que lorsqu'elle est accompagnée de quelque particularité. L'apprenti, confiant en lui-même, impatient de sa corvée journalière, quittait la boutique, et venait offrir à quelque talent sympathique son utile savoir-faire en échange du spectacle habituel de ses recherches et de ses exercices; ou bien encore, parfois courbé sur sa tâche ingrate, l'apprenti sentait une main s'appuyer sur son épaule, et tout ému remerciait, dans un élan de reconnaissance que nul autre n'égale, le révélateur inconnu qui promettait de plus dignes triomphes à son courage, à son adresse, à son génie.

Alors commençait pour l'apprenti un second exercice plus attrayant et plus large, et auquel les habitudes heureuses et saines du premier le disposaient merveilleusement. Au service absolu d'un maître qu'il vénère, et auquel d'ordinaire il doit même ses espérances et ses ambitions premières, avec zèle, avec amour il sollicite pour lui-même tout ce dont il se sent capable, et qu'il croit être fastidieux pour

un talent supérieur. Dans la boutique, il a connu des ennuis sans compensations et des fatigues sans charme. L'entretien, la fabrication même de tout le matériel de l'art, il y est déjà façonné. Il se met vite en état de pouvoir, dans le tracé des épures géométriques qui servent au maître, à aider à agencer les inventions, et à les extraire du carton réduit sur le champ de l'exécution en grand. Si le maître a besoin d'un accessoire, d'un fragment, d'un emprunt à quelque œuvre antérieure, l'élève sollicitera avec tremblement la faveur de s'y exercer et de lui en éviter le désagrément. S'il inspire confiance et en obtient la commission, il y travaillera avec cette fureur et cette volonté que la généreuse jeunesse seule peut fournir, et qui avance si prodigieusement quand on sait la provoquer. Que le lecteur rappelle ici ses souvenirs et nous supplée, qu'il pense à l'enfance de Raphaël et de Michel-Ange émerveillant le Pérugin et le Ghirlandaio; à celle de Léonard désolant le Verocchio, et à celle de tous les hommes dont le Vasari écrit l'histoire; car, en citant des hommes, nous n'entendons nullement nous appuyer sur des exceptions. Et puis, grande affaire pour la jeunesse, joie immense, solennelle satisfaction, le maître mettait vite son élève à la tâche sur ses propres ouvrages. La méthode permettait au maître cette facilité, à l'élève cette accession. Le maître procédait simplement, sûrement, lisiblement; et l'élève, à peine formé, comprenait déjà une partie de la marche et de l'exécution des œuvres les plus importantes et les plus difficiles. Le maître

savait son métier; il l'avait étudié avant d'avoir étudié son art, et l'élève, sous lui et à leur double profit, prenait le même chemin. Maintenant c'est le contraire; c'est quand on est parvenu péniblement, en renonçant à toutes les notions pernicieuses dont on a surchargé sa jeunesse, à comprendre l'art, qu'on s'aperçoit qu'on a le métier même à apprendre. Si l'on doute de cela, qu'on interroge les artistes les plus forts de ce temps-ci; leur sincérité ne saurait se refuser à cet aveu plein de conseils. Ainsi donc l'élève passait successivement par tous les degrés et toutes les variétés infinies d'application et d'étude qui séparent le croquis informe de l'œuvre accomplie. Il intervenait utilement et progressivement dans toutes choses, et suivait de point en point toutes les phases de cette intéressante et magnifique incubation qui précède la production de toute œuvre d'art. De son maître il savait entièrement les recherches et les labeurs, les hésitations et le génie. Aussi l'élève avait foi dans le talent de son maître, et dans cette foi il puisait la vénération qu'il vouait à son art, vénération sans laquelle tout grand artiste est impossible.

Voilà en sommaire ce qu'était l'éducation rationnelle et féconde des anciens. Toujours l'effort y avait conscience de l'objet qu'il embrassait, de son utilité immédiate, de sa valeur positive. Nulle fatigue ne s'y consumait dans des recherches vagues, d'une utilité lointaine, d'une application hypothétique. La clarté des besoins et la simultanéité de l'étude et de la production maintenaient le cœur et

doublait la force assimilatrice de l'apprenti; c'est-à-dire qu'on avait l'entrain au lieu de l'ennui, et l'excitation progressive au lieu de l'allanguissement successif.

Le sanctuaire où l'art se cultivait et se propageait ainsi, on pouvait certes l'appeler un atelier, car on y travaillait d'un travail rude et méritant. Mais aujourd'hui ce mot d'atelier, pour la jeunesse, est vide de sens. En effet, qu'est-ce que l'atelier du maître aujourd'hui? C'est le local déterminé où viennent s'escrimer, à un exercice sans utilité immédiate et bien compréhensible, des jeunes gens qu'une règle uniforme et un préjugé pareil rassemblent. L'exercice consiste à figurer en dessinant, peignant ou modelant, le modèle nu qui pose trente heures dans une semaine. Au bout de six mois, d'un an, de deux ans et de dix ans (notez le chiffre), c'est toujours la même escrime. Cette salle, où travaillent seulement des élèves, c'est ce qu'on nomme l'atelier d'un maître; et, plus grande dérision encore! le pauvre diable qui achète son pain de la journée par cinq heures de contorsions gênantes et d'ennui mortel, s'appelle la nature!

Tout conseiller grave, amateur judicieux, persuade et prescrit même au débutant qui le consulte, d'aller chez un maître étudier la nature.

Or, savez-vous comment le maître et cette nature interviennent et se comportent dans l'atelier?

Le maître est complètement effacé. Cachant soigneusement à ses élèves les vrais, les utiles exemples qui les pourraient guider, il leur dispense en pas-

sant les conseils dangereux qui les égarent. Sur la chose qu'on fait d'habitude, il jette à droite et à gauche des observations monotones et banales. La direction, l'initiative, ne sont pas son affaire. L'exercice n'est point établi par lui, il est traditionnel, fixé fatalement dans sa marche et dans ses résultats. L'atelier marcherait et produirait de même sans le maître. En faut-il une preuve parlante? C'est la parité extraordinaire qui existe dans les productions d'ateliers dont les maîtres ont les talents les plus opposés. C'est encore la divergence des méthodes qu'adoptent ou se créent les élèves d'un même atelier, une fois qu'ils en sont sortis.

Et la nature, puisque nature il y a, comment la voit-on à l'atelier? Comme aucun des élèves n'est en droit d'être préféré à un autre, et que tout avantage doit se partager, les places ou points de vue divers pour étudier et reproduire le modèle sont choisis à tour de rôle. A chaque renouvellement, les derniers seront plus mal lotis, et obligés de rendre un aspect de la figure, un mouvement, un effet qui non seulement les laissera froids, mais leur causera un ennui invincible. Or le mouvement du modèle, déjà peu excitant par lui-même et dans ses meilleurs aspects, ne peut se voir que d'un nombre de places fort restreint, et se déforme à toutes les autres. Que tirer de cette étude, faite la plupart du temps à contre-cœur ou avec une mollesse routinière? Ce sera évidemment de s'habituer graduellement à considérer l'étude du modèle comme l'étude de la nature, et cette dernière comme une chose néces-

saire mais nauséabonde. Le temps des travaux de l'atelier sera considéré comme une façon de purgatoire où l'on doit gémir avant d'arriver au paradis de la production. Et quand il faudra produire, on croira avoir fait des études sérieuses parce qu'on en aura fait d'ennuyeuses. On n'entre pas à l'atelier d'un maître pour y travailler, mais pour y avoir travaillé. Exercice inepte des plus belles années de la vie, dont le fruit n'est ni une œuvre finie, ni un rudiment d'œuvre à finir. La langue même de l'art n'aura pas de nom pour cette production bâtarde qu'il renie, ou plutôt, par une admirable sagesse dans la fatalité des termes, le même nom servira à flétrir et cet avorton monstrueusement hybride, et l'institution vicieuse qui l'a engendré : Académie !

Nous avons assez dit pour marquer bien notre profond mépris pour les prétendues études qu'on poursuit aujourd'hui dans les ateliers des maîtres, études qu'on doit faire, assurent les théoriciens qui les recommandent, mais qu'il est bon d'oublier quand on les a faites : comme si cet aveu même n'était pas la plus mordante satire et l'incrimination la moins ménagée de cette singulière invention de l'esprit didactique en démence !

L'éducation ancienne était la bonne. Sa moralité, sa rapidité, ses résultats étaient supérieurs ; supérieurs à ce point que nous expliquons en grande partie par cette éducation l'énorme distance qui sépare nos œuvres débiles des œuvres mâles de nos devanciers. Nous savons bien qu'on dira que l'éducation ancienne consacrait un fait énorme, à savoir

l'exploitation de l'homme par l'homme; mais nous nous sommes habitués, en considérant les choses à fond, à n'avoir pas peur des grands mots. Nous aimons mieux que l'homme soit exploité par l'homme, que d'être inutilisé par lui. Tout artiste favorisé de la nature arrivait autrefois par l'éducation à son développement suprême : elle répondait donc au premier besoin de l'artiste, à sa satisfaction la plus morale, la plus intime. Maintenant, que le mode de distribution dans les travaux et les responsabilités en usage autrefois aient souvent amené les artistes à se hiérarchiser, et à fonctionner sous la direction de quelques-uns d'entre eux privilégiés de la fortune ou du génie, de manière que beaucoup de talents méritants aient vu leur travail ou leurs titres s'absorber dans l'œuvre et le renom d'autrui, peu importe; l'art compte assez de noms illustres malgré ces apparentes injustices. Le grand souci qu'on doit avoir, c'est que le talent se développe, et que sa manifestation ne soit pas méconnue.

Le nom de Raphaël est plus peut-être une *raison sociale* qu'un nom propre; où est le mal, si l'œuvre de Raphaël existe et si nous l'admirons ?

Les travaux, les sacrifices, l'activité et les conquêtes de nations entières se classent dans notre mémoire sous le nom éclatant de quelques hommes; qu'il en soit ainsi pour une génération d'artistes, nous nous y résignerons, pourvu que ces quelques renommées nous rappellent des œuvres nombreuses et fortes.



NOTES.

- (1) Vasari parle de Toto del Nunziata dans la vie de Ghirlandaio.
- (2) La plupart de ces grotesques ont été gravés par Pietro Santi Bartoli.
- (3) La façade peinte par Perino a été détruite.
- (4) Le saint Pierre de Perino a été jeté à terre en même temps que les peintures de Baldassare Peruzzi et de Pellegrino Tibaldi, lorsqu'on reconstruisit l'église de Sant'-Eustachio.
- (5) Le tabernacle de l'Imagine-di-Ponte a disparu.
- (6) Ce tableau n'existe plus.
- (7) Voyez la vie de Domenico Beccafumi.
- (8) On ne sait ce que cette toile est devenue.
- (9) Vasari nous parlera de Pastorino à la fin de la biographie de Valerio de Vicence, que l'on trouvera dans l'un des prochains volumes.
- (10) Ces peintures de Giotto n'existent plus.
- (11) Marcello Venusti de Mantoue mourut sous le pontificat de Grégoire XIII.
- (12) Tous ces ouvrages ont disparu.
- (13) Cet ange de marbre a été remplacé par un autre ange en bronze.
- (14) Le musée du Louvre possède un tableau de Perino del Vaga représentant le Défi des Piérides, et treize dessins : David pinçant de la harpe pour calmer la fureur de Saül ; — la Nativité de la Vierge ; — l'Annonciation ; — le Christ porté au tombeau ; — le même sujet traité différemment ; — le Triomphe de Bacchus ; — un Combat des Amazones ; — le Repos de l'Amour et de Psyché ; — un Incendie ; — un sujet allégorique ; — un sujet inconnu ; — un Sacrifice ; — une façade d'édifice.

PIERINO DA VINCI,

SCULPTEUR.



Si l'on veut apprécier avec justice le mérite d'un homme, il faut non seulement lui tenir compte de ce qu'il a fait, mais encore de ce qu'il aurait fait si un événement inopiné ne fût venu l'arrêter dans sa carrière. Le sculpteur Pierino da Vinci ne perdra donc rien dans l'estime de la postérité, si l'on songe que les fleurs dont était chargé ce jeune arbuste, au moment où il fut déraciné par une fatale tempête, annonçaient une abondante moisson des fruits les plus beaux.

Je me souviens d'avoir dit ailleurs que Ser Piero da Vinci fut le père du fameux peintre Léonard. Ce Ser Piero eut après Léonard un autre fils nommé Bartolommeo, qui se maria avec une jeune fille qui appartenait à l'une des premières familles du village de Vinci où il avait fixé sa demeure. Souvent Bartolommeo parlait à sa femme avec admiration de l'immense génie de son frère, dont il déplorait la mort ; et souvent aussi, il suppliait le ciel de faire naître dans la maison un autre Léonard. Bientôt, suivant son désir, il eut un fils, enfant auquel il



PIERINO DA VINCI.

voulut donner le nom de Léonard; mais, sur le conseil de ses parents, il l'appela Piero en mémoire de son grand-père.

Dès l'âge de trois ans, le Pierino était un bel enfant, aux longs cheveux bouclés, dont tous les gestes respiraient une grâce et une vivacité merveilleuses. A cette époque, Maestro Giuliano del Carmine, astrologue d'un haut talent, et un prêtre chiromancien, vinrent à Vinci passer quelque temps chez leur ami Bartolommeo. Ces deux habiles hommes examinèrent le front et la main de notre Pierino, et prédirent qu'il aurait un grand génie, qu'il ferait de rapides progrès dans les arts, mais qu'il mourrait à la fleur de son âge. Plût au ciel que la première partie seule de cette prophétie se fût réalisée; malheureusement elle ne fut que trop vraie de tous points!

Pierino apprit de son père les premiers éléments des lettres; mais, sans autre maître que lui-même, il se mit à dessiner et à modeler en terre de telle façon, qu'il montra clairement que l'influence céleste aperçue par l'astrologue et le chiromancien commençait à opérer. Bartolommeo jugea que Dieu avait exaucé ses vœux, et lui avait donné dans son fils un second Léonard.

Pierino avait alors douze ans. Son père, pensant qu'il était temps de l'éloigner de son village, le conduisit sans délai à Florence. Comme Pierino semblait avoir plus de dispositions pour la sculpture que pour la peinture, Bartolommeo le laissa au Bandinelli avec l'espoir que ce sculpteur, qui avait été

l'ami de Léonard, tiendrait à honneur de prodiguer tous ses soins à notre jeune artiste. Mais il ne tarda pas à reconnaître que Bandinelli, malgré les étonnantes dispositions de l'enfant, s'inquiétait fort peu de lui. Bartolommeo lui retira donc Pierino pour le confier au Tribolo, qui lui paraissait porter plus d'intérêt à ses élèves, et plus de vénération à la mémoire de Léonard.

Le Tribolo était alors occupé à orner de quelques fontaines la villa de Castello; Pierino y rencontra de jeunes condisciples dont l'exemple lui inspira tant d'ardeur, qu'il se livra nuit et jour à l'étude; aussi fit-il en peu de mois des progrès qui émerveillèrent tout le monde. Bientôt après, il voulut voir si le ciseau lui obéirait et rendrait fidèlement ses conceptions. Le Tribolo, enchanté de cette hardiesse, lui donna un petit bloc de marbre, et lui dit de sculpter pour un bassin destiné à Cristofano Rinieri un enfant dont le membre viril devait jeter de l'eau. Pierino se mit à l'œuvre avec joie, et acheva promptement un modèle en terre d'après lequel il exécuta en marbre une si gracieuse figure, que son maître et ses camarades furent convaincus qu'il prendrait place parmi les plus habiles artistes.

Le Tribolo le chargea ensuite de représenter deux enfants tenant une couronne ducale au-dessus des armoiries des Médicis qui ornent la porte d'une maison située en face de San-Giuliano, à côté des prêtres de Sant'-Antonio, et habitée à cette époque par Pier Francesco Riccio, majordome de Son Excellence. En voyant cet ouvrage, tous les artistes de

Florence ratifièrent le jugement que le Tribolo avait porté sur son élève. Pierino sculpta ensuite, pour les fontaines de Castello, un enfant dont les mains serrent un poisson qui lance de l'eau par la bouche. D'un bloc de marbre qu'il reçut du Tribolo, Pierino tira encore deux enfants qui se tiennent embrassés, et font jaillir de l'eau par la bouche de deux poissons qu'ils étreignent vigoureusement. Ces figures sont si gracieuses, que l'on pouvait déjà comprendre que Pierino aurait conduit à bonne fin les travaux les plus difficiles.

Animé par le succès, il acheta un bloc de pierre grise, long de deux brasses et demie, qu'il plaça dans sa maison, au coin de la Briga, et qu'il tailla le soir, la nuit et les jours de fête, si bien qu'il en fit, d'après une maquette qu'il avait lui-même modelée en terre, un Satyre accroupi aux pieds d'un Bacchus couronné de pampres, et tenant d'une main une coupe, et de l'autre une grappe de raisin. Pierino déploya dans ce groupe et dans ses autres premières productions une facilité surprenante qui n'offense jamais l'œil, et à laquelle la critique la plus sévère n'a rien à reprocher. Le Bacchus, acheté primitivement par Bongianni Capponi, orne aujourd'hui la cour de Lodovico Capponi.

Pendant que Pierino travaillait à ces ouvrages, peu de gens savaient qu'il fût le neveu de Léonard de Vinci; mais personne ne l'ignora aussitôt que son talent l'eut rendu célèbre. Dès lors, tant à cause de sa parenté avec Léonard, qu'à cause de son propre génie qui lui donnait tant de ressemblance avec ce

grand homme, on ne le désigna plus jamais sous le nom de Pierino, mais bien sous celui du Vinci. Le Vinci donc, ayant souvent entendu vanter les monuments de Rome, désira ardemment visiter cette ville où il espérait voir à son grand profit, non seulement les antiques, mais encore les chefs-d'œuvre de Michel-Ange, et ce divin artiste lui-même. Il partit en compagnie de plusieurs de ses amis, et lorsqu'il eut vu Rome et tout ce qu'il désirait, il revint à Florence, pensant sagement que les merveilles de Rome étaient encore trop profondes pour lui, et qu'elles exigeaient plus de science et de maturité qu'il n'en avait pour être étudiées et imitées avec fruit.

Le Tribolo venait de terminer, pour la fontaine du Labyrinthe, le modèle d'une tige ornée de quelques satyres en bas-relief, de quatre masques de moyenne dimension, et de quatre petits enfants assis et en ronde-bosse. Le Tribolo confia l'exécution de cette tige au Vinci qui la conduisit à bonne fin, et l'enjoliva de divers travaux de son invention qui produisaient un effet charmant. Le Tribolo imagina de placer sur le bord du bassin de cette fontaine quatre enfants couchés et folâtrant dans l'eau avec les mains et les pieds. Le Vinci modela en terre ces quatre figures. Elles furent ensuite jetées en bronze par Zanobi Lastricati, sculpteur et fondeur d'un rare mérite (1).

Luca Martini, provveditore du Mercato - Nuovo et ami intime du Tribolo, voulant être utile au Vinci dont il estimait le talent et le caractère, lui

donna un bloc de marbre de deux tiers de brasse de largeur sur une brasse et demie de hauteur. Le Vinci y sculpta en bas-relief un Christ à la colonne, que l'on ne peut regarder sans étonnement, lorsque l'on songe que notre artiste n'avait pas encore dix-sept ans, et qu'il avait acquis en moins de cinq ans une habileté que les autres n'arrivent à posséder qu'à l'aide d'une longue expérience.

Dans ce temps, le Tribolo, ayant été investi de la charge de surintendant des canaux de la ville de Florence, jugea nécessaire d'agrandir l'ouverture de l'égoût de la vieille place de Santa-Maria-Novella, afin de procurer un plus large débouché aux eaux qui y aboutissent de tous côtés. A cet effet, il chargea le Vinci de modeler en terre un mascarón de trois brasses, dont la bouche ouverte devait englutir les eaux pluviales. Le Vinci traduisit ensuite ce modèle en pierre, par l'ordre des officiers de la Torre, avec le secours du sculpteur Lorenzo Marinolli (2), qu'il appela lui-même pour achever plus promptement ce travail qui sert à l'utilité de toute la ville non moins qu'à l'ornement de la place.

A cette époque, le Vinci se crut assez avancé dans l'art pour tirer bon profit de la vue des chefs-d'œuvre de Rome et de la fréquentation des grands maîtres qui habitaient cette ville. Il saisit donc avec empressement la première occasion d'y aller qui s'offrit à lui. Francesco Bandini, ami intime de Michel-Ange Buonarroti, étant venu de Rome à Florence, fut mis en relation par Luca Martini avec notre artiste. Il lui demanda le modèle en cire d'un tombeau qu'il

voulait élever en marbre dans sa chapelle de Santa-Croce, et bientôt après il l'emmena à Rome. Le Vinci y demeura un an, et, tout en étudiant, conduisit à fin plusieurs ouvrages dignes de souvenir. Il exécuta d'abord en bas-relief, d'après un dessin de Michel-Ange, un Christ qui rend son âme au Père éternel ; puis il fit, pour le cardinal Ridolfi, un torse en bronze destiné à une tête antique, et une Vénus en marbre et en bas-relief, qui fut très-admirée. Pour Francesco Bandini, il restaura complètement un cheval antique auquel manquaient plusieurs morceaux. Enfin, pour témoigner sa gratitude à Luca Martini, qui lui écrivait souvent et qui le recommandait continuellement au Bandini, il lui envoya une copie en cire, de deux tiers de brasse de dimension, du Moïse de Michel-Ange, qui est à San-Pietro-in-Vincola, sur le tombeau du pape Jules II.

Pendant le séjour du Vinci à Rome, Luca Martini, ayant été nommé par le duc de Florence provveditore de Pise, n'oublia pas son ami. Il lui écrivit qu'il tenait à sa disposition un atelier et un bloc de marbre de trois brasses, et qu'il ne le laisserait manquer de rien s'il lui plaisait de se rendre auprès de lui. Le Vinci, cédant à cette gracieuse invitation, résolut de partir de Rome, et d'aller demeurer quelque temps à Pise où il espérait exercer son talent avec honneur. A son arrivée dans cette ville, il trouva un atelier tout préparé et le bloc que lui avait annoncé Martini. Il voulut en tirer une figure en pied, mais il s'aperçut que le marbre était coupé

par un fil qui le diminuait d'une brasse. Il prit alors le parti d'y sculpter un jeune Fleuve renversant, avec l'aide de trois enfants, une urne de laquelle sortait une nappe d'eau où frétilaient des poissons au milieu d'oiseaux aquatiques. Le Vinci donna ce fleuve à Luca Martini qui l'offrit à la duchesse. Son Excellence l'accepta avec plaisir, et le donna à son frère, don Garcia de Tolède, qui le destina à orner les fontaines de son jardin de Chiaia, à Naples.

Vers ce temps, Luca Martini, alors occupé à écrire des commentaires sur la comédie du Dante, inspira au Vinci l'idée de retracer le supplice du comte Ugolino della Gherardesca, condamné, par le cruel archevêque Ruggieri, à mourir de faim avec ses quatre fils dans la tour de la Faim. Tout en s'occupant du fleuve dont nous parlions tout à l'heure, le Vinci fit de ce terrible sujet un modèle de trois quarts de brasse de largeur sur une brasse de hauteur. Il représenta deux des enfants morts, le troisième rendant l'âme, et le dernier luttant encore contre les tortures de la faim et regardant avec une expression déchirante son malheureux père qui trébuche sur les cadavres de ses fils. Dans cet ouvrage le Vinci montra la puissance du dessin, de même que l'Alighieri développa dans ses vers celle de la poésie. Le ciseau du statuaire ne fut pas moins éloquent que le chant du poète. Pour indiquer l'endroit où le drame se passa, notre artiste figura sur sa plinthe l'Arno, qui coule non loin de la fatale tour de Pise. La Faim, sous les traits d'une vieille femme nue, décharnée et

effroyable, telle que la décrit Ovide, compléta cette composition. Lorsque le Vinci eut jeté en bronze son modèle, tout le monde s'accorda pour lui prodiguer les plus grands éloges (3).

Le duc Cosme travaillait alors à l'embellissement de la ville de Pise. Déjà même il avait restauré et entouré de nombreuses boutiques la place du Marché, au centre de laquelle il avait élevé une colonne haute de dix brasses, qui devait être surmontée d'une statue de la Richesse. A la prière de Luca Martini, Son Excellence, qui désira toujours aider et pousser en avant les hommes de mérite, confia l'exécution de cette statue au Vinci, qui s'acquitta de sa tâche à la satisfaction générale. Aux pieds de la Richesse il mit un jeune enfant tenant une corne d'abondance. Ces figures sont en travertin, et, malgré la rudesse de cette pierre, sont traitées avec une facilité extraordinaire.

Luca Martini envoya ensuite chercher à Carrare un bloc de marbre haut de cinq brasses et large de trois, dans lequel le Vinci avait dessein de sculpter un Samson tuant un Philistin avec une mâchoire d'âne, sujet qui lui avait été suggéré par une ébauche de Michel-Ange. Pendant que le marbre était en route, il fit plusieurs modèles différents, à l'un desquels il s'arrêta. Lorsque son bloc fut arrivé, il l'attaqua avec ardeur, et suivit les procédés de Michel-Ange pour en tirer peu à peu ses figures sans commettre d'erreur. Il réussit à vaincre les plus grandes difficultés; mais comme ce travail était extrêmement pénible, il entreprit des ouvrages moins im-

portants pour se délasser. C'est alors qu'il fit un petit bas-relief renfermant la Vierge, le Christ, saint Jean et sainte Élisabeth. Cet admirable morceau, qui a appartenu à l'illustrissime duchesse, se trouve aujourd'hui dans le cabinet du duc.

Le Vinci commença ensuite un bas-relief d'une brasse de hauteur sur une brasse et demie de longueur, dans lequel il représenta le duc présidant à la restauration de Pise. Son Excellence, accompagnée des Vertus, et entre autres de la Sagesse et de l'Art personnifiés en Minerve, délivre Pise des maux qui l'assiégeaient. Les diverses attitudes de ces figures sont d'une rare beauté. La perfection des parties terminées de ce bas-relief font vivement regretter que le Vinci ne l'ait pas achevé entièrement.

Ces ouvrages ayant accru et répandu au loin la réputation du Vinci, il exécuta le modèle du tombeau de Messer Baldassare Turini da Pescia, à la prière des héritiers de cet opulent citoyen. Dès que son modèle eut été agréé, il envoya à Carrare Francesco del Tadda extraire les marbres qui lui étaient nécessaires (4). Du premier bloc que Francesco lui expédia, il fit une ébauche si merveilleusement belle, qu'à moins d'être averti on n'aurait pas manqué de l'attribuer à Michel-Ange. Le Vinci avait donc déjà acquis un nom et un talent plus éclatant qu'on ne devait l'attendre d'un si jeune homme, et il allait sans aucun doute grandir encore et égaler les plus hautes renommées, lorsque le ciel, brisant tout à coup le vol de ce brillant génie, priva le monde d'une foule de précieux chefs-d'œuvre.

Tandis que le Vinci travaillait au tombeau de Messer Baldassare, sans se douter que le sien se préparait, le duc envoya Luca Martini à Gênes, avec une mission importante. Luca Martini emmena avec lui le Vinci, tant pour jouir de sa compagnie, que pour lui procurer un agréable délassement en lui faisant voir Gênes. Dans cette ville, notre artiste profita du temps que Luca Martini consacrait à ses affaires, pour exécuter le modèle d'un saint Jean-Baptiste que lui avait demandé Messer Adamo Centurioni. Par malheur, bientôt la fièvre s'empara de lui, et le départ de son ami vint redoubler son mal, peut-être afin que la prophétie de l'astrologue s'accomplît. En effet, Luca Martini fut forcé d'aller trouver le duc à Florence, et d'abandonner, à son grand regret, le pauvre malade qu'il confia aux soins de l'abbé Nero, en le lui recommandant chaudement. Mais le Vinci, sentant empirer chaque jour son état, résolut de quitter Gênes où il était resté bien à contre-cœur. Avec l'aide de Tiberio Cavalieri, qui était accouru de Pise tout exprès, il se fit conduire par eau à Livourne, et en litière de Livourne à Pise. Il arriva dans cette dernière ville le soir, à vingt-deux heures. Les douleurs causées par les fatigues du voyage l'empêchèrent de goûter un seul instant de repos pendant toute la nuit. Le matin, au point du jour, il rendit son âme à Dieu. Il n'avait pas encore vingt-trois ans. Sa mort affligea profondément Luca Martini et tous ceux qui s'attendaient à voir sortir de ses mains quelques-uns de ces chefs-d'œuvre que l'on rencontre trop rarement.

Messer Benedetto Varchi, ami de tous les gens de mérite, composa en son honneur le sonnet suivant :

Come potrò da me, se tu non presti
O forza o tregua al mio gran duolo interno,
Soffrirlo in pace mai, Signor superno,
Che fin qui nuova ognor pena mi desti ?

Dunque de' miei più cari or quegli or questi
Verde sen voli all' alto asilo eterno,
Ed io canuto in questo basso inferno
A pianger sempre e lamentarmi resti ?

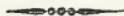
Sciolgami almen tua gran bontade quinci,
Or che reo fato nostro o sua ventura,
Ch' era ben degno d'altra vita e gente,

Per far più ricco il cielo, e la scultura
Men bella, e me col buon MARTIN dolente,
N' ha privi, o pietà, del secondo VINCI.



Le prêtre chiromancien et le savant astrologue, non contents de deviner, suivant la science ancienne, le génie sur les mains du jeune rejeton des Vinci ; mais sachant encore le lire, selon la science future, sur son front enfantin, ne furent pas trompés, on le voit. Mais Florence, heureuse mère de tant de fils si dignes, ne pouvait pas être couronnée de gloire par tous. Plus d'un, capable de lui en rapporter autant que le pauvre Pierino, dut, par une mort plus prématurée encore, lui en donner moins. La sculpture florentine déplore la perte de deux hommes

auxquels, dès leur première jeunesse, les plus admirables essais prédisaient une carrière égale à celle de ses plus grands maîtres. Desiderio, cet enfant des chantiers des tailleurs de pierre de Settignano où le père du grand Buonarroti chercha une mâle nourrice, marchait à pas de géant quand Florence le perdit. Pierino da Vinci en fit assez pour que le probe historien des vicissitudes de Florence, le vénérable Benedetto Varchi, qui se connaissait en hommes, le saluât dans ses vers du beau nom de second Vinci. Pour nous, nous n'ajouterons rien à sa légende, afin de ne pas en affaiblir l'impression. Comme Léonard, son neveu fut un enfant précoce, et c'est dans la vie de ce grand maître qu'il faut aller compléter l'intelligence de l'organisation de ce jeune homme.



NOTES.

(1) Vasari parle avec éloge de Zanobi Lastricati dans la vie de Michel-Ange.

(2) Lorenzo Marignolli est cité par le P. Orlandi dans son *Abeccario*.

(3) Il existe des copies en plâtre de ce magnifique bas-relief.

(4) Francesco del Tadda fut le premier qui fit des statues et des bas-reliefs en porphyre. Il travailla avec d'autres sculpteurs à l'église de la Madonna-di-Loreto. Voyez la vie de Tribolo.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE TOME SIXIÈME.

ANDREA DE FIESOLE, sculpteur, ET AUTRES FIÉSOLANS..	1
BENEDETTO DA ROVEZZANO, sculpteur.	13
VINCENZIO DE SAN-GIMIGNANO et TIMOTEO D'URBIN, peintres.	32
ANDREA DAL MONTE-SANSAVINO, sculpteur et architecte. .	49
BACCIO DA MONTELUPO, et RAFFAELLO, son fils, sculpteurs.	62
GIOVAN - ANTONIO LICINIO DE PORDENONE, ET AUTRES PEINTRES DU FRIOUL.	71
LORENZETTO, sculpteur et architecte florentin, et BOCCAC- CINO, peintre crémonais.	86
GIOVAN-FRANCESCO DIT LE FATTORE, et PELLEGRINO DE MODÈNE, peintres	96
ANDREA DEL SARTO, très-excellent peintre florentin.	109
JACOPO PALMA et LORENZO LOTTO, peintres vénitiens. . . .	187
ALFONSO LOMBARDI DE FERRARE, MICHELAGNOLO DE SIENNE, GIROLAMO SANTACROCE DE NAPLES, sculp- teurs; DOSSO et BATTISTA, peintres ferrarais.	198
GIOVANNI D'UDINE, peintre.	213
GIO. ANTONIO SOGLIANI, peintre florentin	231
GIROLAMO DE TRÉVISE, peintre.	242
POLIDORO DE CARAVAGGIO et MATURINO DE FLORENCE.	247
BARTOLOMMEO DE BAGNACAVALLO et AUTRES PEINTRES ROMAGNOLS.	263

LE FRANCIABIGIO, peintre florentin.	275
MORTO DE FELTRO et ANDREA DI COSIMO FELTRINI, peintres.	285
FRANCESCO MAZZUOLI, peintre parmesan	296
PERINO DEL VAGA, peintre florentin.	316
PIERINO DA VINCI, sculpteur	368

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

*Je suis en
libération*





SPECIAL

75-B

2995

v. 5-6

THE CENTER

LL 100

