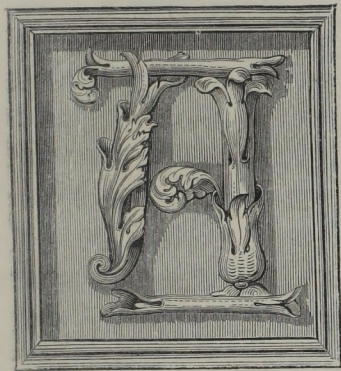


PEINTURE SUR BOIS, SUR TOILE, ETC.

Naissance de la peinture chrétienne. — L'école byzantine. — Premier réveil en Italie. — Cimabué, Giotto fra Angelico. — École florentine : Léonard de Vinci, Michel-Ange. — École romaine : Pérugin, Raphaël. — École vénitienne : Titien, le Tintoret, Véronèse. — École lombarde : le Corrège, le Parmesan. — École espagnole. — Écoles allemande et flamande : Stéphan de Cologne, Jean de Bruges, Lucas de Leyde, Albert Dürer, Lucas de Cranach, Holbein. — La peinture en France pendant le moyen âge. — Les maîtres italiens en France. — Jean Cousin.



PRÈS s'être timidement manifesté dans les ténèbres des Catacombes, où se réfugiaient les premiers croyants pour la célébration des saints mystères, l'art pictural chrétien tenta de briller au grand jour, quand la foi nouvelle eut trouvé dans Constantin le suprême appui d'un adepte couronné. Mais cet art répugnait instinctivement à s'inspirer d'œuvres nées sous l'empire des croyances déchues et méprisées. Il lui sembla naturel de chercher, pour le culte tout spiritualiste du vrai Dieu, d'autres types que ceux qui avaient été consacrés par les fantaisies des mythologies matérialistes.

L'école de l'idée, qui venait se substituer à l'école de la forme, ne voulut rien devoir à sa frivole devancière. Elle se fût reproché de paraître continuer des traditions réprouvées, et s'efforça de créer de toutes pièces un art nouveau. Elle s'imposa donc la loi de regarder comme n'existant pas les chefs-d'œuvre qui rappelaient des temps d'erreur morale; et, refusant de s'inspirer des magnifiques vestiges du passé, elle tint à dater d'elle-même, à vivre par

elle seule. De là ce principe d'énergique naïveté, qui retarda peut-être l'essor de l'art vers la perfection dite classique, mais qui fit au moins servir cette lente incubation à l'empreindre profondément du caractère propre dont il devait tirer et sa force et sa gloire.

Ainsi naquit, dans un ardent élan de foi, cette école véritablement primitive, qui a reçu le nom de *byzantine*, parce que, à l'époque même où elle se révélait en liberté, Constantin, transférant le siège de l'empire à Byzance, y entraîna nécessairement à sa suite la phalange artistique dont il était le protecteur, et parce que dès lors, comme nous l'avons déjà maintes fois remarqué, Byzance devint pour plusieurs siècles le seul foyer d'où la lumière rayonna vers l'Occident, qu'avait envahi la barbarie. C'est donc à l'école byzantine qu'il faut remonter, si l'on veut voir à leur origine toutes nos écoles de peinture européennes.

« L'allégorie, » dit M. Michiels, « fut le premier idiome de la peinture chrétienne; non-seulement elle exprima le dogme évangélique par des emblèmes, mais les personnes divines se métamorphosèrent en symboles. Tantôt, par exemple, Jésus se montrait sous la figure d'un jeune berger portant sur ses épaules et ramenant au bercail la brebis égarée; tantôt on le représentait comme l'Orphée de la loi nouvelle, charmant au son du luth et adoucissant les animaux féroces... Il prenait encore la forme de l'agneau sans tache, ou d'un phénix déployant ses ailes, vainqueur de la mort et des esprits de ténèbres. Ainsi était ménagée la transition; ainsi l'on échappait aux railleries des païens, qui eussent tourné en ridicule les souffrances héroïques et les glorieuses humiliations du Fils de l'homme. Mais cette timidité ne pouvait se prolonger... Le concile tenu à Constantinople, en 692, ordonna de répudier l'allégorie et de montrer sans voilés aux fidèles les objets de leur vénération. Ce fut un spectacle nouveau pour les hommes, qu'un Dieu couronné d'épines, endurant les outrages d'une vile populace, ou étendu sur la croix, percé d'un coup de lance, tournant vers le ciel de tristes regards, et luttant contre la douleur. Les Grecs, les Latins, n'adoptèrent que lentement et à regret ce mode de représentation... Mais l'idée de la grandeur morale devait éclipser la vaine pompe de la grandeur païenne; il fallait que les généreuses angoisses du sacrifice devinssent la première de toutes les gloires.



Fig. 247. — Baptême du roi Clovis, fragment d'une toile peinte de Reims (quinzième siècle).

« Une fois constituée, la peinture chrétienne, sur les rives du Bosphore,
« s'immobilisa. Les formes, les attitudes, les groupes, les vêtements, tout
« fut réglé par des prescriptions sacerdotales. Il y eut un manuel inflexible,

« auquel les artistes durent se soumettre. La finesse du coloris, la noblesse
 « des poses, rappelèrent seules la beauté de l'art antique. De nos jours encore,
 « les peintres grecs et les peintres russes emploient les mêmes procédés, tra-
 « cent leurs figures et les agencent de la même manière que leurs aïeux du
 « temps d'Honorius ou des Paléologues. »

D'ailleurs, il en fut à peu près de même dans tout l'Occident, tant que l'exercice de la peinture y resta le lot en quelque sorte exclusif des artistes venus de Constantinople. C'est ainsi que nous trouvons, dans quelques manuscrits célèbres du huitième et du neuvième siècle, des compositions qui nous représentent très-exactement l'état de l'art, à ces époques reculées, où tous les tableaux ont été détruits par la secte des iconoclastes. Près de dix siècles s'écoulèrent en effet pendant lesquels il sembla que les races occidentales se refusassent à tout sentiment d'individualité et d'initiative artistiques. Pendant cette longue période, on vit dans nos contrées les peintres grecs, arbitres suprêmes du goût et du savoir, imposer leur maigre manière, enseigner leur étroite science. On dirait que l'art fut toujours chez eux un véritable instinct. De constantes immigrations ont lieu, qui les amènent en tous temps sur tous les points de notre sol, et aucun d'eux n'y apporte rien que n'y aient apporté déjà ses devanciers. Font-ils souche dans leur patrie nouvelle, le fils répète les œuvres du père, l'élève ne regarde jamais devant lui; pour modèle, pour idéal, il se propose exclusivement l'œuvre de son maître, et la pauvre tradition se continue sans élan, sans progrès (fig. 247); le génie est absent, ou, si l'étincelle jaillit du ciel, ce n'est que pour s'éteindre en tombant sur la terre, faute d'une âme qui la recueille et en puisse être embrasée. Les maîtres grecs affectent sans doute quelque fierté du grand nom originaire qu'ils portent, mais ils n'en sont pas moins la preuve vivante que le sang des Zeuxis, des Protogène, des Apelle, avait tari ses sources dès les anciens temps. L'Orient avait achevé pour jamais son antique rôle de création artistique, et tout au plus, pendant le moyen âge, sembla-t-il destiné à conserver le germe que l'Occident devait féconder.

C'est à l'Italie, et plus particulièrement à la Toscane, que revient l'honneur d'avoir vu poindre, vers la fin du treizième siècle et au commencement du quatorzième, l'aurore de ce grand réveil. Déjà cependant les noms de Giunta de Pise, de Guido de Sienne, de Duccio, avaient ouvert la liste

glorieuse des artistes italiens, qui, les premiers, tentèrent de modifier l'immuable manière grecque, tentative encore insignifiante, sans doute, pour qui envisage l'immense progrès plus tard accompli ; mais, quelque peu apparent qu'il puisse être, le premier pas fait hors de la voie séculièrement battue n'est-il pas souvent le témoignage de la plus valeureuse audace ?

En 1240, naquit Cimabué, qui, adolescent, s'éprit de l'art, en regardant travailler les peintres grecs qu'on avait appelés à Florence pour décorer la chapelle des Gondi. On veut faire de lui un savant, un légiste ; mais il obtient de laisser la plume pour le pinceau, et aux leçons des timides Byzantins se forme bientôt un maître, dont toutes les pensées se tournent dès lors vers l'émancipation d'un art qu'il a trouvé condamné à une sorte d'immobilité. Grâce à lui, l'expression des figures, jusque-là toute conventionnelle, s'anime d'un sentiment plus vrai ; les lignes, jusque-là roides et sèches, se brisent avec une grâce bien entendue ; la couleur, jusque-là plate et morne, prend un doux éclat, un relief harmonieux. On dit que le chef-d'œuvre de Cimabué, cette *Madone* qui se voit encore dans l'église de Santa-Maria-Novella, fut portée processionnellement à la place qu'elle occupe aujourd'hui par la foule, qui en acclamait l'auteur, et on ajoute que la joie du peuple, à la vue de ce tableau, fut si grande que le quartier où était situé l'atelier du peintre reçut de cet événement le nom de *Borgo Allegro* (le Joyeux Bourg). Or, un jour que Cimabué se trouvait dans la campagne, il remarqua un petit pâtre qui s'amusait à dessiner sur un rocher les brebis qu'il gardait. Le peintre emmena l'enfant, qui devint son élève de prédilection, et qui fut le célèbre Giotto, heureux continuateur de la réforme entreprise par Cimabué. Giotto, le premier entre les artistes des temps modernes, osa entreprendre et sut réussir des portraits ; c'est à lui que nous devons de connaître les traits réels du Dante, son ami, et l'on admire encore, au moins comme manifestations d'un génie aventureux, les peintures qu'il a laissées dans l'église Sainte-Claire, à Naples, dans la cathédrale d'Assise, et surtout dans le Campo Santo de Pise, où il a peint à fresque l'histoire de Job.

Giotto s'éteignit en 1336 ; mais il laissa, pour continuer son œuvre, Taddeo Gaddi, Giottino, Stefano, André Orcagna et Simon Memmi, qui devaient, pour ainsi dire, ouvrir chacun quelque voie nouvelle. C'est au Campo Santo de Pise, qu'il faut voir quelle a été la puissance du génie de ces maîtres,

d'André Orcagna surtout (1329 - 1389), qui y a représenté, avec autant de charme que d'énergie sombre et terrible, *le Songe de la Vie*, en face du *Triomphe de la Mort*. Taddeo Gaddi reste le disciple fervent du maître, et le continue dans la délicate correction du dessin, dans la fraîche animation du coloris. Stefano lui succède, par la hardiesse des compositions, par la prescience de l'étude du nu et des effets de perspective, jusque-là négligés. Giotto hérite de ses graves inspirations. Memmi s'efforce de le rappeler par le sentiment mystique et gracieux. Orcagna, à la fois peintre, sculpteur, architecte, poète, semble tour à tour mis en possession de toutes les facultés que ses condisciples se sont partagées, pour traduire avec le même succès les terreurs infernales et les visions célestes.

Le progrès dont ces peintres s'étaient faits les apôtres ne s'effectua point sans soulever de résistances. Outre les maîtres grecs, qui durent naturellement soutenir la lutte contre les novateurs, quelques personnalités se trouvèrent, parmi les artistes italiens, pour embrasser énergiquement le parti du passé. Citons seulement Margaritone d'Arezzo, qui consuma sa longue existence dans un stérile dévouement à une cause d'avance perdue, et dont nous n'aurions peut-être pas prononcé le nom, si l'art ne lui devait quelque gratitude pour le service qu'il lui rendit en substituant l'usage des toiles préparées pour la peinture à celui des panneaux de bois, qui avaient été jusqu'alors exclusivement employés.

L'école florentine (on désigne ainsi le groupe d'artistes qui marchèrent sur les traces de Cimabué et de Giotto) eut pour représentant, au début du quinzième siècle, Giovanni de Fiesole, surnommé *fra Angelico*, qui personnifia la ferveur dans la sublimité artistique, et dont les œuvres semblent être autant d'hymnes d'adoration. Né en 1387, dans l'opulence, mais doué d'une âme contemplative, ce génie qui s'ignorait avait cherché l'oubli du monde sous le froc du dominicain, sans se douter que la gloire l'attendait dans la profondeur même de son humilité. D'abord, et comme par pieuse distraction, il couvrit de miniatures quelques pages de manuscrits; puis ses compagnons de cloître lui demandèrent un tableau; il obéit, convaincu que l'inspiration qui s'agitait en lui était une manifestation de l'esprit divin, et c'est avec la plus naïve sincérité qu'il rapporta à cette céleste origine le chef-d'œuvre sorti de ses mains. Sa réputation se propagea : sur l'appel du chef de la chrétienté,



Fig. 248. — Le patriarche Job, peinture sur bois, par fra Bartolommeo (quinzième siècle), à la galerie de Florence.

il se rendit à Rome, afin d'y peindre une chapelle du Vatican. Et quand le pontife, enthousiaste de son talent, voulut que la dignité d'archevêque en fût le prix, Angelico regagna modestement sa cellule pour s'y consacrer sans partage au culte de cet art, qui était pour lui une prière de tous les instants, un élan perpétuel vers cette patrie du ciel, dont il rêvait sans cesse avec l'ineffable émotion de l'élu.

Non loin du moine séraphique, qui mourut plein de jours en 1455, apparaît Thomas Guidi, à qui une sorte d'inconscience de la vie matérielle avait fait donner le sobriquet ironique de *Masaccio* (le Stupide), mais qui en même temps étonna le monde par ses œuvres, à ce point qu'on en a pu dire « que celles de ses devanciers étaient peintes, tandis que les siennes étaient vivantes ». Masaccio, un des premiers (ce détail prouve avec quelle lenteur l'art peut progresser même entre des mains hardies), posa solidement sur la plante des pieds, dans ses tableaux, les personnages de face, que ses devanciers avaient toujours mis debout sur les orteils, faute de savoir exécuter les raccourcis. Masaccio mourut en 1443.

Philippe Lippi, qui s'attacha plus spécialement à l'étude de la nature, soit dans la physionomie humaine, soit dans les détails accessoires de ses œuvres, marque en quelque sorte la dernière station de l'art, qui touche à cette virilité où il doit donner toute la mesure de sa puissance. Les maîtres des grands maîtres sont nés, car nous sommes à la fin du quinzième siècle. C'est Andrea Verrochio, qui, à la vue d'un ange que son élève, Léonard de Vinci, avait peint dans un de ses ouvrages, abandonne à jamais le pinceau; c'est Domenico Ghirlandajo, qui, jaloux des facultés supérieures qu'il reconnaît chez son élève, le jeune Buonarrotti, s'attache et réussit à les tourner, au moins momentanément, vers la sculpture; c'est fra Bartolommeo (1469-1517), à qui la mort de son ami Savonarole inspira une telle douleur qu'il embrassa la vie monastique : Baccio della Porta (c'était le nom du frère) fut un très-grand peintre (fig. 248); la vigueur et l'harmonie de couleur qu'il sut mettre surtout dans ses dernières productions les ont fait quelquefois attribuer à Raphaël, avec qui il fut un moment lié d'amitié. Mais ne nous arrêtons pas à caractériser les travaux d'un seul groupe d'artistes; car, si le mouvement de rénovation a pris naissance aux rives de l'Arno, ce n'est pas là seulement qu'il se propage. D'ailleurs Giotto, en visitant Vérone, Padoue et

Rome, y a laissé les traces encore resplendissantes de son passage; fra Angelico est allé peindre au Vatican; une féconde irradiation a eu lieu, qui partout fait pâlir la vieille renommée des peintres byzantins répandus dans les cités italiennes.

A Rome, nous trouvons successivement Pietro Cavallini, que Giotto



Fig. 249. — Portrait de Léonard de Vinci, d'après une gravure vénitienne du seizième siècle.

avait formé pendant son séjour dans la ville éternelle; Gentile de Fabriano, qui s'inspira de fra Angelico, et Pietro della Francesca, qui a été regardé comme le créateur de la perspective; avant d'arriver à Pietro Vannucci, dit le Pérugin, né en 1446, qui ne dut qu'à la force de son génie et de son caractère de devenir un des maîtres les plus célèbres de son époque. Pérugin eut l'honneur de clore sa carrière en initiant aux pratiques de son art

Raphaël Sanzio d'Urbino, né en 1483, qui fut de son temps, comme il est encore aujourd'hui, le prince de la peinture.

A Venise, une phalange de précurseurs, plus compacte, plus nombreuse, prépare l'ère nouvelle, que doivent illustrer Titien, Tintoret, Véronèse. Citons seulement Gentile et Jean Bellini; le premier, sans cesse absorbé par



Fig. 250. — La Sainte Famille, par Léonard de Vinci, d'après le tableau du musée de l'Ermitage, à Saint-Petersbourg.

la recherche des théories d'un art qu'il exerçait pourtant avec tout l'abandon d'une âme inspirée; le second, que préoccupa sans cesse l'union de la force et de la grâce, et qui à soixante-quinze ans sembla trouver une seconde jeunesse pour suivre avec une heureuse audace l'exemple de son élève le Giorgione, né en 1477, mort en 1511, qui venait de tout innover en fait de dessin et de couleur, et fut le maître de Jean d'Udine, de Sébastien del

Piombo, de Jacques Palma et de Pordenone, condisciples et parfois rivaux des trois grands artistes dans l'œuvre desquels s'individualise en quelque sorte l'école vénitienne.

A Parme, une école locale se personnifie dans Antonio Allegri, dit le Corrège, né en 1494, et dans François Mazzuoli, dit le Parmesan, né en 1503.

Ailleurs encore se révèlent de mâles ou gracieux talents; mais nous devons seulement jeter un regard d'ensemble sur cette mémorable époque artistique, et non procéder à la minutieuse revue des artistes et de leurs travaux. Et quelles lumières pourrions-nous encore envier pour notre tableau sommaire, après avoir montré, brillant pour ainsi dire à la fois, Léonard de Vinci (fig. 249), Michel-Ange, Raphaël, Titien, le Tintoret, Véronèse, le Corrège et le Parmesan ?

Quatre écoles principales sont en présence : l'école florentine, qui a pour caractère la vérité du dessin, l'énergie de la couleur, la grandeur de la conception; l'école romaine, qui cherche son idéal dans la savante et sobre entente des lignes, dans le calme noble des compositions, dans la justesse de l'expression et dans la beauté des formes; l'école vénitienne, qui parfois néglige la correction du trait, pour s'attacher à l'éclat, à la magie du coloris; enfin l'école parmesane, qui se distingue surtout par la suavité de la touche et par la science du clair-obscur. Toutefois ces appréciations des tendances du *tempérament* de ces divers groupes ne sont rien moins qu'absolues.

A la tête de la première école s'offrent à nous deux des organisations les plus riches, deux des esprits les plus vastes qu'ait jamais produits peut-être la nature humaine : c'est Léonard de Vinci et Michel-Ange, tous deux statuaires en même temps que peintres, et en outre architectes, musiciens et poètes. Léonard de Vinci d'abord, dont le faire a deux époques bien distinctes : la première, tendant à la vigueur par les ombres; à la rêverie par les lumières surnaturelles; à l'effet général par une véritable étrangeté, ou plutôt par une étrange vraisemblance; ensemble qui, ainsi que le dit M. Michiels, fait de Léonard « le plus septentrional des peintres italiens » (fig. 250); la seconde, « nette, sereine, précise », qui nous transporte en « pleine sphère méridionale »; mais une secrète influence entraînait si fortement l'artiste vers sa première manière, qu'il y revint dans un âge avancé pour peindre le fa-

meux portrait de Mona Lisa (dit *la Joconde*), qui orne la galerie du Louvre. N'oublions pas que c'est au pape Léon X (fig. 251) qu'il faut attribuer la grande renaissance des arts et surtout de la peinture en Italie, au commencement du seizième siècle.

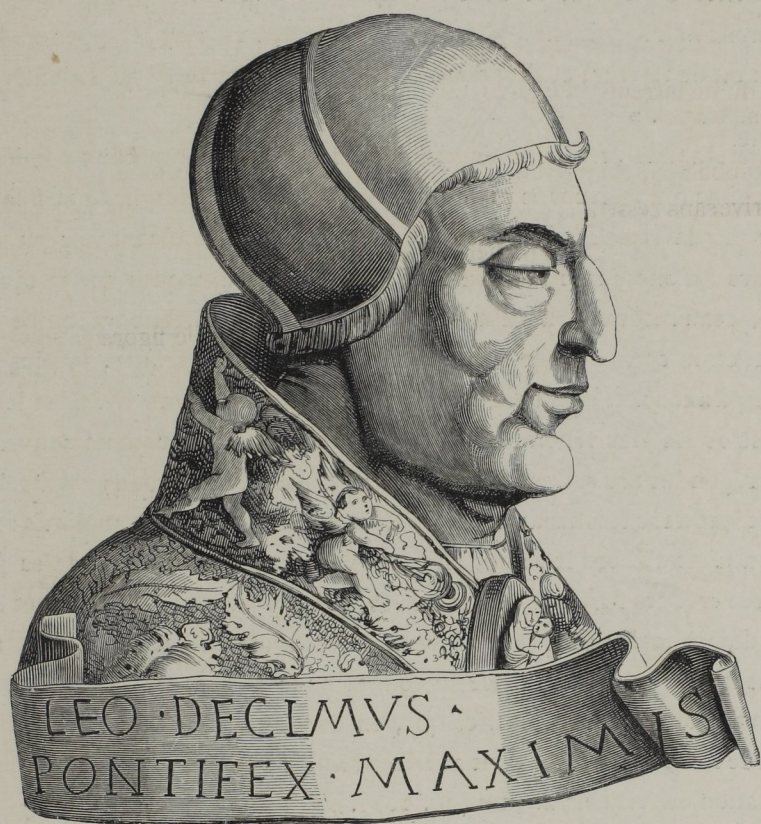


Fig. 251. — Portrait de Léon X, d'après une gravure sur bois du seizième siècle. (Bibl. imp. de Paris, cabinet des estampes.)

« Chez Michel-Ange, » laissons encore la parole à M. Michiels, « la science, la force, la grandeur, toutes les qualités sévères se trouvent. Nul artifice vulgaire, nulle coquetterie. Le peintre avait dans l'esprit un idéal sublime des types majestueux dont rien ne pouvait le détourner. Il sentait vivante en lui une population de héros, qu'il essayait d'incarner, de transporter au dehors, à l'aide des couleurs et du marbre. Ses personnages ne

« semblent point faire partie de notre race; ce sont des créatures dignes
 « d'habiter un monde plus spacieux, aux proportions duquel répondraient
 « leur vigueur physique et leur énergie morale. Les femmes mêmes n'ont
 « point la grâce de leur sexe; on dirait de vaillantes amazones capables de
 « maîtriser un cheval et de terrasser un ennemi. Le grand homme ne
 « cherche ni à séduire ni à plaire; il aime mieux étonner, frapper d'admira-
 « tion ou de terreur, et c'est par l'excès même de sa force qu'il a enlevé tous
 « les suffrages. »

Voici Raphaël, *il divino Sanzio*, comme disent les nombreux admirateurs de ce génie qui arrive sans cesse à la grandeur par la simplicité et à la puissance par la retenue. Pendant que Michel-Ange semble n'avoir pu jamais traduire qu'une partie restreinte de ses rêves gigantesques sur le mur que son pinceau recouvre, il suffit à Raphaël d'attacher quelque tranquille figure sur un étroit carré de toile pour que là brille la plus parfaite, là plus suave des inspirations. Il s'est créé un ciel qu'il peuple des types humains les plus chastes ou les plus vénérables, et la lueur d'en haut est comme souverainement répandue sur ses gracieuses visions. D'ailleurs aussi dans Raphaël, plus encore que dans Léonard de Vinci, deux artistes également sublimes se succèdent. C'est d'abord le rêveur charmant, qui dans le frais élan de sa prime jeunesse crée ces *Madones*, filles naïves de la terre, dans le regard et sur le front desquelles le saint rayon resplendit avec toute son ineffable pureté; puis c'est le maître, plein de science profonde, pour qui les réelles beautés de la création n'ont rien de caché, et qui, en traduisant la nature, réussit à lui prêter le magnifique idéal dont son âme semble s'être empreinte dans la fréquentation des régions divines (fig. 252).

« Le principal défaut de Raphaël, » suivant la juste observation de M. Michiels, « c'est la banalité de sa gloire. Il devient presque fâcheux d'en-
 « tendre le vulgaire répéter sans cesse un nom magique, dont il ne comprend
 « pas la signification. » Enfant gâté du sort, l'auteur des *Vierges* et de la *Transfiguration* n'a presque aucun détracteur, et l'on ne saurait compter le nombre de ses admirateurs. « Une circonstance de sa vie offre l'emblème
 « de sa destinée. Ayant expédié à Palerme la fameuse toile du *Spasimo*,
 « une tempête brisa le navire qui la portait; mais les flots semblèrent res-
 « pecter le chef-d'œuvre. Après avoir fait plus de cinquante lieues sous

« la mer, le coffre qui enfermaît la glorieuse production vint échouer dou-
« cement dans le port de Gènes. Le tableau n'avait aucunement souffert.



Fig. 252. Le Mariage de la Vierge, tableau peint par Raphaël.

« Les moines siciliens, à qui il était destiné, le réclamèrent, et depuis lors,
« grâce à la clémence des vagues, il attire au pied de l'Etna les pèlerins
« du génie. »

A Venise nous trouvons d'abord Titien, le peintre de Charles-Quint

de François I^{er}. « Le génie du Titien, » dit Alexandre Lenoir, « est toujours grand et noble. Jamais peintre n'a produit des carnations aussi belles et aussi fraîches. Chez le Titien point de ton apparent : le coloris des chairs est si bien fondu qu'il semble aussi difficile à imiter que le modelé lui-même. Qu'on ajoute à ses tableaux la vérité et l'expression du geste, l'élégance et la richesse des draperies, et l'on aura une idée des grands ouvrages qu'il a laissés. »

Puis se présente Jacques Robusti, qui dut à la profession de son père d'être surnommé *le Tintoret* (le Teinturier). D'abord élève du Titien, qui par jalousie, dit-on, l'éloigna de son atelier, il ne demanda qu'à l'ardeur d'un travail solitaire la maturité du talent le plus fécond. *Le dessin de Michel-Ange et le coloris du Titien!* avait-il écrit sur la porte de son pauvre réduit, et l'on pourrait presque affirmer qu'il sut, à force d'étude et de travail, remplir ce programme, si l'on s'en tenait à l'examen de quelques toiles exécutées avant qu'une fièvre d'exubérante production se fût emparée de ce vigoureux talent, qu'elle devait affaiblir. Pour avoir une mesure du degré où était poussé chez le Tintoret le besoin de produire, il faut se rappeler que Paul Véronèse lui reprocha de ne pas savoir se contenir, lui Véronèse, l'in-fatigable créateur!

Quant à celui-ci, c'est non-seulement le nombre des personnages, mais encore le bruyant éclat de la mise en scène, qui caractérise chacune de ses œuvres. S'il multiplie les acteurs, c'est avec un ordre parfait qu'il les groupe; s'il peint des foules, il sait éviter les cohues. Voyez comme la vie est partout répandue à profusion dans ses vastes tableaux d'apparat : partout la fière et chaude nature s'y développe, partout l'espace est saisissable, partout la lumière joue puissante, partout l'imagination fait merveille. Il est le peintre, par excellence, des festins et des cérémonies : pompeux et naturel à la fois, son abondance n'a d'égale que son éblouissante facilité, et on lui pardonne la science avec laquelle il confond dans un même cadre la pensée religieuse des textes sacrés et les profanes splendeurs des siècles modernes.

Que dirons-nous du Corrège? On n'apprécie pas méthodiquement la grâce; on ne trouve pas la formule de la mollesse délicate. Qu'on aille voir, au Louvre, *l'Antiope endormie*, et l'on n'oubliera plus la prestigieuse puissance du vieil Allegri.

Du Corrège au Parmesan, la distance est de celles que peut aisément combler l'admiration. On a dit du Parmesan qu'il avait plutôt l'aspect d'un ange que d'un homme; et les Romains de son temps ajoutaient que l'âme de Raphaël avait passé dans son corps. En plus d'un cas, son talent éclate au soleil du Corrège, il mûrit dans l'étude de Michel-Ange et de Sanzio; mais, de plus, ce talent souple et varié lui donne une place à part entre ces deux maîtres. *Saint François recevant les stigmates*, et le *Mariage de sainte Catherine*, qu'il peignit avant d'avoir atteint sa dix-huitième année, sont encore regardés comme des chefs-d'œuvre qu'eût signés Allegri. On sait que le Guide plaçait au même rang que la *Sainte Cécile* de Raphaël une *Sainte Marguerite* que le Parmesan exécuta, quinze ans plus tard, pour une église de Bologne.

A côté ou à la suite de ces noms fameux, dans lesquels semble se résumer avec éclat la gloire de la peinture italienne, combien de grands noms à citer, et combien de marquantes personnalités à signaler encore, même parmi celles qui, dans la glorieuse voie ouverte par les chefs d'école, laissèrent entrevoir les premiers symptômes de défaillance, d'épuisement et de lassitude! Il n'entre pas dans notre plan de nous appesantir sur les phases de cette décadence; mais, avant de tourner les yeux vers les derniers éclairs qu'elle projette, n'oublions pas que la pléiade italienne n'eut point le privilège exclusif d'illuminer l'horizon artistique.

Partout en Europe, il est vrai, la seule tradition byzantine s'était introduite dès les premiers siècles du moyen âge. En Allemagne comme en Italie, en France comme dans les contrées qui la confinent au Nord, on retrouve la même école promenant son inflexible niveau. A diverses époques, cependant, des velléités d'indépendance ou d'innovation se manifestent çà et là, qui d'abord restent le plus souvent isolées, perdues, mais qui enfin, comme si l'heure du réveil eût été simultanément entendue sur tous les points du monde intellectuel, se traduisent par un effort analogue pour rejeter des méthodes trop absolues et pour substituer l'élément de vie au principe de convention.

En Espagne, un étrange combat se livre sur le terrain même pour la possession duquel s'entre-déchirent deux races ennemies, deux croyances inconciliables. Le mahométan bâtit cet Alhambra, dont le pinceau chrétien

doit plus tard orner les salles. Dans les peintures qui animent les voûtes du merveilleux édifice, un art, à la fois naïf et grandiose, se révèle, qui semble avoir consumé dans cette seule entreprise toute la part de vie qui lui avait été donnée; car il s'éteint aussitôt; et si des maîtres se montrent de nouveau sur le sol ibérique, c'est qu'ils sont allés demander à l'Italie la flamme inspiratrice, ou c'est que leur patrie a été visitée par quelque puissant pèlerin de l'art. Il faut arriver jusqu'à une époque dont l'accès nous est ici fermé, pour trouver les Herrera, les Ribeira, les Vélasquez, les Murillo, dont la gloire, relativement tardive, peut se maintenir à côté de celle des grandes écoles d'Italie, sans toutefois prétendre à l'éclipser. Parmi les prédécesseurs de ces individualités réelles et distinctes, citons cependant Alonso Berruguete, né en 1480, à la fois peintre, sculpteur et architecte, qui fut élève de Michel-Ange, dont il partagea souvent les travaux; Pedro Campagna, né en 1503, qui eut le même maître et dont on admire encore le chef-d'œuvre dans la cathédrale de Séville; Louis de Vargas, né en 1502, qui sut s'approprier en plus d'un cas les secrets de Sanzio, dont il semblait avoir reçu les leçons; Moralès, dont les toiles sont encore admirées pour l'harmonie des lignes et la délicatesse des touches; Vicente Joanes, à qui la pureté de son dessin et la sobre vigueur de son coloris valurent d'être appelé (par exagération louangeuse, à la vérité) le Raphaël de Valence; enfin Fernandez Navarrete, né en 1526, qui fut à son tour, moins hyperboliquement peut-être, surnommé le Titien espagnol, et Sanchez Coello, né vers 1500, qui, excellent dans le portrait, nous a conservé les images des personnages célèbres de son temps.

Nous trouvons bien plus tôt, en Allemagne et dans les Pays-Bas, des traces semblables du sentiment de régénération qui agite l'âme des artistes occidentaux. Le premier nom qui s'offre à nous, au-delà du Rhin, est celui que signale la *Chronique de Limbourg*, à la date de 1380. « Il y avait alors « à Cologne, dit l'historien, un peintre nommé Wilhelm. C'était le meilleur « de toutes les contrées allemandes, suivant l'opinion des maîtres; il a peint « les hommes de toutes formes, comme s'ils étaient en vie. » Il ne reste guère de cet artiste que quelques panneaux non signés, mais qu'on lui attribue, en considération de la date qu'ils portent, et dont l'examen démontre que, pour l'époque où il vécut, Wilhelm pouvait, à bon droit, être

SAINTE CATHERINE ET SAINTE AGNÈS

PAR MARGUERITE VAN EYCK.

On voit à gauche du tableau sainte Catherine d'Alexandrie tenant dans les mains les instruments de son supplice : la *roue* qui se brisa en éclats et le *glaiue* qui servit à la décapiter ; en bas , la tête de l'empereur Maximin II , qui ordonna son martyre.

A droite, sainte Agnès et l'*agneau*, emblème de son innocence et de sa douceur.

L'anneau que sainte Agnès présente à sainte Catherine figure le lien qui unit les deux vierges martyres, et témoigne que toutes deux sont de dignes épouses de Jésus-Christ.



SAINTE CATHERINE ET SAINTE AGNÈS.

Tableau attribué à Marguerite Van Eyck. (Collection de M. Quedeville.)

regardé comme un véritable créateur. A Wilhelm succède son meilleur élève, maître Stephan (Étienne), dont on peut voir à la cathédrale de Cologne un triptyque, représentant l'*Adoration des mages*, *Saint Géréon*, *Sainte Ursule*, et l'*Annonciation*. Cette œuvre, d'un fini charmant en même temps que d'une naïveté harmonieuse, atteste chez son auteur autant d'intuition naturelle que de savoir relatif; et quand on s'attache à rechercher les vestiges du mouvement artistique contemporain, on n'est nullement surpris de constater que l'influence de ce maître primitif s'exerça dans un rayon fort étendu.

Mais voilà qu'à cette époque, c'est-à-dire au commencement du quinzième siècle, dans une ville des Flandres, une lumière nouvelle apparaît, qui doit effacer l'éclat de la timide innovation germanique. Deux frères, Hubert et Jean van Eyck, sont venus s'établir, avec leur sœur Marguerite, dans la « triomphante cité de Bruges », comme l'appelle en leur honneur un historien, et bientôt, dans toutes les régions flamandes et rhénanes, le nom des van Eyck retentit, leurs œuvres sont les seuls modèles admirés, suivis, et c'est déjà un titre de gloire que de faire partie de leur brillante école.

A Jean, le plus jeune des deux frères, la renommée s'est plus particulièrement attachée (fig. 253). Il passe pour avoir inventé la peinture à l'huile; mais il n'a fait qu'en perfectionner les procédés, et la tradition veut qu'un maître italien, Antonello de Messine, ait fait le voyage de Flandre pour venir surprendre le secret de Jean de Bruges (nom sous lequel van Eyck est souvent désigné), secret qu'il aurait répandu ensuite dans les écoles italiennes. Quoi qu'il en soit, Jean de Bruges, en dehors de toute analogie de manière (car c'est par la force du coloris autant que par les nouvelles théories de composition qu'il révolutionna la vieille école), peut être considéré comme le Giotto du Nord, en ajoutant même que les effets de ses tentatives furent plus rapidement décisifs. D'un bond, si nous pouvons parler ainsi, la peinture, un peu froide, de l'école gothique se pare d'un éclat qui ne laissera presque rien à oser à la future école vénitienne; d'un seul élan de génie, les conceptions roides et méthodiques s'assouplissent, se mouvementent. Enfin, premier indice notable du véritable sentiment d'un art savant en même temps que gracieux, l'anatomie s'accuse dans les chairs vivantes et sous les brillantes draperies. Une distance bien grande cependant, et qui doit être

remarquée, sépare les deux réformateurs que nous venons de rapprocher. L'un, Giotto, veut s'emparer du réel pour le faire servir au triomphe de l'idéal, tandis que van Eyck semble n'accepter l'idéal que faute de n'avoir pu saisir encore les derniers secrets du réel. Aussi, tout autres sont les fruits portés par l'école du maître florentin, et ceux que doit produire la descendance du maître flamand. C'est à Gand qu'il faut admirer un dessus d'autel, chef-d'œuvre de van Eyck, vaste composition, dont quelques parties ont été distraites depuis, mais qui, à l'origine, ne renfermait pas moins de trois cents figures, représentant l'*Adoration de l'Agneau pascal par les Vierges de l'Apocalypse*.

Jean van Eyck séjourna quelque temps à la cour de Portugal, où Philippe le Bon, duc de Bourgogne, l'avait envoyé pour reproduire les traits de sa fiancée, la princesse Élisabeth (1428), et c'est à l'influence exercée par ses travaux sur les peintres de la Péninsule qu'on rapporte une tendance à l'éclat et au réalisme, qui, après s'être manifestée dans la première manière espagnole, céda bientôt à l'envahissement du génie de l'Italie, pour repaître souveraine aux temps de la grande école nationale.

Parmi les meilleurs élèves que van Eyck avait laissés à Bruges, il ne faut pas oublier le nom de Hugo van der Goes, dont les œuvres sont rares.

Roger van der Weyden, dont il reste fort peu d'ouvrages, fut l'élève de prédilection de Jean de Bruges, et le maître d'Hemling, dont la réputation devait continuer, sinon surpasser, celle du chef d'école. « Hemling, » dit M. Michiels, si bon juge en cette matière, « Hemling dont le plus ancien tableau portait la date de 1450, a plus de douceur et de grâce que les van Eyck. Les types du fameux Brugeois séduisent par une élégance idéale ; « son expression ne dépasse jamais la limite des sentiments tranquilles, des « émotions agréables. Tout au rebours de Jean van Eyck, il préfère la sveltesse et « opulente architecture gothique (fig. 254) à la sombre et parcimonieuse architecture romane. Son coloris, moins vigoureux, est plus suave ; les eaux, les « bois, les sites, les herbages et les perspectives de ses tableaux font rêver. »

Une réaction instinctive se manifeste chez l'élève ; mais le maître n'est pas oublié. Du reste, nous retrouverons ailleurs son influence directe ; mais auparavant, et pour ne pas revenir à l'école de Bruges, citons Jérôme Bosch, qui, contrairement à son compatriote Hemling, chercha la violence des

effets, les singularités de l'invention ; puis Érasme, le grand penseur écrivain, qui fut peintre à son heure ; enfin Corneille Engelbrechtsen, qui fut le maître de Lucas de Leyde, né en 1494. Aussi fameux par le pinceau que par le burin, et portant dans toutes ses œuvres une puissante et parfois étrange originalité qui l'a fait regarder comme le premier peintre de genre, Lucas de Leyde doit clore pour nous la liste des artistes qui ouvrirent les

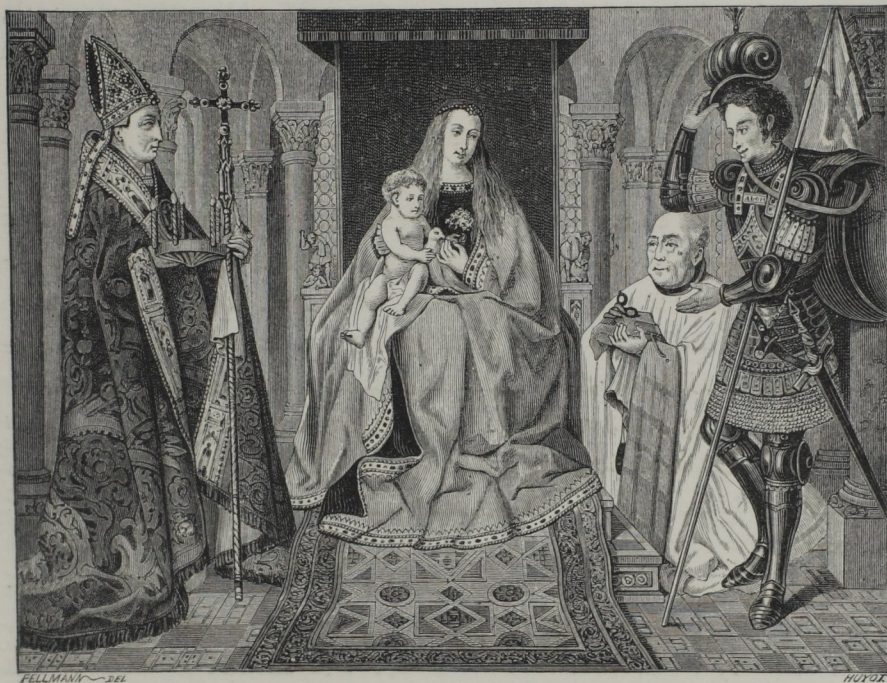


Fig. 253. — La sainte Vierge, saint Georges et saint Donat, par Jean van Eyck. (Musée d'Anvers.)

voies où devaient marcher, à travers maintes fluctuations de méthode et de goût, les Breughel, les Teniers, les van Ostade, les Porbus, les Snellink, et au sommet desquelles doivent plus tard se lever le magnifique Rubens et l'énergique Rembrandt, ce roi de la palette, ce maître de la lumière, ce grand chef d'école, qui domine de toute sa hauteur ses élèves, Gérard Dow, Ferdinand Bol, van Eeckhout, Govaert Flink, etc., comme aussi ses imitateurs et ses concurrents, Abraham Bloemaert, Gérard Honthorst, Adrien Brauwer, Seghers, etc.

Quand les van Eyck se révélèrent, l'art allemand, qui, sous l'impulsion de maître Stephan de Cologne, avait paru devoir diriger le mouvement, se laissa aussitôt séduire et entraîner par l'école flamande, sans pourtant se dépouiller complètement du caractère individuel qui est comme inhérent à la région dans laquelle il florissait. En Alsace, nous voyons le style *brugeois* se manifester chez Martin Schoen (1460); dans la Souabe, il a pour interprète Frédéric Herlin (1467); à Augsbourg, c'est le vieil Holbein; à Nuremberg, c'est d'abord Michel Wohlgemuth, et enfin Albert Dürer (1471), dont la vigoureuse personnalité ne laisse pas de refléter le tempérament des van Eyck.

« Les œuvres d'Albert Dürer offrent un mélange singulier de fantastique et de réel (fig. 255). Les tendances principales des hommes du Nord s'y trouvent partout associées. La pensée de l'artiste l'emporte sans cesse dans le monde des abstractions et des chimères; mais la conscience des difficultés de la vie sous un ciel âpre et froid le ramène vers les détails de l'existence. Il aime donc les sujets philosophiques et surnaturels d'une part, tandis que de l'autre son exécution minutieuse se cramponne à la terre. Ses types, ses gestes, ses poses, la musculature de ses nus, les plis sans nombre de ses draperies, ses expressions de joie, de douleur et de haine, ont un caractère manifeste d'exagération. D'ailleurs, la grâce lui manque: une rudesse toute septentrionale a fermé la voie aux qualités douces. Les panneaux d'Albert Dürer sentent le vieux barbare des hordes germaniques. Il portait lui-même une longue chevelure, comme les rois francs. En somme, cependant, sa belle couleur, la fermeté savante de son dessin, son grand caractère, sa profonde pensée, la poésie souvent terrible de ses compositions, le placent au premier rang des maîtres. » (Michiels.)

Pendant qu'Albert Dürer cherchait à réunir dans son œuvre les types les plus étranges, Lucas de Crañach s'était donné la tâche de traduire avec non moins de succès les légendes les plus douces ou les réalités les plus séduisantes. Il est le peintre des naïves adolescentes, *aériennement* voilées, et des provoquantes vierges folles; et si quelque scène antique s'anime sous son pinceau délicat et original, c'est comme pour se métamorphoser, avec une heureuse docilité, en un apparent souvenir germanique (fig. 256).



Fig. 254. — Sainte Ursule, par Hemling, d'après une des peintures de la châsse de sainte Ursule, à Bruges.

Entre ces deux maîtres également puissants sur leurs domaines éloignés, se place, pour participer de la vigueur un peu abrupte de l'un et de la finesse sentimentale de l'autre, le grand Holbein, dont la carrière artistique s'accomplit presque entièrement en Angleterre, mais qui, par la trempe de son génie, appartient sans conteste au pays où il a laissé cette *Danse des morts*, tragique raillerie qui est tenue à bon droit pour la plus étonnante de toutes les créations fantastiques.

Albert Dürer, mort en 1528, Lucas de Cranach et Jean Holbein, en 1553, devaient faire souche, et déjà une pléiade de continuateurs étaient à l'œuvre; mais ce mouvement, qu'entravèrent d'abord les troubles religieux, s'éteignit, pour ne plus renaître, dans les terribles convulsions de la guerre de Trente ans.

L'heure où l'art allemand décline, pour ainsi dire tout à coup, est celle-là même où l'école italienne, en pleine splendeur, exerce sans rivale son influence sur toutes les régions européennes qu'occupent les races latines. La France subit d'autant plus volontiers cette impulsion étrangère, que déjà la cour papale d'Avignon avait donné asile à Giotto d'abord, à Simon Memmi ensuite, qui tous deux, le dernier surtout, avaient magistralement marqué leur passage sur notre sol.

A vrai dire, si la peinture nationale française ne peut se glorifier d'avoir vu se produire spontanément chez elle un de ces élans d'entière indépendance, comme ceux dont s'enorgueillissent l'Italie et l'Allemagne, au moins ses monuments témoignent-ils que, pendant le long règne de la tradition byzantine, elle ne se lassa jamais de s'agiter avec quelque force sous le joug, alors que l'Italie et l'Allemagne elles-mêmes semblaient supporter ce joug, au contraire, avec la plus passive servitude.

Si nous voulions remonter au-delà de ce dixième siècle, qui, en se fermant sous l'empire d'une vaine mais profonde terreur, marqua une sorte d'arrêt funèbre où périrent tous les progrès, toutes les aspirations, nous verrions, presque dès l'origine de la monarchie, la peinture en honneur, et les peintres faisant preuve de puissance, sinon de génie. Nous trouverions, par exemple, que la basilique de Saint-Germain des Prés, édifiée par Childbert I^{er}, avait ses parois décorées « d'élégantes peintures ». Nous rencontrerions Gondebaud, le fils de Clotaire, maniant lui-même le pinceau, « et

« peignant les murs et les voûtes des oratoires ». Sous Charlemagne, nous découvririons les textes qui font une obligation aux évêques, aux prêtres, de peindre leurs églises « sur toute leur surface intérieure », afin que le charme des couleurs et des compositions aidât à l'ardeur de la foi. Mais ce sont là des témoignages consignés seulement dans les pages des vieilles chroniques ; il en est d'autres qui résultent d'œuvres encore existantes, sur lesquelles un jugement peut être sciemment formulé. Des fresques découvertes à Saint-Savin (Vienne), et à Nohant-Vicq (Indre), qui doivent remonter aux onzième et douzième siècles, attestent, dans leur rude simplicité, les efforts d'un art réfléchi, et surtout empreint d'un véritable esprit de liberté.

La Sainte-Chapelle, par ses vitraux et les peintures murales de sa crypte, affirme la vie propre d'un sentiment artistique, qui n'attend qu'un signal d'audace pour prendre son essor. D'ailleurs, à défaut d'autres monuments, les manuscrits, sur l'ornementation desquels les peintres les plus habiles concentraient leurs facultés, peuvent suffire à indiquer les tendances et le niveau artistiques de chaque siècle (voyez PEINTURE DES MANUSCRITS). Pour peu qu'on interroge notre histoire, il n'est pas rare d'y découvrir les traces de groupes d'artistes dont les noms ou les travaux ont tour à tour ou simultanément survécu. C'est ainsi qu'une suite de peintures conservées dans la cathédrale d'Amiens, ainsi que *le Sacre de Louis XII* et *la Vierge au froment*, qui se voient au musée de Cluny, nous démontrent l'existence, à la fin du quinzième siècle, d'une école picarde, qui possède, avec l'entente de la composition, le sens du coloris et une certaine science du trait. C'est ainsi que la patience des érudits suit dans sa laborieuse carrière la famille des Clouet, que chantèrent Ronsard et sa Pléiade, mais dont les œuvres sont à peu près toutes perdues ; c'est ainsi qu'elle trouve les noms des Bourdichon, des Perréal, des Foucquet, qui ont travaillé pour les rois Louis XI et Charles VIII, et celui du pacifique roi René de Provence, qui ne crut pas déroger en se faisant pratiquement lui-même le chef d'une école dont les œuvres anonymes sont encore éparses dans le midi de la France.

Avec le seizième siècle s'est ouvert l'âge des grands peintres d'Italie. En 1515, François I^{er} décide Léonard de Vinci à apporter chez nous l'exemple de son prodigieux talent ; mais l'illustre auteur de la *Joconde*, chargé d'ans, exténué de travail, ne visite en quelque sorte la terre de France que pour y



Fig. 255. — Jésus couronné d'épines, peinture sur bois par Albert Dürer, fac-simile calqué sur l'original de même grandeur. (Collection de M. de Quedeville.)

rendre le dernier soupir (1519). Andrea del Sarto, l'élève gracieux du sévère Michel-Ange, était venu en France en 1517; mais, après avoir donné à son



Fig. 256. — La princesse Sibylle de Saxe, par Lucas de Cranach. (Collection Suermondt.)

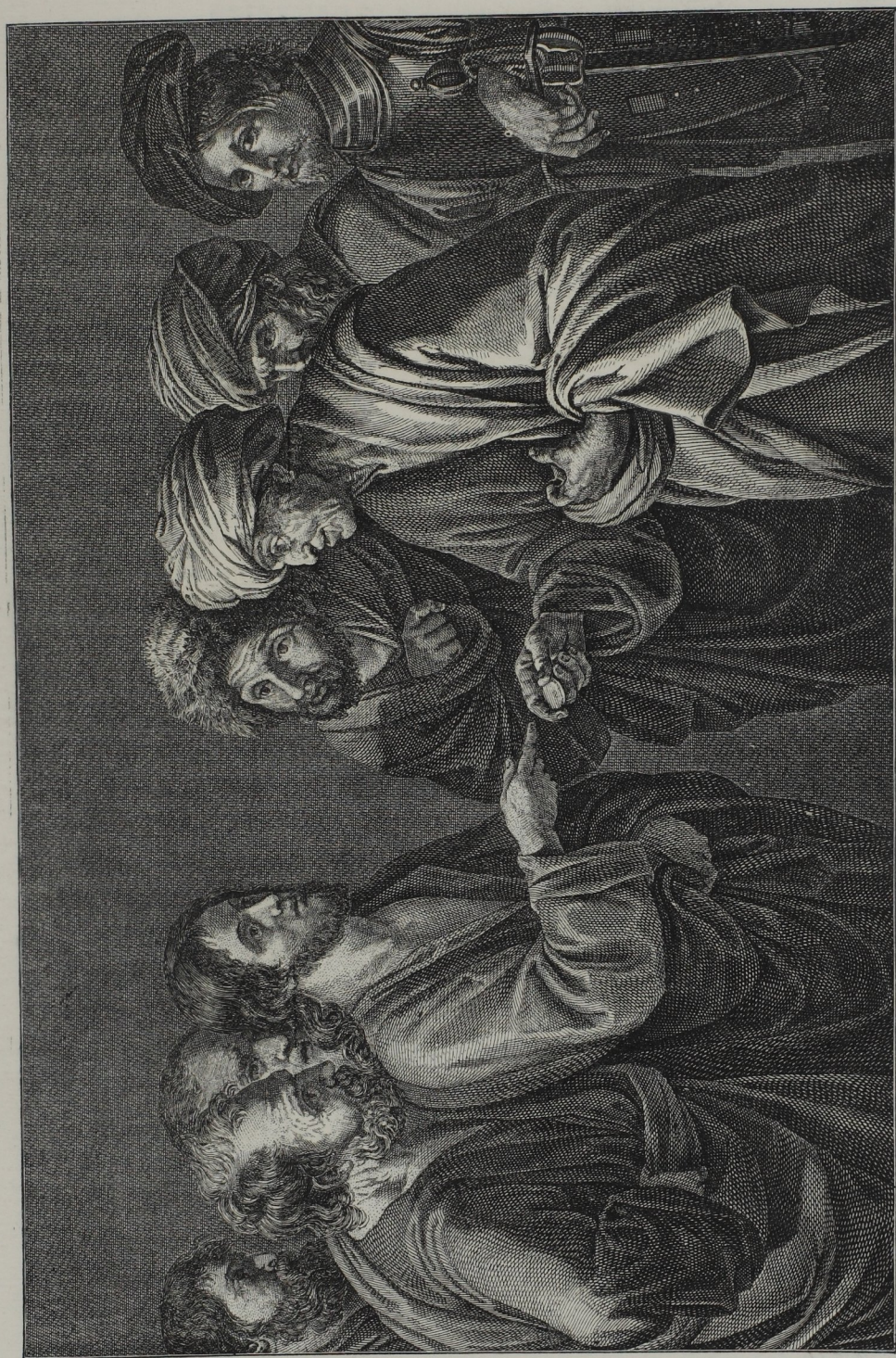
royal protecteur quelques toiles, parmi lesquelles la magnifique *Charité*, du Louvre, il avait regagné le sol italien où, pour son martyre, une funeste union le rappelait.

En 1520, Raphaël meurt, âgé seulement de trente-sept ans. Jules Pippi, dit *Jules Romain*, François Penni, dit *il Fattore*, Perino del Vaga, qu'il a institués ses héritiers et chargés de terminer ses travaux commencés, s'efforcent de faire oublier l'absence de l'illustre mort. Un instant, on peut croire que le divin souffle du maître est resté avec ses disciples; mais bientôt la dispersion se fait dans ce groupe d'artistes, qui trouvaient leur principale force dans l'unité de pensée, et, quinze ou vingt ans après que la tombe a reçu Raphaël, la tradition de son école n'est déjà plus qu'une ruine glorieuse.

Michel-Ange, mort en 1563, devait fournir une plus longue carrière; mais ce fut pour assister au ralentissement rapide du grand mouvement qu'il avait provoqué. Après Daniel de Volterre, auteur d'une *Descente de croix*, rangée au nombre des trois plus beaux ouvrages que Rome possède; après Georges Vasari, célèbre au double titre de peintre habile et d'historien des écoles italiennes; après le Rosso, dont la renommée vint échouer à la cour de France, et le Bronzino, qui chercha le succès dans la grâce et la délicatesse, l'école du grand Buonarroti ne fait qu'errer de l'exagération au mauvais goût. Les nains qui veulent marcher dans les pas du géant s'épuisent, pour ne réussir qu'à se donner une allure ridicule.

L'école vénitienne, dont les grands maîtres ne s'éteignirent qu'à la fin du seizième siècle, eut son déclin dans une époque postérieure, qui doit échapper à nos appréciations. Quant à l'école lombarde, que la mort du Corrège et du Parmesan laissa sans chef avant le milieu du même siècle (1534 et 1540), elle sembla un moment disparaître comme elle avait surgi; cependant elle rencontra dans le Caravage (fig. 257) un maître puissant qui en arrêta pour quelque temps la décadence.

Mais nous n'avons fait qu'indiquer la présence du Rosso, ou *maître Roux*, à la cour de France. Il était venu, en 1530, à la demande de François I^{er}, pour décorer le château de Fontainebleau. « Son œuvre gravée, » dit M. Michiels, « nous le montre comme un homme flasque et prétentieux, « sans goût et sans inspiration, mettant la recherche à la place de la verve, « confondant la disproportion avec la grandeur, et la fausseté avec l'origi-
« nalité. Nommé chanoine de la Sainte-Chapelle par le roi, il avait sous
« ses ordres le Flamand Léonard, les Français Michel Samson et Louis Du-



HÉLIOG. — AUBRAND.

Fig. 257. — Le denier de César, tableau de Michel-Ange de Caravage (seizième siècle) à la galerie de Florence.



Fig. 258. — Composition de Jean Cousin, première pensée de son *Jugement dernier*, d'après une gravure sur bois du roman de *Gérard d'Euphrate*, édit. d'Étienne Groulleau, Paris, 1549, in-fol. (Cabinet de M. A.-F. Didot.)

« breuil; les Italiens Lucca Penni, Bartolommeo Miniati, etc. Mais, en
 « 1531, Primatice arriva de Mantoue, et une lutte s'engagea dès lors entre
 « eux... Le Rosso ayant mis fin à ses jours par un suicide, Primatice resta
 « maître du terrain. Son meilleur élève, Niccolo dell' Abbate, orna sous
 « sa direction la magnifique salle de bal. Primatice peignait avec moins
 « d'exagération, avec plus de finesse et d'élégance que le Rosso; mais il ap-
 « partenait encore à cette troupe d'imitateurs maladroits et affectés qui
 « outraient les erreurs de Michel-Ange... Rien cependant ne troubla son
 « empire de quarante années au milieu d'une population étrangère. Henri II,
 « François II, Charles IX, Catherine de Médicis, ne lui montrèrent pas
 « moins de faveur que François I^{er}. Il mourut en 1570, comblé d'honneurs
 « et de richesses.

« Le nombre des artistes français qui se laissèrent entraîner par la mode
 « italienne fut considérable. Un homme plus robuste ne se laissa pas domi-
 « ner par le faux goût. Il s'appropriâ les perfectionnements de l'art moderne,
 « sans suivre les traces des favoris de la cour. Son talent inaugura une nou-
 « velle période dans l'histoire de la peinture française. Nous parlons de Jean
 « Cousin. Né à Soucy, près de Sens, vers 1530, il orna de ses compositions
 « le verre et la toile, et fut en outre un habile sculpteur. Son fameux tableau
 « du *Jugement dernier*, que possède le Louvre, donne de lui une haute
 « opinion. Le coloris est dur et sans variété, mais le dessin des figures et
 « l'agencement de la scène prouvent qu'il avait l'habitude de réfléchir, de
 « compter sur ses propres forces, et de chercher des dispositions nouvelles,
 « des effets inconnus. »

La belle composition que nous donnons ici (fig. 258) est extraite de la *Notice sur Jean Cousin* par M. Ambroise-Firmin Didot, dans laquelle sont reproduits un grand nombre d'autres sujets dont quelques-uns ont pu être gravés par lui-même. Comme Albert Dürer, comme Holbein, Jean Cousin n'a pas dédaigné d'appliquer son talent à l'ornementation des livres.

Jean Cousin est généralement regardé comme le véritable chef de l'école française. Après lui et à côté de lui se placent les Janet, qui, quoique d'origine flamande, sont vraiment Français par le style et le caractère de leurs tableaux, et dont le plus célèbre, François Clouet, avait *pourtrait*, avec un

réalisme plein d'élégance et de distinction, les grands seigneurs et les belles dames de la cour des Valois (fig. 259).

Nous nous arrêterions là si nous ne craignons qu'on ne nous accusât d'un oubli important dans la revue que nous venons de faire des principales

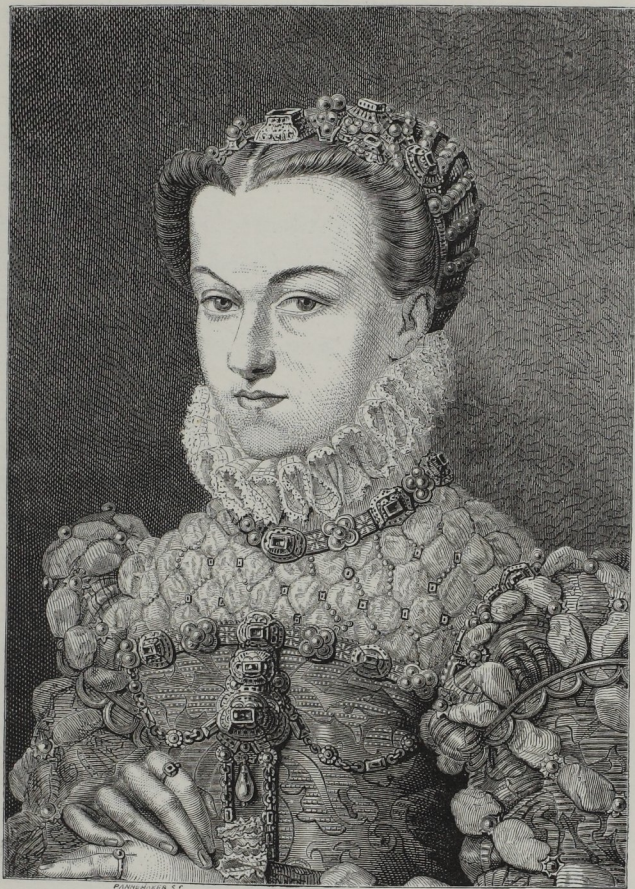


Fig. 259. — Élisabeth d'Autriche, femme de Charles IX, par François Clouet. (Musée du Louvre.)

écoles : car nous n'avons rien dit de l'école bolonaise, dont les origines, sinon la virilité, appartiennent à l'époque sur laquelle portent nos études. Mais cette circonstance significative nous justifie : si l'école bolonaise, laborieuse, active, nombreuse, signala son existence dès le treizième siècle, sous l'impulsion de Guido, de Ventura, d'Ursone; puis, au quatorzième, sous

celle de Jacopo Avanzi, de Lippo Dalmazio; elle s'effaça, pour ne revivre qu'au commencement du seizième siècle, et pour s'éteindre encore, en quelque façon, après la mort du poétique Raibolini, dit *Francia*, sans avoir produit aucune de ces grandes personnalités dont l'éclat seul pouvait fixer notre attention.

A vrai dire, cette école qui soudain se relève de nouveau, et alors que toutes les autres sont en pleine décadence, cette école trouve trois chefs illustres au lieu d'un, et acquiert la gloire singulière de ressusciter, par une sorte de puissant éclectisme, l'ensemble des meilleures traditions. Mais c'est seulement vers la fin du seizième siècle que Bologne vit les Carrache ouvrir l'atelier d'où allaient sortir le Guide, l'Albane, le Dominiquin, le Guerchin, le Caravage, Pietro de Cortone et Luca Giordano, cette magnifique phalange qui devait être, par elle-même et par la force de son exemple, l'honneur d'un âge où nous n'avons pas à la suivre.



Fig. 260. — Esquisse de la Vierge d'Albe, sanguine de Raphaël.